

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
FACULTÉ DES LETTRES

CHARLES BAUDELAIRE
THÉOPHILE GAUTIER

DEUX ÉTUDES

Edition critique, annotée et commentée
par
PHILIPPE TERRIER

THÈSE

présentée à la Faculté des Lettres
de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade de docteur ès lettres

À LA BACONNIÈRE, NEUCHÂTEL, 1985

Publié avec l'aide du Fonds national suisse de la recherche scientifique.
Tirage total: 1300 exemplaires.

La Faculté des Lettres de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de MM. Marc Eigeldinger, professeur honoraire à l'Université de Neuchâtel, Claude Pichois, professeur à l'Université Vanderbilt (Nashville, Etats-Unis) et à l'Université de la Sorbonne nouvelle (Paris III), et Max Milner, professeur à l'Université de Dijon et à l'Université de la Sorbonne nouvelle (Paris III), autorise l'impression de la thèse présentée par M. Philippe Terrier, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 28 octobre 1983.

Le doyen:
Pierre Centlivres

Cet ouvrage ne peut être reproduit, même partiellement, sous quelque forme que ce soit (photocopie, décalque, microfilm, duplicateur ou tout autre procédé) sans l'autorisation écrite de l'éditeur.

© 1985, by les Editions de la Baconnière S.A., Neuchâtel (Suisse)
ISBN 2-8252-0377-7

THÉOPHILE GAUTIER

*Je dédie ce livre à ma femme et à
mes enfants, en espérant qu'il n'est
pas indigne de la patience et de la
compréhension dont ils ont fait
preuve à mon égard.*

REMERCIEMENTS

Il m'est particulièrement agréable de témoigner ma profonde gratitude à M. Marc Eigeldinger, professeur honoraire à l'Université de Neuchâtel, qui a suscité mon intérêt pour Baudelaire par son enseignement et ses publications, puis m'a suggéré l'idée de cette thèse, qu'il a dirigée avec une bienveillance et une diligence exemplaires. Qu'il trouve ici l'expression de mon estime et de ma fidélité.

Ma reconnaissance s'adresse également à M. Claude Pichois, professeur à l'Université Vanderbilt (Nashville, Etats-Unis) et à l'Université de la Sorbonne nouvelle (Paris III). Les vastes connaissances et les conseils éclairés de cet éminent spécialiste de Baudelaire ont constitué pour moi un précieux appui.

Je sais aussi gré à M. Max Milner, professeur à l'Université de Dijon et à l'Université de la Sorbonne nouvelle (Paris III), d'avoir bien voulu honorer mon travail de sa compétence et de son expérience. Ses remarques et ses encouragements m'ont beaucoup apporté.

Mes remerciements les plus chaleureux vont encore au Fonds national suisse de la recherche scientifique, dont la générosité m'a permis de mener à bien cet ouvrage; au Département de l'instruction publique du canton de Neuchâtel, qui a contribué aux frais de la présente édition; au personnel, toujours disponible et serviable, de la Bibliothèque nationale de Paris et de la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel; enfin, à tous ceux qui, de près ou de loin, m'ont aidé et soutenu dans ma tâche.

REMARQUES

1. Les textes de Baudelaire sont cités d'après les éditions de la *Correspondance* et des *Œuvres complètes* procurées par Claude Pichois aux éditions Gallimard, dans la «Bibliothèque de la Pléiade». Pour Gautier, à défaut d'une édition courante des œuvres complètes, nous renvoyons tantôt aux éditions d'époque que Baudelaire a pu utiliser (quand c'est lui qui cite le texte), tantôt à des éditions plus récentes (quand c'est nous qui citons).
2. Les *Notes* relatives au texte des deux études de Baudelaire sont précédées de l'indication de la page, de la ligne et du (des) mot(s) auxquels elles se rapportent. Dans un souci de lisibilité, on a renoncé à les signaler par des chiffres d'appel.
3. Les références des principaux livres et articles auxquels nous avons eu recours ont été abrégées. Le lecteur voudra bien se reporter à la *Bibliographie*, en fin de volume.
4. Le manuscrit de cet ouvrage a été achevé en juin 1983.

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

Remarque: Paris, lieu d'édition, est omis dans les références.

AR: Charles Baudelaire, *L'Art romantique*, notice, notes et éclaircissements de Jacques Crépet, Conard, 1925.

Baudelaire et Asselineau: *Baudelaire et Asselineau. Textes recueillis et commentés* par Jacques Crépet et Claude Pichois, Nizet, 1953.

BET: Claude Pichois, *Baudelaire. Etudes et témoignages*, Neuchâtel, La Baconnière, 1967 (rééd. 1976).

BF: *Bibliographie de la France*.

Charles Baudelaire [I]: Théophile Gautier, *Charles Baudelaire*, dans *Les Poètes français*, t. IV, Hachette, 1862, p. 594-600.

Charles Baudelaire [II]: Théophile Gautier, *Charles Baudelaire*, notice nécrologique parue dans *Le Moniteur* du 9 septembre 1867 et recueillie dans *Portraits contemporains*, Charpentier, 1874, p. 159-164.

Charles Baudelaire [III]: Théophile Gautier, *Charles Baudelaire*, notice placée en tête de la troisième édition des *Fleurs du Mal*, t. I des *Œuvres complètes* de Charles Baudelaire, M. Lévy, 1868, p. 1-75.

CPI: Charles Baudelaire, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1973, 2 vol.

EJC: *Baudelaire. Etude biographique d'Eugène Crépet revue et mise à jour* par Jacques Crépet, Léon Vanier (A. Messein successeur), 1906.

JJ: Charles Baudelaire, *Journaux intimes. Fusées, Mon cœur mis à nu, Carnet*, édition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin, Corti, 1949.

LAB: *Lettres à Charles Baudelaire*, publiées par Claude Pichois, avec la collaboration de Vincenette Pichois, Neuchâtel, La Baconnière, 1973. *Etudes baudelairiennes*, t. IV et V.

Lovenjoul: Charles de Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Charpentier, 1887, 2 vol.

PCJ: *Poésies complètes de Théophile Gautier*, publiées par René Jasinski, nouvelle édition revue et augmentée, Nizet, 1970.

Pl: Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975-1976, 2 vol.

RHLF: *Revue d'histoire littéraire de la France*.

RSH: *Revue des sciences humaines*.

Richer-Ruff: *Les Derniers Mois de Charles Baudelaire et la publication posthume de ses œuvres; correspondance, documents* présentés par Jean Richer et Marcel A. Ruff, Nizet, 1976.

INTRODUCTION

Les relations entre Baudelaire et Gautier ont déjà fait l'objet de nombreuses études, qui ont porté essentiellement sur deux aspects majeurs de leur œuvre: la poésie et la critique d'art. Au seuil de cette édition, il nous paraît utile d'en dégager les principales orientations et d'en résumer les conclusions¹.

On s'est longtemps préoccupé de l'influence exercée par la poésie de Gautier sur celle de Baudelaire, du point de vue de l'inspiration, de la langue et de la versification. Certes, Baudelaire avait suggéré lui-même la comparaison en dédiant *Les Fleurs du Mal* à Théophile Gautier, son « très cher et très vénéré maître et ami ». Il se situait ainsi dans sa lignée, voire dans son ombre, ce qui paraissait tout naturel à une époque où Gautier était considéré comme l'un des plus grands poètes avec Victor Hugo. A lire les jugements sur Baudelaire réunis par William T. Bandy pour la période 1845-1867², puis par A. E. Carter pour les années 1868-1917³, on se rend compte en tout cas que des critiques comme Barbey d'Aurevilly et Maxime Du Camp⁴ le trouvent généralement inférieur à Gautier et ne lui accordent guère d'attention. Parallèlement, plusieurs écrivains — et non des moindres — se réclament de lui et soulignent le rôle important qu'il a joué dans le renouvellement de la poésie aux lendemains du romantisme. Tour à tour Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Huysmans, Laforgue et les Symbolistes le saluent comme un précurseur génial et un modèle injustement oublié⁵. Aussi, à l'aube de notre siècle, la balance penche-t-elle peu à peu en sa faveur, tandis qu'on met toujours plus en doute la valeur et le rayonnement de son aîné. Dans un article demeuré célèbre de la *Revue des Deux Mondes*, Emile Faguet affirme en juillet 1911: « L'influence de Gautier me paraît épuisée »⁶. A ses yeux elle ne s'est exercée, à travers *Émaux et Camées*, que sur certains Parnassiens et sur les romanciers naturalistes, épargnant à la fois Baudelaire, François Coppée, Sully Prudhomme et les poètes symbolistes. La même année, André Gide, dans *Propositions*⁷, estime lui aussi qu'on a exagéré l'importance de Gautier; et il renchérit en avril 1914, dans une conférence prononcée au Théâtre du Vieux-Colombier, s'étonnant cette fois que Baudelaire ait pu considérer comme son maître un

écrivain auquel on peut tout au plus reconnaître «une certaine convenance de la forme à l'absence de fond — de l'éclat, du luisant, des contours nets»⁸.

Le cinquantenaire de la mort de Baudelaire en 1917, qui marque le passage de ses œuvres dans le domaine public, voit naître parmi les critiques un débat passionné sur les rapports entre les deux poètes. Chacun se met à juger et à prendre parti pour ou contre l'influence de Gautier sur son cadet, le plus souvent sans avancer d'arguments solides ni s'appuyer sur des exemples ou des preuves ! Dans sa préface à l'édition Pelletan et Helleu des *Fleurs du Mal*, publiée cette année-là, Gide réaffirme sa position :

L'on doute si l'un des plus ingénieux paradoxes de Baudelaire n'a pas été de dédier à Théophile Gautier ses *Fleurs du Mal*? de tendre cette coupe toute ruisselante d'émotion, de musique et de pensée, à l'artisan le plus sec, le moins musicien, le moins méditatif que notre littérature ait produit⁹.

Quelques mois plus tard, Ernest Raynaud lui fait écho dans le *Mercur de France*, sans pour autant dénigrer Gautier à ce point : «Il y a un abîme entre la théorie de Gautier de *l'Art pour l'Art* et celle de Baudelaire»¹⁰, écrit-il en qualifiant le premier de peintre et d'observateur, le second de visionnaire habile à suggérer les correspondances mystérieuses entre ce monde et l'au-delà. Peu après, il précise sa pensée dans un nouvel article de cette revue :

Or je n'hésite pas à prétendre que Baudelaire et Gautier n'ont jamais pu, dans de si étroites limites que ce soit, sympathiser. Toutes leurs qualités sont réfractaires. Ces deux génies s'excluent comme l'eau et le feu.

Baudelaire vient de la Bible en passant par Dante. Gautier vient d'Hésiode, en passant par André Chénier.

Physiquement et moralement ils sont aux antipodes. Ils ne sont pas de la même race¹¹.

De plus, ces deux critiques sont enclins à douter de la sincérité des éloges adressés par Baudelaire à Gautier, principalement dans la dédicace des *Fleurs du Mal* et dans les deux études que nous éditons. D'où les suppositions et les soupçons qu'ils formulent à son égard : duplicité, hypocrisie, flatterie intéressée, opportunisme maladroît. D'une opinion totalement différente, Paul Souday répond en ces termes aux attaques de Gide, dans *Le Temps* du 4 juin 1917 : «En esthétique, en poésie, Gautier a été vraiment le maître de Baudelaire. C'est un fait avoué et indiscutable»¹². De son côté, Henry Dérioux se montre plus nuancé en répliquant à Ernest Raynaud, dans le *Mercur de France*, que l'abîme entre

Gautier et Baudelaire se situe «entre les âmes, beaucoup plus qu'entre les talents plastiques»¹³. L'intérêt de son article réside dans le fait qu'il ne se contente pas d'exprimer ses goûts et ses préférences, mais qu'il tente de déceler dans le texte les parentés de thèmes, d'images, de langue et de prosodie entre *Les Fleurs du Mal* d'une part, les *Premières Poésies* et *La Comédie de la Mort* d'autre part.

Malgré Fernand Vandérem en 1924 et S. A. Rhodes en 1929, qui prendront tous deux des positions assez semblables à celles de Gide et Raynaud¹⁴, l'idée que la poésie de Baudelaire est largement tributaire de l'œuvre de Gautier va faire désormais son chemin, suscitant de nombreuses analyses comparatives et des recherches de sources fondées sur des critères plus objectifs et sur des méthodes plus scientifiques. Ainsi Eugène Meyer s'en prend, en 1926, au mépris de la critique universitaire pour Théophile Gautier, puis montre, exemples à l'appui, en quoi ce poète annonce Baudelaire :

Le choix des thèmes poétiques, la façon de les traiter, l'invention des symboles, le culte de la forme, la musique interne du vers substituée à l'harmonie fluidement monotone de Lamartine, à l'orchestration tapageuse d'Hugo, aux fanfares et aux trémolos de Musset, tout cela est dans l'œuvre de Gautier, reprise, continuée, développée par Baudelaire. Que le maître, dans la réalisation, ait été dépassé par l'élève, je le veux bien et je le crois; il n'en reste pas moins que Gautier fut le maître avoué, proclamé par Baudelaire¹⁵.

La même année, dans *L'Originalité de Baudelaire*, Robert Vivier estime que Gautier a initié son jeune disciple à «l'esthétisme plastique», par le biais des *transpositions d'art*. Mais son influence ne s'arrête pas là :

On est surpris de l'abondance des détails d'idées, de forme, d'images, dont l'auteur des *Fleurs du Mal* est redevable à celui de *La Comédie de la Mort*. Des sujets identiques les ont hantés: la beauté, la mort¹⁶.

Et Vivier de souligner que, loin de se borner à l'imitation ou au simple pastiche d'autres écrivains, Baudelaire a su assimiler les emprunts et les réminiscences: il s'est pénétré de leur substance pour créer une poésie nouvelle et originale, authentiquement personnelle. Quant à E. Drougard, il suggère, dans un article publié en 1932, que *Le Voyage* et quelques autres pièces du recueil de Baudelaire trouvent une de leurs sources principales dans le poème d'*España* intitulé *Départ*¹⁷.

Dix ans plus tard, Jacques Crépet et Georges Blin, dans leur édition des *Fleurs du Mal*, défendent à leur tour l'idée que cette œuvre doit énormément à la poésie de Gautier :

Comment expliquer la chose, sinon par des affinités, de la sympathie et de l'admiration ? Voit-on un poète se nourrir de ce qu'il n'aime pas ni ne prise ? Le saurait-il seulement ?¹⁸

Après avoir rappelé les nombreux textes où Baudelaire parle élogieusement de son modèle, ils concluent à la parfaite sincérité de la dédicace, reconnaissance publique d'une dette contractée de longue date et assumée pleinement. Pour sa part, Jean Pommier rapproche des *Fleurs du Mal* et des *Petits Poèmes en prose* non seulement telle œuvre poétique de Gautier, mais encore certains passages de *Mademoiselle de Maupin*, du *Voyage en Espagne* et des *Jeunes France*. Il resterait toutefois, selon lui, à analyser « les transmutations auxquelles a procédé l'art baudelairien »¹⁹, et à voir si Gautier n'a pas subi en retour l'influence de son admirateur. Avec Jean Prévost, le champ de la comparaison s'élargit, ainsi qu'en témoigne son essai sur Baudelaire écrit durant la dernière guerre mais publié seulement en 1953. En effet, s'il signale comme ses devanciers diverses réminiscences et imitations de Gautier dans plusieurs poèmes, il insiste avant tout sur une parenté de démarche qui consiste chez les deux écrivains à s'inspirer de sources picturales, comme l'avait déjà remarqué Robert Vivier :

Ce que Baudelaire va adopter avec enthousiasme de la méthode de Gautier, c'est le passage de la critique d'art, de la jouissance plastique lente et immobile, à une méditation sur soi²⁰.

A ce sujet, Watteau et Goya constituent des exemples privilégiés : le premier lui enseignera le bonheur, le second aiguïsera en lui « le goût romantique de l'excessif, le goût du diabolique et du sombre »²¹.

L'accumulation de ces diverses études a incité certains critiques à faire le point, à récapituler les découvertes de leurs prédécesseurs en y mêlant quelques remarques de leur propre cru. Henri Peyre, par exemple, consacre aux rapports entre les deux poètes une page de son état présent des études baudelairiennes, publié en 1951. Il déclare catégoriquement :

Baudelaire admira sincèrement Gautier, quelque chagrin qu'en éprouvent certains de nos amateurs de poésie aujourd'hui. Cela ne veut pas dire qu'il trouva ses poèmes des chefs-d'œuvre. On n'admire pas forcément tout chez celui qu'on loue. On ne s'incline pas nécessairement que devant ceux qui nous sont supérieurs partout et toujours²².

Per Nykrog aboutit à des conclusions semblables dans un article de 1959, où il met en valeur les qualités littéraires de Gautier pour montrer qu'elles ne sont pas négligeables, même si Baudelaire les a largement surpassées²³. Enfin Nicolae Babuts se livre, en 1967, à une *Réexamination de la dette de Baudelaire envers Théophile*

Gautier. Il précise ou complète certains rapprochements effectués avant lui, en conteste d'autres et en propose à son tour de nouveaux, pour tenter ensuite «d'analyser les transformations qu'ont subies les formes et les images empruntées»²⁴. Il relève ainsi «une influence philosophique ou de fond» à travers certains poèmes comme *Bénédiction*, *A celle qui est trop gaie* ou *L'Horloge*, et surtout une influence plus générale et plus importante «dans la dynamique des images». Davantage même:

Si Swedenborg, Hoffmann, Fourier ou Balzac ont enseigné à Baudelaire la théorie des correspondances, c'est Gautier surtout qui lui ouvre la voie de la véritable mise en pratique de cette doctrine²⁵.

Et Babuts de conclure également, sur la foi de la dédicace des *Fleurs du Mal*, que Baudelaire admirait sincèrement son maître en dépit des critiques formulées çà et là contre lui²⁶.

Il est, en revanche, un domaine où l'influence de Gautier est demeurée longtemps méconnue et négligée: la critique d'art. Là, comme en poésie, Baudelaire a singulièrement éclipsé son aîné, dont on ne lit plus guère aujourd'hui que les poèmes, les romans et les contes. Il est vrai que les *Salons* de Gautier, dispersés dans la presse de l'époque, restent d'un accès difficile dans la mesure où ils n'ont pas fait l'objet d'éditions modernes. Ainsi s'explique peut-être qu'André Ferran, dans *L'Esthétique de Baudelaire* et dans son édition du *Salon de 1845*²⁷, tout comme Giovanni Macchia et Margaret Gilman dans leurs livres consacrés à la critique baudelairienne en général²⁸, n'a pas relevé l'importance des écrits sur l'art de Théophile Gautier, ni soupçonné que Baudelaire ait pu s'en inspirer. Il faut attendre encore longtemps pour que, dans des ouvrages sur la critique artistique de Baudelaire, Lucie Horner puis Gita May²⁹ avancent l'hypothèse d'une influence exercée par les feuilletons du «bon Théo». En 1969 encore, Pierre-Georges Castex ne consacre à cette question qu'une seule page de son *Baudelaire critique d'art*, où il rappelle que Gautier, bien avant Baudelaire, admirait Delacroix et estimait aussi que «chaque artiste est porteur d'un monde à lui»³⁰ qui doit marquer chaque toile d'une empreinte profonde.

La première étude qui aborde le problème des rapports entre la critique d'art des deux poètes avec tout le sérieux et la documentation nécessaires est celle de Michael Spencer: *The Art Criticism of Théophile Gautier*³¹. Dans un chapitre intitulé *Gautier's Position and Influence*, il remarque d'abord que l'un et l'autre ont voué un véritable culte à Eugène Delacroix, en qui ils ont trouvé la meilleure illustration de leurs propres idées sur la création artisti-

que. C'est en effet sous l'influence du peintre que Gautier a élaboré sa théorie du «microcosme», reprise et développée par Baudelaire à propos de «l'imagination créatrice»: tous deux demandent à l'artiste d'extraire du monde extérieur les éléments qu'il juge utiles à son œuvre, puis de les transformer et de les recréer selon son idéal personnel. Spencer note ensuite que cette communauté de vues repose sur la conviction qu'il existe non seulement une Beauté absolue et éternelle, inaccessible à l'homme, mais encore une Beauté relative et éphémère, qui change suivant les pays, les époques et les individus. Il remarque enfin que, par leur idéalisme esthétique, Gautier et Baudelaire ont été amenés à considérer l'Art comme supérieur à la Nature, à distinguer le «dessin des coloristes» du «dessin des dessinateurs», et à condamner les principes de l'école réaliste. En conclusion:

Such are the parallels and differences between two contemporaries, one of whom has been almost entirely eclipsed by the other, as a poet no less than a critic. It would be perverse to claim that the decline in Gautier's popularity was unjustified, or that Baudelaire did not emerge as the greatest art critic in nineteenth century France. But it can be said that Gautier's own theories on the relativity of beauty and the necessity of the artist to re-create precede those of Baudelaire, were known to him, and probably confirmed him in his own beliefs. More than this it is unlikely that we shall ever be able to establish³².

Sans s'attarder aux travaux d'A. E. Carter, Armand Moss et David Kelley³³, qui ont aussi contribué à souligner les affinités entre Baudelaire et Gautier sur le plan de la critique artistique, il importe de s'arrêter pour terminer à la seule étude consacrée entièrement à ce sujet: la thèse de Lois Hamrick intitulée *The Role of Gautier in the Art Criticism of Baudelaire*³⁴. L'auteur estime que la dette de Baudelaire à l'égard de la critique d'art de Gautier n'a pas été suffisamment mise en lumière, alors que plusieurs ouvrages et articles ont été consacrés à l'influence exercée sur lui par Diderot, Stendhal et Delacroix. C'est pourtant Gautier qui a mis Baudelaire en contact avec l'esthétique de Delacroix, dont ils sont tous deux tributaires, et c'est à travers les feuilletons artistiques de Gautier (principalement ceux des années 1837 à 1846) que Baudelaire s'est initié à son métier de critique: «It is safe to say that if Baudelaire was affected by Gautier's theory of art criticism, it was generally Gautier's early writings which influenced the young Baudelaire»³⁵. Il en résulte que l'on peut déceler entre les deux écrivains, sinon une influence précise et directe, du moins une certaine convergence d'idées sur plusieurs points. Ils défendent chacun l'indépendance de l'art par rapport à la science, à la morale

et à la philosophie. Ils rejettent les doctrines du progrès et de l'utilitarisme. Ils condamnent toute forme d'éclectisme. Ils s'attachent dans une œuvre aux qualités d'imagination, à l'apport personnel de l'artiste, au nom d'une conception relativiste de la Beauté. Tous deux prônent un renouvellement de l'art, l'abandon des principes classiques au profit de formes d'expression modernes; ils ont particulièrement en horreur le paysage historique, hérité de la tradition académique. En ce qui concerne leur méthode, ils montrent de l'intérêt pour les problèmes de technique picturale, ils préfèrent admirer les beautés d'un tableau plutôt que d'en recenser les défauts, et surtout ils conçoivent la critique comme une activité créatrice à prétentions littéraires. Enfin Baudelaire partage encore avec Gautier le refus d'entrer dans la querelle entre partisans de la ligne et partisans de la couleur, l'opinion que les artistes doivent tenter d'éduquer le bourgeois au lieu de le mépriser, et la conviction qu'une inspiration cosmopolite constitue un gage de réussite et de qualité.

Pour notre part, nous allons nous attacher, dans un premier temps, à reconstituer l'histoire des relations qu'ont entretenues Baudelaire et Gautier, d'après les indices fournis par leurs œuvres, leur correspondance et divers témoignages contemporains. Quand se sont-ils rencontrés et quelle a été la forme de leurs rapports personnels? Quelle opinion avaient-ils l'un de l'autre et comment se sont-ils jugés sur le plan littéraire? Voilà ce que nous tenterons d'établir ou de préciser, en mettant l'accent sur le point de vue de Baudelaire et en regroupant les faits selon une perspective thématique, synthétique, à l'intérieur d'un cadre chronologique qui s'impose tout naturellement: avant 1859; genèse et publication des deux études; dernières années³⁶.

Dans un second temps, nous allons, à partir des deux textes que nous éditons, définir la méthode critique de Baudelaire, puis commenter les jugements qu'il a portés sur Gautier, et enfin montrer qu'il mêle étroitement à l'étude du poète l'exposé de sa propre poétique³⁷.

Notes

¹ Pour ce faire, nous allons nous concentrer avant tout sur la critique du XX^e siècle, et ne retenir que les articles entièrement consacrés au problème des relations entre les deux poètes, ainsi que les ouvrages contenant un chapitre ou un passage important à ce sujet.

² Voir William T. Bandy, *Baudelaire judged by his contemporaries (1845-1867)*.

³ Voir Alfred E. Carter, *Baudelaire et la critique française. 1868-1917*.

⁴ Voir Jules Barbey d'Aurevilly, «Les Trente-sept Médaillonets du Parnasse contemporain», *Le Nain jaune*, 7 novembre 1866 (cité par Bandy, *op. cit.*, p. 97); et Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, t. II, Hachette, 1883, p. 83-84 (cité par Carter, *op. cit.*, p. 58-59).

⁵ Voir Mallarmé, «Symphonie littéraire», *L'Artiste*, 1^{er} février 1865 (n'est pas citée par Bandy); Verlaine, «Charles Baudelaire», *L'Art*, 16, 30 novembre et 23 décembre 1865 (cité par Bandy, *op. cit.*, p. 74-75); Rimbaud, lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 (cité par Carter, *op. cit.*, p. 41); Huysmans, *A Rebours*, Charpentier-Fasquelle, 1884, p. 254 (cité par Carter, p. 59-60); Laforgue, projet d'étude sur Baudelaire, publié dans *Œuvres posthumes de Jules Laforgue, Mélanges posthumes*, Mercure de France, 1903, p. 111-118 (cité par Carter, p. 75-77). Ce sont là les textes les plus connus, mais il y en a bien d'autres que l'on pourrait mentionner. Quant aux Symbolistes, voir surtout les jugements de Gustave Kahn et René Ghil cités par Carter (*passim*).

⁶ Emile Faguet, «De l'influence de Théophile Gautier», *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1911, p. 341.

⁷ Voir André Gide, *Propositions*, dans *Œuvres complètes*, vol. VI, p. 351-352. Texte sans titre, datant de décembre 1911.

⁸ André Gide, «Théophile Gautier», fragment d'une conférence prononcée au Théâtre du Vieux-Colombier en avril 1914, dans *Œuvres complètes*, vol. VII, p. 496.

⁹ André Gide, «Préface aux Fleurs du Mal» (éd. Pelletan et Hellicu, 1917), dans *Œuvres complètes*, vol. VII, p. 499.

¹⁰ Ernest Raynaud, «Baudelaire et la religion du dandysme», *Mercure de France*, 16 août 1917, p. 600.

¹¹ Ernest Raynaud, «Baudelaire et Théophile Gautier», *Mercure de France*, 16 octobre 1917, p. 581.

¹² Paul Souday, «Le Cinquantenaire de Baudelaire», *Le Temps*, 4 juin 1917.

¹³ Henry Dérioux, «La Plasticité de Baudelaire et ses rapports avec Théophile Gautier», *Mercure de France*, 1^{er} octobre 1917, p. 417.

¹⁴ Voir Fernand Vandérem, *Le Miroir des Lettres*, vol. V, p. 253-257, et S. A. Rhodes, *The Cult of Beauty in Charles Baudelaire*, vol. II, p. 332-338. A ces noms, on peut ajouter ceux de Henri de Régnier, Camille Mauclair et René Lalou, comme le fait l'édition Crépét-Blin des *Fleurs du Mal* (p. 277).

¹⁵ Eugène Meyer, «Théophile Gautier et Baudelaire», *Revue des cours et conférences*, 15 avril 1926, p. 72-73.

¹⁶ Robert Vivier, *L'Originalité de Baudelaire*, p. 173-174.

¹⁷ Voir E. Drougard, «En marge de Baudelaire, *Le Voyage* et ses sources», *RHLF*, juillet-septembre 1932, p. 444-459.

¹⁸ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, p.p. J. Crépét et G. Blin, p. 279.

¹⁹ Jean Pommier, *Dans les chemins de Baudelaire*, p. 195.

²⁰ Jean Prévost, *Baudelaire, essai sur la création et l'inspiration poétiques*, p. 64.

²¹ *Ibid.*, p. 65.

²² Henri Peyre, *Connaissance de Baudelaire*, p. 26.

²³ Voir Per Nykrog, «Baudelaire og Théophile Gautier», *Edda*, XLVI, 1959, p. 269-287.

²⁴ Nicolae Baburs, «Une Réexamination de la dette de Baudelaire envers Théophile Gautier», *RSH*, juillet-septembre 1967, p. 351.

²⁵ *Ibid.*, p. 378.

²⁶ Restent à mentionner trois thèses inédites, en anglais: a) Holden (Anita J.), *Baudelaire and Gautier. Some Aspects of a Literary Relationship*, thèse de M.A., Hamilton, McMaster University, 1963, dactyl.; b) Kane (John Robert), *Théophile Gautier, Viewed by Selected Nineteenth Century French Poets*, thèse de Ph.D., University of Colorado, 1969, dactyl.; c) Vines (Murray), *The Influence of Théophile Gautier on Charles Baudelaire*, thèse de Ph.D., Duke University, 1970, dactyl. Ces trois études soulignent la dette de Baudelaire poète envers Gautier et la sincérité de l'admiration qu'il lui portait.

²⁷ Voir André Ferran, *L'Esthétique de Baudelaire et Le Salon de 1845 de Charles Baudelaire*.

²⁸ Voir Giovanni Macchia, *Baudelaire critico*, et Margaret Gilman, *Baudelaire the Critic*.

²⁹ Voir Lucie Horner, *Baudelaire critique de Delacroix*, p. 6, et Gita May, *Diderot et Baudelaire, critiques d'art*, p. 37-38.

³⁰ Pierre-Georges Castex, *Baudelaire critique d'art*, p. 30.

³¹ Voir Michael Spencer, *The Art Criticism of Théophile Gautier*.

³² *Ibid.*, p. 100.

³³ Voir A. E. Carter, «A propos d'une visite de Baudelaire au château de Versailles», *Etudes baudelairiennes*, III, p. 26-40; Armand Moss, *Baudelaire et Delacroix*, et l'introduction de David Kelley à son édition critique du *Salon de 1846* de Baudelaire.

³⁴ Voir Lois Hamrick, *The Role of Gautier in the Art Criticism of Baudelaire*, thèse de Ph.D., Nashville, Vanderbilt University, 1975, dactyl.

³⁵ *Ibid.*, p. 276.

³⁶ Dans cette entreprise, il va de soi que nous sommes largement redevable aux travaux de nos devanciers, particulièrement à l'*Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, par le vicomte Charles de Spoelberch de Lovenjoul (Charpentier, 1887, 2 vol.); aux introductions, notes et commentaires de Claude Pichois, dans ses éditions de la *Correspondance* et des *Œuvres complètes* de Baudelaire; enfin à la thèse de Lois Hamrick (voir la note 34) dont la première partie, consacrée précisément aux relations entre les deux écrivains, contient une utile chronologie.

³⁷ Le livre de Rosemary Lloyd *Baudelaire's Literary Criticism* (Cambridge University Press, 1981), qui comporte un chapitre intéressant sur les deux études relatives à Gautier, est parvenu malheureusement trop tard à notre connaissance pour que nous ayons pu en tenir compte autant qu'il l'eût mérité.

**BAUDELAIRE ET GAUTIER :
HISTOIRE DE LEURS RELATIONS**

AVANT 1859

Bien avant de le rencontrer personnellement, Baudelaire a fait la connaissance de Gautier à travers ses poèmes et ses feuilletons de critique artistique. Le 12 juillet 1838, sur l'invitation du roi, il visite avec ses camarades du collège Louis-le-Grand les galeries du Musée de Versailles. Quelque temps après, racontant cette journée à son beau-père, le colonel Aupick, il évoque les articles de Gautier sur le Salon annuel :

Tous les tableaux du temps de l'empire, qu'on dit fort beaux, paraissent souvent si réguliers, si froids; leurs personnages sont souvent échelonnés comme des arbres ou des figurants d'opéra. Il est sans doute bien ridicule à moi de parler ainsi des peintres de l'empire qu'on a tant loués; je parle peut-être à tort et à travers; mais je ne rends compte que de mes impressions: peut-être aussi est-ce là le fruit des lectures de la *Presse* qui porte aux nues Delacroix?¹

Pour sa part, Ernest Prarond rapporte que, vers l'âge de vingt ans, Baudelaire déclamaient volontiers certains poèmes de *La Comédie de la Mort* :

Il aimait déjà T. Gautier, récitant avec complaisance :

Celle que j'aime, à présent est en Chine,

glissant vite, avec intention, et il le disait, sur les quatre premiers vers de cette *chinoiserie*.

Je crois qu'il fut attiré d'abord vers Gautier par le goût de la plastique. Il aimait en Gautier le critique parlant des arts en bon juge et en poète, le poète de *Magdalena*, bien près de rapporter d'Espagne ses Ribera, ses Valdès Léal et ses Zurbaran².

Et d'ajouter un peu plus loin : « Fort souvent Baudelaire semblait s'occuper plus de peintures que de lettres, et beaucoup plus de Delacroix que d'Hugo »³. Ainsi, le grand peintre romantique apparaît comme le premier point de contact entre les deux écrivains, qui vont lui vouer durant toute leur vie une commune admiration. Des études récentes ont d'ailleurs montré combien Gautier, en faisant sienne l'esthétique de Delacroix dont il était l'ami depuis 1835 environ, a joué pour Baudelaire le rôle de révélateur et de guide dans la formation de sa propre doctrine⁴.

A quand remonte leur première rencontre ? On ne le sait pas avec certitude, les témoignages ne s'accordant pas sur ce point. D'après les recherches d'Armand Moss et de Jean Ziegler⁵, elle se situe vraisemblablement au cours du deuxième trimestre de 1845, peut-être en mai, à l'Hôtel Pimodan (17, quai d'Anjou), où tous deux habitaient à ce moment-là, et fut probablement suivie en septembre ou octobre d'une visite de Baudelaire à Gautier qu'ils ont chacun racontée de façon détaillée. Ils ont pu se revoir à l'Hôtel Pimodan vers la fin de la même année lors des « fantasias » de haschisch organisées par le peintre Fernand Boissard, sous les auspices du docteur Moreau de Tours⁶. En tout cas, le récit qu'ils ont fait de ces séances est corroboré par le précieux témoignage de Balzac, d'où il ressort que les trois écrivains ont sans doute participé à celle du lundi soir 22 décembre 1845⁷.

Quelques mois auparavant, le 24 mai, la *Bibliographie de la France* enregistrait la publication chez Labitte du *Salon de 1845*, qui marque l'entrée de Baudelaire sur la scène littéraire. Dans ce premier livre, il tient d'emblée à s'affirmer et prend ses distances à l'égard des critiques chevronnés de la grande presse, qu'il traite parfois avec hauteur et mépris :

Les critiques et les journalistes se sont donné le mot pour entonner un charitable *De profundis* sur le défunt talent de M. Eugène Devéria, et chaque fois qu'il prend à cette vieille gloire romantique la fantaisie de se montrer au jour, ils l'ensevelissent dévotement dans la *Naissance de Henri IV*, et brûlent quelques cierges en l'honneur de cette ruine⁸.

En outre, il note à propos d'un tableau de Victor Robert qu'« il a été suffisamment blagué par les savants du feuilleton » et qu'« il est temps de redresser les torts », tandis que « M. Dubufe est depuis plusieurs années la victime de tous les feuilletonistes artistiques »⁹. Ou encore :

C'est l'an passé, à ce que nous croyons, qu'a commencé le préjugé des dessins Vidal. — Il serait bon d'en finir tout de suite. — On veut à toute force nous présenter M. Vidal comme un dessinateur sérieux¹⁰.

Par là, intentionnellement ou non, Baudelaire vise entre autres les feuilletons de Gautier dans *La Presse*. Mais il arrive aussi qu'il mentionne explicitement son aîné, pour lui décerner par exemple un curieux brevet de perspicacité, au sujet de Delacroix :

Ce tableau est parfaitement bien dessiné. Faut-il, à propos de cet énorme paradoxe, de ce blasphème impudent, répéter, réexpliquer ce que M. Gautier s'est donné la peine d'expliquer dans un de ses feuilletons de l'année dernière, à propos de M. Couture — car M. Th. Gautier, quand les œuvres vont bien à son tempérament et à son

éducation littéraires, commente bien ce qu'il sent juste — à savoir qu'il y a deux genres de dessins, le dessin des coloristes et le dessin des dessinateurs ?¹¹

Les attaques se précisent dans *Le Corsaire-Satan* du 24 novembre 1845. Sous le titre *Comment on paie ses dettes quand on a du génie*, Baudelaire raconte une anecdote concernant Balzac et deux « nègres » qu'il avait chargés d'écrire des articles à sa place : Edouard Ourliac et Théophile Gautier, qui est dépeint en ces termes :

Le second ami était, et est encore, gros, paresseux et lymphatique ; de plus, il n'a pas d'idées, et ne sait qu'enfiler et perler des mots en manière de colliers d'Osages, et, comme il est beaucoup plus long de tasser trois grandes colonnes de mots que de faire un volume d'idées, son article ne parut que quelques jours plus tard¹².

Puis, le 3 mars 1846, toujours dans *Le Corsaire-Satan*, Baudelaire publie un *Choix de maximes consolantes sur l'amour*. Parlant du personnage de Don Juan, il considère que Musset et Gautier en ont fait « un flâneur artistique, courant après la perfection du monde », qui finit par n'être plus qu'un « vieux dandy éreinté de tous ses voyages, et le plus sot du monde auprès d'une honnête femme bien éprise de son mari »¹³. Quand on sait tout le mal qu'il pensait de l'auteur de *Namouna*, cette remarque apparaît comme une condamnation sans appel¹⁴. Or, à y regarder de près, Gautier pas plus que Musset ne méritait un tel traitement, comme l'a souligné Marc Eigeldinger¹⁵. Baudelaire lance une nouvelle pointe dans *L'Esprit public* du 15 avril, où il donne quelques *Conseils aux jeunes littérateurs*. Affirmant que la poésie, bien que peu rémunératrice, constitue la forme suprême de l'art et n'est accessible qu'à un petit nombre d'esprits, il ajoute :

Je connais des gens qui ne lisent les feuilletons — souvent médiocres, — de Théophile Gautier, que parce qu'il a fait *La Comédie de la Mort* ; sans doute ils ne sentent pas toutes les grâces de cette œuvre, mais ils savent qu'il est poète¹⁶.

En mai de la même année est publié chez Michel Lévy frères le *Salon de 1846*, par Baudelaire Dufaÿs. On y lit, à nouveau, un passage qui s'en prend au jugement de Gautier sur Vidal. Habilement, l'auteur mêle à ses reproches, d'ailleurs assez violents, des louanges qui les tempèrent quelque peu :

Je lisis ce matin un feuilleton de M. Théophile Gautier, où il fait à M. Vidal un grand éloge de savoir rendre la beauté moderne. — Je ne sais pourquoi M. Théophile Gautier a endossé cette année le carrick et la pèlerine de l'homme bienfaisant ; car il a loué tout le monde, et il

n'est si malheureux barbouilleur dont il n'ait catalogué les tableaux. Est-ce que par hasard l'heure de l'Académie, heure solennelle et soporifique, aurait sonné pour lui, qu'il est déjà si bon homme? et la prospérité littéraire a-t-elle de si funestes conséquences qu'elle contraigne le public à nous rappeler à l'ordre et à nous remettre sous les yeux nos anciens certificats de romantisme? La nature a doué M. Gautier d'un esprit excellent, large et poétique. Tout le monde sait quelle sauvage admiration il a toujours témoignée pour les œuvres franches et abondantes. Quel breuvage MM. les peintres ont-ils versé cette année dans son vin, ou quelle lorgnette a-t-il choisie pour aller à sa tâche?¹⁷

Enfin, c'est probablement à cette époque — en 1846 au plus tard, selon Claude Pichois¹⁸ — que Baudelaire a rédigé le premier état de son étude intitulée *Quelques caricaturistes étrangers*, publiée seulement en octobre 1857, où l'on trouve ce passage élogieux au sujet d'une notice de Gautier parue en 1842:

A propos de Goya, je dois d'abord renvoyer mes lecteurs à l'excellent article que Théophile Gautier a écrit sur lui dans *Le Cabinet de l'Amateur*, et qui fut depuis reproduit dans un volume de mélanges. Théophile Gautier est parfaitement doué pour comprendre de semblables natures¹⁹.

Si, d'un côté, Baudelaire ne ménage pas ses critiques à l'égard de Gautier, on s'aperçoit qu'il lui adresse également des éloges avec autant de conviction et de naturel! N'avait-il pas intérêt, en effet, à se concilier les faveurs d'un écrivain de ce rang? Il n'était pas facile à un débutant de trouver un éditeur, ou de publier un article dans une revue. Or Gautier, feuilletoniste attiré de *La Presse* depuis 1836, jouissait d'un énorme prestige et exerçait une influence prépondérante dans les milieux littéraires et journalistiques: qui eût osé alors renoncer à un tel patronage? Aussi n'est-il guère étonnant de trouver le nom des deux poètes au sommaire des mêmes périodiques. En janvier 1844, Arsène Houssaye a repris la direction de *L'Artiste*. Gautier, son ami, y publie cette année-là plusieurs poèmes²⁰, qui inaugurent une collaboration de longue durée. Il en deviendra même le rédacteur en chef, de décembre 1856 à février 1859, période durant laquelle paraîtront ses études sur Ingres, Madame de Girardin et Balzac²¹, ainsi que le poème *L'Art*²² (qui entrera dans *Emaux et Camées*) et les feuilletons du *Salon de 1857*²³. Baudelaire, pour sa part, fera son entrée à *L'Artiste* le 25 mai 1845, avec le poème *A une Créole*. Jusqu'en 1864, il confiera encore à cette revue plusieurs de ses œuvres: diverses pièces des *Fleurs du Mal*²⁴, des poèmes en prose²⁵, la traduction du *Corbeau* d'Edgar Poe²⁶, les comptes rendus de

Madame Bovary et de *La Double Vie* d'Asselineau²⁷, ainsi que les études sur les caricaturistes, sur l'acteur Philibert Rouvière et sur Théophile Gautier²⁸.

Il est donc probable que l'auteur de *Mademoiselle de Maupin* a favorisé les débuts de Baudelaire. Il exerçait d'ailleurs un véritable magistère en ces années quarante: on recherchait sa protection, on tentait à tout prix d'obtenir de lui une lettre de soutien. Baudelaire en fournit la preuve incidemment le 13 juillet 1849, lorsqu'il recommande lui-même à une connaissance le musicien Schoman, qui souhaite publier une étude sur *Tannhäuser* de Wagner:

Th. Gautier a dû vous écrire en sa faveur, et il l'a fait, je n'en doute pas, en termes pressants.

C'est moins pour joindre au sien mon faible suffrage que je m'adresse à vous, Monsieur, que pour rappeler à votre souvenir une si honorable recommandation²⁹.

L'année 1850 voit à nouveau les deux poètes collaborer à la même revue, cette fois *Le Magasin des familles*, où paraissent en janvier la *Physiologie de l'homme du monde* de Gautier, et en juin deux poèmes de Baudelaire: *Châtiment de l'orgueil* et *Le Vin des honnêtes gens*. Ils semblent entretenir alors de bonnes relations, à en juger encore par les lignes qu'adresse Baudelaire à Jean Wallon le 29 juillet³⁰, et par la visite qu'il rend à Gautier en novembre, et dont fait part Louis de Cormenin à son ami Maxime Du Camp³¹. Mais ce dernier rapporte aussi l'opinion un peu mitigée que «le bon Théo» se faisait des débuts littéraires de son jeune admirateur:

J'ai peur qu'il n'en soit de Baudelaire comme de Petrus Borel. Au temps de notre jeunesse, quand l'école romantique jetait toute sa flamme et que je portais des pourpoints en satin cramoisi, nous disions: Hugo n'a qu'à bien se tenir; dès que Petrus publiera, il disparaîtra. Eh bien! Petrus le lycanthrope a publié *Champavert*, *Madame Putiphar*, *Les Rhapsodies*, et le père Hugo n'a pas disparu, tant s'en faut. Aujourd'hui, on nous menace de Baudelaire, on nous dit que lorsqu'il imprimera ses vers, Musset, Laprade, moi nous serons dispersés en fumée; je n'en crois rien, le Baudelaire fera long feu comme le Petrus, que l'on a fini par travestir en sous-préfet, en commissaire civil, en je ne sais quoi, pour lui donner à manger entre le Tell et l'Atlas³².

La première lettre connue de Baudelaire à Gautier ne date que de la fin de 1851. Elle accompagnait une série de poèmes des futures *Fleurs du Mal* destinés à la *Revue de Paris*, que venaient de ressusciter Maxime Du Camp, Arsène Houssaye, Théophile Gautier et Louis de Cormenin:

Voilà donc, cher ami, ce *second* petit paquet. J'espère que tu trouveras de quoi choisir. Je désire vivement que ton goût s'accorde avec le mien. [...]

Protège-moi ferme. Si on ne grogne pas trop contre cette poésie, j'en donnerai de plus *voyante* encore.

Adieu³³.

Le tutoiement ainsi que le ton employé permettent de supposer, sinon une amitié déjà ancienne, du moins une camaraderie franche et de bon aloi. A cette revue, les deux poètes vont collaborer fréquemment, jusqu'à ce que le gouvernement la supprime en janvier 1858. Gautier y publie surtout de 1852 à 1855, notamment de nombreux poèmes, quelques scènes de voyage, et la nouvelle *Arria Marcella*³⁴. De Baudelaire, on peut lire en mars et avril 1852 la longue étude intitulée *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages*³⁵, suivie le 1^{er} octobre de la traduction de *The Pit and the Pendulum* et de deux poèmes: *Le Reniement de saint Pierre* et *L'Homme libre et la mer*³⁶; puis, le 15 janvier 1855, paraît «Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire».

A la fin de 1851, Baudelaire publie dans la *Semaine théâtrale* du 27 novembre une notice intitulée *Les Drames et les Romans honnêtes*, où il attaque «l'école du bon sens» en se situant dans la ligne et dans l'esprit de la préface de *Mademoiselle de Maupin*. Or cette feuille disparaît en février 1852, et Baudelaire forme alors le projet d'en fonder une nouvelle, *Le Hibou philosophe*, avec Monselet, Champfleury, Armand Baschet et André Thomas³⁷. Il a laissé à ce sujet quelques notes, qui prouvent son intention de consacrer une étude à Gautier: «Articles à faire: Appréciation générale des ouvrages de *Th. Gautier*, de *Sainte-Beuve*»³⁸. Et un peu plus bas:

Faire À NOUS CINQ un grand article (*la Vente aux enchères des vieux mots*), de *l'Ecole pompeuse classique*, de *l'Ecole classique galante*, de *l'Ecole romantique naissante*, de *l'Ecole satanique*, de *l'Ecole lame de Tolède*, de *l'Ecole olympienne* (V. Hugo), de *l'Ecole plastique* (T. Gautier), de *l'Ecole païenne* (Banville), de *l'Ecole poitrinaire*, de *l'Ecole du bon sens*, de *l'Ecole mélancolico-farceuse* (Alfred de Musset)³⁹.

On notera que Gautier est rattaché à «l'Ecole plastique», éventuellement aussi à «l'Ecole lame de Tolède»⁴⁰. Quant à «l'Ecole païenne», sur laquelle Baudelaire vient d'écrire un article assez incisif dans la *Semaine théâtrale* du 22 janvier 1852, et dont il raille le style alourdi d'allusions mythologiques⁴¹, elle désigne ici le seul Théodore de Banville mais pourrait aussi englober d'autres poètes, tels que Laprade, Leconte de Lisle, Nerval et Gautier⁴².

Faut-il voir un lien entre ce projet et les deux études de 1859 et 1861 consacrées au « parfait homme de lettres » ? Pourquoi pas, en tenant compte du fameux penchant de Baudelaire à la « procrastination », associé à ce que Claude Pichois a nommé sa « difficulté créatrice »⁴³. Cependant, aucun document ne permet d'établir une relation étroite entre ces faits, que séparent d'ailleurs plusieurs années décisives dans les relations entre les deux hommes.

Du 9 décembre 1852 au 8 mai 1854, Baudelaire envoie anonymement à Mme Sabatier sept poèmes accompagnés pour la plupart d'énigmatiques billets d'amour⁴⁴. Mais il la connaissait déjà : Gautier affirme qu'elle se trouvait chez Boissard à l'Hôtel Pimodan lorsqu'il vit Baudelaire pour la première fois⁴⁵ (non pas cependant en 1849, mais vraisemblablement en mai 1845, comme nous l'avons indiqué plus haut); en outre, selon André Billy⁴⁶, Théo la lui a présentée de nouveau en 1851, un jour qu'ils s'étaient rencontrés par hasard. Faut-il croire, avec Armand Moss⁴⁷, qu'il ne faisait pas partie des familiers qu'elle invitait à dîner le dimanche chez elle, 4, rue Frochot ? A ces soirées, qui débutèrent vers 1847, participaient divers artistes et écrivains, parmi lesquels Gautier, Du Camp, Feydeau, Henri Monnier, Bouilhet, Meissonnier, Ricard, Flaubert et Reyer. Le fait qu'aucun des convives ayant laissé quelque témoignage sur la Présidente et ses hôtes ne mentionne Baudelaire au nombre des premiers habitués montre qu'il s'y rendait rarement⁴⁸. Mais l'opinion selon laquelle il n'a été invité à ces réunions qu'à partir du 23 août 1857, après avoir demandé à Mme Sabatier d'intervenir en sa faveur dans le procès des *Fleurs du Mal*, nous paraît discutable. On s'imagine mal, en effet, pourquoi Baudelaire aurait adressé durant deux ans des lettres et des poèmes à une femme qui lui demeurerait inconnue : son goût pour le jeu et la mystification n'explique pas tout, ni d'ailleurs son désir de se signaler par sa poésie à l'attention des feuilletonistes et directeurs de revues qui fréquentaient la rue Frochot. Sans prendre part régulièrement aux dîners du dimanche, il a pu entrer en relation avec la maîtresse de Mosselman dans d'autres circonstances, qui restent encore obscures, certes, mais que le ton familier de ses lettres permet de supposer. En tout cas leur amitié s'est prolongée bien au-delà de la désillusion dont fait état la correspondance du poète en date du 31 août⁴⁹. Sur les onze lettres qu'il lui envoie entre septembre de cette année-là et mars 1860, on retiendra surtout que deux évoquent des contacts avec Gautier : celles du 8 septembre et du 3 janvier 1858⁵⁰.

Une autre femme entre dans la vie de Baudelaire en 1854 : l'actrice Marie Daubrun, qui va lui inspirer aussi tout un cycle de poèmes des *Fleurs du Mal*⁵¹. En septembre et octobre, il intervient

plus d'une fois en sa faveur et la recommande à des critiques dramatiques, tels Paul de Saint-Victor, feuilletoniste au *Pays*, et Théophile Gautier, encore chroniqueur à *La Presse*⁵². Pour elle, il prendra même contact avec George Sand quelques mois plus tard!⁵³

Le 2 juin 1855, la *Bibliographie de la France* enregistre la publication chez Hachette de *l'Hommage à C. F. Denecourt - Fontainebleau - Paysages, Légendes, Souvenirs, Fantaisies*. L'ouvrage comprend une contribution de Baudelaire, qui consiste en quatre poèmes: deux en vers, *Le Crépuscule du soir* et *Le Crépuscule du matin*, et deux en prose, *Le Crépuscule du soir* et *La Solitude*. Pour sa part, Gautier a dédié à Denecourt une fantaisie intitulée *Sylvain*. Tous deux rendent compte également des œuvres d'art présentées lors de l'Exposition universelle de 1855: Gautier, dans *Le Moniteur*, du 19 mai au 29 décembre⁵⁴; Baudelaire, dans *Le Pays* des 26 mai et 2 juin ainsi que dans *Le Portefeuille* du 12 août. Leurs feuilletons présentent quelques points communs. D'abord de nouveaux éloges à Delacroix, dont la peinture évoque pour Baudelaire certains poèmes de *La Comédie de la Mort: Compensation et Terza Rima*⁵⁵. Ensuite l'intérêt suscité par la section réservée aux peintres anglais, qui inspire à Gautier des pages auxquelles Baudelaire se référera par deux fois en 1859⁵⁶, à défaut d'avoir pu écrire lui-même un article à ce propos⁵⁷. Autre point de convergence encore: leur commune admiration pour l'acteur Philibert Rouvière. Dans la notice qu'il rédige à son sujet vers la fin de 1855 ou au début de 1856 pour la *Nouvelle Galerie des artistes dramatiques vivants*, Baudelaire rappelle que:

Ce qui a été écrit de meilleur sur lui, c'est les feuilletons de Théophile Gautier dans *La Presse* et dans *Le Moniteur*, et la nouvelle de Champfleury: *Le Comédien Trianon*⁵⁸.

Un peu plus tard, en mars 1856, sont mises en vente chez Michel Lévy les *Histoires extraordinaires* d'Edgar Poe dans la traduction de Baudelaire. En guise de préface à ce volume, il remanie sa première étude de 1852, sous le titre *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, et choisit comme épigraphe quelques vers du poème de Gautier *Ténèbres*, déjà cité quatre ans auparavant⁵⁹. L'ouvrage rencontre alors peu d'échos dans la presse:

Mais il paraîtra des notes ou des articles de *Th. Gautier*, de *d'Aurevilly*, de *Sainte-Beuve* et de *Philarète Chasles*, qui sont des gens sérieux⁶⁰.

En fait, Gautier, pas plus que Sainte-Beuve, n'écrira quoi que ce soit, contrairement aux deux autres! Les relations entre Baudelaire

et son aîné n'en sont pas pour autant altérées, il s'en faut de beaucoup. En effet, si dès le mois de juillet il peut annoncer à sa mère que la traduction des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* paraîtra prochainement dans *Le Moniteur*⁶¹, c'est sans doute à Gautier qu'il le doit, lui qui vient justement de quitter *La Presse* pour le journal officiel de l'Empire. Est-ce à ce propos qu'il lui rend visite rue Grange-Batelière, ainsi qu'en témoigne Judith Gautier ?⁶² Peut-être, mais aucun indice ne permet d'avancer une date précise, le seul point établi avec certitude étant que le poète d'*Emaux et Camées* vécut à cet endroit avec sa famille du printemps de 1855 à celui de 1857.

La dédicace des *Fleurs du Mal* à Théophile Gautier en dit long sur les sentiments d'estime, d'admiration et de respect que Baudelaire lui témoignait alors, et marque une étape décisive dans l'histoire de leurs relations. La voici dans sa version primitive, telle que l'a reçue Poulet-Malassis en annexe d'une lettre du 29 janvier 1857⁶³:

À MON TRÈS-CHER ET TRÈS-VÉNÉRÉ
MAÎTRE ET AMI
THÉOPHILE GAUTIER

Bien que je te prie de servir de parrain aux *Fleurs du Mal*, ne crois pas que je sois assez perdu, assez indigne du nom de poète pour m'imaginer que ces fleurs malades méritent ton noble patronage. Je sais que dans les régions éthérées de la véritable Poésie, le Mal n'est pas, non plus que le Bien, et que ce misérable dictionnaire de mélancolie et de crime peut légitimer les réactions de la morale, comme le blasphémateur [sic] confirme la Religion. Mais j'ai voulu, autant qu'il était en moi, en espérant mieux peut-être, rendre un hommage profond à l'auteur d'*Albertus*, de *La Comédie de la Mort* et d'*España*, au poète impeccable, au magicien ès langue française, dont je me déclare, avec autant d'orgueil que d'humilité, le plus dévoué, le plus respectueux et le plus jaloux des disciples.

CHARLES BAUDELAIRE⁶⁴

Il désire toutefois en soumettre le libellé sur épreuve à l'intéressé, qu'il rencontre au bureau du *Moniteur* le dimanche 8 mars⁶⁵. Il profite d'ailleurs de l'occasion pour demander à Théophile son avis sur le titre des futures *Curiosités esthétiques*⁶⁶. Le lendemain, il fait part à son éditeur des résultats de cette entrevue :

Mon ami,
Voilà votre *baume*, sous forme de :

[...]

la nouvelle dédicace, discutée, convenue et consentie avec le magicien qui m'a très bien expliqué qu'une dédicace ne devait pas être

une profession de foi, laquelle d'ailleurs avait pour défaut d'attirer les yeux sur le côté scabreux du volume et de le dénoncer⁶⁷.

En voici le texte, tel qu'il figurera — à quelques variantes près — dans les trois éditions des *Fleurs du Mal*:

AU POÈTE IMPECCABLE
 AU PARFAIT MAGICIEN ÈS LETTRES FRANÇAISES
 À MON TRÈS-CHER ET TRÈS-VÉNÉRÉ
 MAÎTRE ET AMI
 THÉOPHILE GAUTIER
 AVEC LES SENTIMENTS
 DE LA PLUS PROFONDE HUMILITÉ
 JE DÉDIE
 CES FLEURS MALADIVES

C. B.⁶⁸

On sait, par sa correspondance des premiers mois de 1857, tout le soin que le poète a voué à la disposition typographique de cette dédicace, et avec quelle minutie il a suivi pas à pas l'impression du volume. En attendant, il obtient de Gautier⁶⁹ la publication de trois poèmes dans *L'Artiste* du 10 mai, à savoir *L'Héautontimorouménos*, *L'Irrémédiable* et *Franciscæ meae laudes*, accompagnés de la note suivante:

Ces fragments sont tirés du livre *Les Fleurs du Mal*, qui doit paraître dans quelques jours à la librairie de MM. POULET-MALASSIS et DE BROISE⁷⁰.

C'est peut-être à ce propos qu'ils se rencontrent tous deux au siège de la revue, ainsi que le suggère un billet non daté de Baudelaire à Gautier⁷¹. Puis, le 13 juin, alors qu'approche la mise en vente du recueil, l'auteur donne à De Broise des indications concernant le service de presse. En tête de liste: «Théophile GAUTIER (à servir le premier, avec le plus beau des exemplaires) (24, rue Grange-Batelière)»⁷². Ce qui fut fait avec l'inscription suivante, de la main même du poète:

Mon bien cher Théophile, la dédicace imprimée à la première page n'est qu'une ombre très faible de l'amitié et de l'admiration véritables que j'ai toujours éprouvées pour toi, tu le sais. Ch. Baudelaire⁷³.

C'est encore à Gautier qu'il se réfère lorsqu'il prédit à sa mère la destinée des *Fleurs du Mal*, déjà signalées à l'attention de la justice par l'ignoble article de Gustave Bourdin dans le *Figaro* du 5 juillet:

On me refuse tout, l'esprit d'invention et même la connaissance de la langue française. Je me moque de tous ces imbéciles, et je sais que ce volume, avec ses qualités et ses défauts, fera son chemin dans la mémoire du public lettré, à côté des meilleures poésies de V. Hugo, de Th. Gautier et même de Byron⁷⁴.

Peu après, le recueil est saisi. Le 11 juillet, à moins que ce soit le 18 ou le 25, Baudelaire demande à Gautier de lui accorder à tout prix quelques minutes, sans doute pour le prier d'intervenir en sa faveur dans les milieux officiels dont il est familier⁷⁵. Peut-être l'a-t-il fait, mais sans succès ! Pourtant il ne prend pas la plume pour défendre l'ouvrage dont il est l'estimé dédicataire. D'autres s'en chargent à sa place et ne manquent pas d'invoquer sa personne et son œuvre afin de cautionner Baudelaire. Barbey d'Aurevilly et Asselineau par exemple, dans leurs articles justificatifs, situent *Les Fleurs du Mal* par rapport à la poésie de l'époque, au rang de laquelle figurent *Albertus* et *La Comédie de la Mort*⁷⁶ : qui oserait lui reprocher ce que ses aînés ont exprimé librement avant lui ? « Tout était pris dans le domaine de la poésie », renchérit Sainte-Beuve dans les *Petits Moyens de défense tels que je les conçois*⁷⁷. C'est pourquoi, ajoutait-il, Baudelaire a dû se rabattre sur ce que Lamartine, Hugo, Laprade, Musset et Gautier ont bien voulu lui laisser. De son côté M^c Gustave Chaix d'Est-Ange, dans la plaidoirie qu'il prononce lors du procès, le 20 août, compare les prétendues licences de certains poèmes à celles de *Mademoiselle de Maupin*, dont il cite de larges extraits⁷⁸. Il en fallait cependant davantage pour convaincre les juges et triompher de leur hypocrisie !

Quelques mois auparavant, *Le Moniteur* publiait parallèlement la traduction par Baudelaire des *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, du 25 février au 18 avril 1857, et *Le Roman de la Momie* de Gautier, du 11 mars au 6 mai. On peut présumer, avec Lois Hamrick⁷⁹, que les deux écrivains se sont rencontrés alors fréquemment en venant apporter leurs manuscrits au bureau du journal, d'autant plus que leurs feuilletons ont souvent paru dans le même numéro. Gautier songeait d'ailleurs à faire publier son roman en volume par Poulet-Malassis, comme en témoignent plusieurs lettres de Baudelaire qui lui servit d'intermédiaire⁸⁰. Voici en quels termes ce dernier insiste auprès de son éditeur, le 25 avril :

J'espère que vous comprendrez que, vu mes relations avec Théophile et les services que je lui dois, il me serait douloureux de lui présenter moi-même un refus ; vous pouvez lui écrire, et croyez qu'il a assez d'esprit pour tout bien prendre. — Ce qui m'a encouragé à me charger de cette négociation, c'est l'éloge que vous m'avez fait de son ouvrage⁸¹.

Mais l'affaire resta sans suites, et *Le Roman de la Momie* parut finalement chez Hachette en 1858. Par bonheur, il en alla tout autrement de la troisième édition d'*Emaux et Camées*. Dès le 6 mai 1857, Baudelaire intervenait à ce propos auprès du même Poulet-Malassis⁸², qui donna cette fois rapidement son accord. En effet, le 13 juin, il était déjà question d'une grande affiche publicitaire annonçant, d'une part, la mise en vente des *Fleurs du Mal* et des *Odes funambulesques*, d'autre part, la publication prochaine des œuvres poétiques de Banville et « d'*Emaux et Camées* de Th. GAUTIER augmentés de morceaux inédits »⁸³. Thérond fut chargé de graver en frontispice le portrait du poète, qui sera repris en novembre 1859 dans la plaquette de Baudelaire⁸⁴. Toutefois les tractations durent se heurter à quelques difficultés et le retard vint à s'accumuler. Durant toute l'année 1858, on ne trouve plus trace des *Emaux* dans la correspondance de Baudelaire qui, en revanche, fait une fois mention de leur auteur : le 19 février, une lettre à Poulet-Malassis contient des éloges « aux livres de Gautier sur l'Espagne, l'Italie et Constantinople »⁸⁵. Il faut attendre le 1^{er} janvier 1859 pour que la *Bibliographie de la France* enregistre la nouvelle édition du recueil, datée de 1858. Baudelaire songe aussitôt — mais en vain — à faire paraître une note à ce sujet dans la *Revue contemporaine* de Calonne⁸⁶, à qui il propose en outre, le 8 janvier, de donner « une série de nouvelles d'une nature surprenante, et qui ne seraient ni du Balzac, ni du Hoffmann, ni du Gautier, ni même du Poe, qui est le plus fort de tous »⁸⁷.

Pour cette époque féconde en relations d'ordre professionnel, on retiendra encore, sur le plan des contacts personnels, la visite que rend Baudelaire à Gautier à son nouveau domicile de Neuilly, telle que l'a savoureusement relatée sa fille Judith dans ses souvenirs⁸⁸. Ce n'est sans doute pas la seule fois qu'il a dû s'y rendre, car on sait par divers témoignages⁸⁹ que Théo aimait à recevoir chez lui ses amis, particulièrement le jeudi; de plus, Baudelaire laisse entendre qu'il figurait parmi ses familiers, dans une lettre à Mme Aupick, du 8 mars 1858⁹⁰, où il se plaint qu'Annelle, son conseil judiciaire, le traque jusque chez ses proches avec un sans-gêne incroyable⁹¹.

On peut retenir de ces premières années plusieurs lignes de force et quelques faits marquants :

1. Baudelaire fait la connaissance de Gautier vraisemblablement en mai 1845 à l'Hôtel Pimodan. Peu après, sans doute en septembre ou octobre, il lui rend visite et s'entretient longuement avec lui. A la fin de cette année-là, il le rencontre au moins une fois

encore au 17, quai d'Anjou, lors des séances du Club des haschischins. Mais il ne le fréquente vraiment qu'à partir de 1850 environ, et lui adresse la première lettre qui nous soit connue en automne 1851. Dès lors il le revoit assez souvent. En dehors de nombreux contacts professionnels, il le retrouve probablement chez Mme Sabatier vers 1852-1854, et lui rend parfois visite à son domicile, 24, rue Grange-Batelière, puis 32, rue de Longchamp à Neuilly.

2. Baudelaire entame sa carrière littéraire au moment où Gautier jouit déjà d'un grand renom dans le monde des lettres et du journalisme. C'est peut-être à lui qu'il doit de pouvoir publier dans *L'Artiste* dès 1845, dans la *Revue de Paris* à partir de 1852, et dans *Le Moniteur* en 1857. De son côté, il lui rend service en recommandant à Poulet-Malassis, l'éditeur des *Fleurs du Mal*, la publication du *Roman de la Momie* et de la troisième édition d'*Emaux et Camées*. Cette collaboration contribue à les rapprocher et leur fournit l'occasion de s'écrire ou de se rencontrer.

3. Face à l'œuvre de Gautier, il ressort que Baudelaire éprouvait des sentiments partagés et parfois contradictoires. Les attaques qu'il lui lance en 1845-1846 visent avant tout le feuilletoniste, c'est-à-dire le critique dramatique et particulièrement le critique d'art trop enclin à l'indulgence, encore qu'il lui arrive aussi d'en parler fort élogieusement quand il s'agit d'articles consacrés à ses artistes préférés, comme Delacroix ou Goya. En revanche, il n'émet que des jugements favorables sur l'auteur de romans et de nouvelles, le conteur de voyages et surtout le poète, dont il admire — plus qu'*Emaux et Camées* — les œuvres d'inspiration romantique, soit *Albertus*, *La Comédie de la Mort* et *España*.

4. Faute de documents et de témoignages, on ne connaît guère l'opinion de Gautier sur la personne et l'œuvre de Baudelaire durant cette période, mis à part un jugement aigre-doux confié à Maxime Du Camp vers 1848-1850 au sujet des débuts du jeune poète. On notera cependant qu'il ne lui consacre pas une seule ligne, que ce soit dans ses feuilletons de *La Presse* puis du *Moniteur*, ou dans les colonnes de la *Revue de Paris* et de *L'Artiste* dont il est temporairement l'un des directeurs. De dix ans son aîné, il se contente, en maître écouté et bienveillant, de lui prodiguer conseils et encouragements.

5. L'admiration et le respect de Baudelaire pour Gautier se cristallisent une première fois en 1852, dans le projet avorté de lui consacrer un article du futur *Hibou philosophe*; puis, en 1857, dans la dédicace des *Fleurs du Mal*, prélude aux deux études par lesquelles il va bientôt lui rendre hommage.

Notes

¹ *CPI*, I, p. 58, et n.p. 718. Voir aussi l'article d'A. E. Carter, «A propos d'une visite de Baudelaire au château de Versailles», *Etudes baudelairiennes*, III, p. 26-40.

² Lettre à Eugène Crépet d'octobre 1886. p.p. Claude Pichois, *BET*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ Voir Michael Spencer, *The Art Criticism of Théophile Gautier*, et Lois Hamrick, *The Role of Gautier in the Art Criticism of Baudelaire*.

⁵ Voir *infra* notre note p. 207.

⁶ Voir la préface de Claude Pichois à l'édition Folio des *Paradis artificiels*.

⁷ Voir Gautier, «Le Club des Haëchichins», *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} février 1846, et *Charles Baudelaire [III]*, p. 57-64; Baudelaire, «Le Poème du hachisch», *Les Paradis artificiels*, *Pl*, I, p. 401-441; et Balzac, *Correspondance*, t. V, p. 69-72.

⁸ *Pl*, II, p. 365, et n.p. 1271.

⁹ *Pl*, II, p. 368, 377 et n.p. 1272.

¹⁰ *Pl*, II, p. 400, et n.p. 1285.

¹¹ *Pl*, II, p. 355, et n.p. 1269.

¹² *Pl*, II, p. 8, et n.p. 1082-1083.

¹³ *Pl*, I, p. 551.

¹⁴ Sur les sentiments de Baudelaire à l'égard de Musset, voir *infra* notre note p. 215.

¹⁵ Voir son article «Musset et le mythe de Don Juan», *RHLF*, mars-avril 1976, p. 219-227.

¹⁶ *Pl*, II, p. 18-19. En 1868, dans *L'Art romantique*, les mots souvent médiocres seront supprimés par les éditeurs. Autre exemple de correction concernant une allusion à Gautier, dans *Morale du joujou*, *Pl*, I, p. 582, var. e, et n.p. 1431.

¹⁷ *Pl*, II, p. 462-463, et n.p. 1310.

¹⁸ Voir son étude «La Date de l'essai de Baudelaire sur le rire et les caricaturistes», *BET*, p. 80-94.

¹⁹ *Pl*, II, p. 567, et n.p. 1362.

²⁰ Voir *Lovenjou*, I, n^{os} 654, 665, 673, 691 et 696.

²¹ Respectivement le 5 avril 1857; le 10 mai 1857; les 21, 28 mars, 4, 18, 25 avril et 2 mai 1858. Toutes trois font partie de la série intitulée *Galerie du XIX^e siècle*, où sera publiée la première étude de Baudelaire sur Gautier en mars 1859.

²² Le 13 septembre 1857.

²³ Entre le 14 juin et le 22 novembre 1857.

²⁴ Les 6 septembre et 13 décembre 1846; 10 mai 1857; 19 septembre 1858; 15 octobre 1860; 15 janvier et 1^{er} février 1861. Voir *Pl*, I, p. 19-20, 24-25, 36, 38-40, 59-62, 77-81, 87-88, 92-93, 96-98, 142-143, 170, 173-174.

²⁵ 1^{er} novembre 1864. Voir *Pl*, I, p. 319-324 et 328-331.

²⁶ 1^{er} mars 1853.

²⁷ 18 octobre 1857 et 9 janvier 1859.

²⁸ Respectivement les 26 septembre, 24 et 31 octobre 1858; 1^{er} décembre 1859; et 13 mars 1859.

²⁹ *CPI*, I, p. 157.

³⁰ Voir *CPI*, I, p. 166.

³¹ Voir Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, t. II, p. 77-78.

- ³² *Ibid.*, p. 83-84.
- ³³ *CPI*, I, p. 180, et n.p. 803.
- ³⁴ En mars 1852.
- ³⁵ S'y trouve cité le poème de Gautier *Ténèbres*, dont Baudelaire parlera dans sa première étude. Voir *infra*, p. 190.
- ³⁶ De l'envoi de fin 1851, ce sont les seuls que la revue inséra.
- ³⁷ Voir *PI*, II, p. 1102.
- ³⁸ *PI*, II, p. 50.
- ³⁹ *PI*, II, p. 51.
- ⁴⁰ Voir *PI*, II, p. 1106.
- ⁴¹ Voir *CPI*, I, p. 201-202.
- ⁴² Voir *PI*, II, p. 1099.
- ⁴³ Voir son étude « Baudelaire ou la difficulté créatrice », *BET*, p. 242-261.
- ⁴⁴ Voir *PI*, I, p. 43-46, 156-157, 162, et n.p. 905-918, 1131-1133, 1141-1142.
- ⁴⁵ Voir *Charles Baudelaire [III]*, p. 1.
- ⁴⁶ Voir André Billy, *La Présidente et ses amis*, p. 118.
- ⁴⁷ Voir, pour tout ce passage, la nouvelle édition refondue et augmentée de Armand Moss, *Baudelaire et Madame Sabatier*.
- ⁴⁸ Voir en particulier Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, t. II, p. 182; Ernest Feydeau, *Théophile Gautier*, p. 153-162; et Meissonnier, *ses souvenirs, ses entretiens*, p. 155.
- ⁴⁹ Voir *CPI*, I, p. 425-426.
- ⁵⁰ Voir *CPI*, I, p. 427 et 442-443.
- ⁵¹ Voir *PI*, I, p. 48-59, et n.p. 922-937.
- ⁵² Voir *CPI*, I, p. 291-294, 296-297, et n.p. 865-866, 868-870.
- ⁵³ Voir *CPI*, I, p. 320-322.
- ⁵⁴ Articles repris dans *Les Beaux-Arts en Europe*, M. Lévy, 1855-1856, 2 vol.
- ⁵⁵ Voir *PI*, II, p. 590-591, 593, et n.p. 1375-1376.
- ⁵⁶ Dans sa première étude sur Gautier (*infra*, p. 186-187) et dans le *Salon de 1859*, *PI*, II, p. 609.
- ⁵⁷ Voir *infra* notre note p. 237.
- ⁵⁸ *PI*, II, p. 63.
- ⁵⁹ Voir *PI*, II, p. 296.
- ⁶⁰ *CPI*, I, p. 346, et n.p. 898.
- ⁶¹ Voir *CPI*, I, p. 352-353, et n.p. 901.
- ⁶² Voir Judith Gautier, *Le Collier des jours*, p. 239-242.
- ⁶³ Voir *CPI*, I, p. 369, et n.p. 908.
- ⁶⁴ *PI*, I, p. 187.
- ⁶⁵ Voir *CPI*, I, p. 378.
- ⁶⁶ *Ibid.*
- ⁶⁷ *CPI*, I, p. 379-380.
- ⁶⁸ *PI*, I, p. 3.
- ⁶⁹ Voir *CPI*, I, p. 398.
- ⁷⁰ *CPI*, I, p. 928.
- ⁷¹ Voir *CPI*, I, p. 442, et n.p. 956.
- ⁷² *CPI*, I, p. 406.
- ⁷³ *PI*, I, p. 830.
- ⁷⁴ *CPI*, I, p. 411.
- ⁷⁵ Voir *CPI*, I, p. 413, et n.p. 937.

⁷⁶ Voir *Pl.*, I, p. 1194, 1198, 1200 et 1203.

⁷⁷ *Pl.*, I, p. 790 (suite, p. 1218). Voir aussi *LAB*, p. 332-334.

⁷⁸ Voir *Pl.*, I, p. 1222-1224.

⁷⁹ Voir Lois Hamrick, *The Role of Gautier in the Art Criticism of Baudelaire*, p. 75.

⁸⁰ Voir *CPI*, I, p. 392 et 395-398.

⁸¹ *CPI*, I, p. 396.

⁸² Voir *CPI*, I, p. 398-399.

⁸³ *CPI*, I, p. 408.

⁸⁴ Voir *infra*, p. 44.

⁸⁵ *CPI*, I, p. 453, et n.p. 962.

⁸⁶ Voir *CPI*, I, p. 541, 544-545, et n.p. 1003.

⁸⁷ *CPI*, I, p. 537.

⁸⁸ Voir Judith Gautier, *Le Second Rang du collier*, p. 60-63, cité dans W. T. Bandy et Cl. Pichois, *Baudelaire devant ses contemporains*, p. 241-243.

⁸⁹ Voir Emile Bergerat, *Théophile Gautier*, p. 46-79, et Judith Gautier, *Le Second Rang du collier*, p. 180-194.

⁹⁰ Voir *CPI*, I, p. 488.

⁹¹ Pour être complet, mentionnons encore la trace d'une lettre perdue de Baudelaire à Gautier, écrite entre la fin de juillet 1856 et novembre 1858, dans laquelle il lui recommande un certain José Perez, officier carliste et compositeur de musique. Voir *CPI*, II, p. 636-637.

GENÈSE ET PUBLICATION DES DEUX ÉTUDES

Théophile Gautier [I]

En avril 1857, sous la rubrique «Galerie du XIX^e siècle», *L'Artiste* entreprenait la publication d'une série de portraits de quelques grandes figures de l'époque: écrivains, peintres et musiciens surtout, parmi lesquels Musset, Béranger, Augier, Cousin, Janin, Horace Vernet, Rossini, Verdi et Berlioz. Gautier, on l'a vu, avait lui-même signé ceux d'Ingres, de Mme de Girardin et de Balzac. L'heure était donc venue de l'honorer à son tour, et l'occasion se présenta en automne 1858 quand il annonça son intention de se rendre en Russie avec le photographe Richebourg, dans le dessein de réunir des matériaux pour une publication illustrée, *Trésors de la Russie ancienne et moderne*, qui restera d'ailleurs inachevée. La direction de *L'Artiste* chargea alors Baudelaire de lui consacrer une étude, ce qu'il n'eut sans doute pas de peine à accepter. Il prit même le temps de consulter Gautier à ce propos, avant son départ, et une rencontre en présence d'Aubryet, responsable de la revue, eut lieu probablement au début de septembre afin, semble-t-il, de régler l'affaire¹. En tout cas Baudelaire obtint carte blanche de sa part, comme il le confiera au fils de l'intéressé le 27 février 1859: «Théophile m'a dit avant de partir: J'ai en toi une absolue confiance. Tout ce que tu diras sera *bien*»², et le répétera le lendemain à Poulet-Malassis: «Lui, avant de partir, m'a dit *qu'il se reposait de tout sur moi*»³.

Après le départ de Gautier, le 15 septembre, il se met à la tâche, pensant en avoir pour peu de temps. Occupé alors par ses essais sur les drogues, il ne peut toutefois travailler autant qu'il le souhaite. A Paul Mantz, collaborateur de *L'Artiste*, il écrit le 29 septembre:

Il faut que vous m'excusiez une fois, une *seule fois* encore. Je suis repris par la *Revue contemporaine* pour *cinq jours* et l'article *Gautier* n'est qu'à moitié chemin. Je ne pourrai donc m'y remettre que mardi, et la journée de mardi suffira pour le finir. [...] Croyez que je suis très honteux, mais j'espère que l'article sera assez bien fait pour que Théophile et vous, vous me pardonniez tant d'inexactitude⁴.

Cependant, il ne parvient pas à tenir parole! Si, par la suite, sa correspondance ne nous renseigne guère sur l'avancement de son travail, le texte même de l'étude fournit plusieurs indices qui permettent d'en suivre la composition et de fixer quelques jalons chronologiques. Il s'agit, premièrement, des attaques lancées par Baudelaire contre *L'Amour* de Jules Michelet, paru chez Hachette en novembre 1858, mais qu'il avoue n'avoir pas encore lu dans une lettre à sa mère du 11 décembre⁵. Deuxièmement, de l'allusion aux derniers feuilletons de Gautier sur Saint-Pétersbourg et la Néva, publiés dans *Le Moniteur* des 26-27 décembre 1858, 2-3 et 10 janvier 1859⁶. Enfin, de la mention des reproches adressés à Gautier par un «écrivain politique», à savoir Théodore Pelloquet, dans la *Gazette de Paris* des 16 et 23 janvier 1859⁷. Ainsi Baudelaire se remet à l'ouvrage, ou du moins travaille encore à son étude, au moment où Edouard Houssaye, directeur de *L'Artiste* depuis 1852, lui envoie cette sommation sur papier à en-tête de la revue:

Paris, le 31 janvier 1859

Cher monsieur,

Décidément, voulez-vous faire l'étude sur Gautier? Si oui, donnez-la cette semaine; si non, je vais la faire faire par un autre ami de Gautier.

Une réponse, je vous prie.

Et tout à vous⁸.

Installé pour plusieurs semaines à Honfleur, chez sa mère, Baudelaire s'affaire et redouble d'ardeur. Le 11 février, il annonce déjà à Théophile Silvestre qu'on est en train de composer son texte à l'imprimerie, et qu'il paraîtra le dimanche en huit, c'est-à-dire dans la livraison du 20 février⁹.

Voilà pourquoi il prétendra bientôt l'avoir écrit «avec une rapidité de démon»¹⁰ ou encore «très ardemment et très vite»¹¹. Pour cette raison d'ailleurs, il tient à recevoir les épreuves assez tôt, afin de pouvoir tout relire avec minutie. Comme elles tardent à venir, il demande le 20 février à son ami Asselineau de s'enquérir à leur sujet auprès de l'imprimeur Ducessois, et par la même occasion il le charge d'insister pour que l'étude paraisse «d'un seul coup, *quelle que soit sa longueur*. Cela est fait pour être lu en une seule séance»¹². Le 24, toujours rien: «Pas encore un mot de Ducessois. C'est bien fantastique»¹³, déplore-t-il avec d'autant plus d'inquiétude qu'il ne se trouve pas à Paris. A vrai dire, il ne sait pas trop que faire! Il était convenu avec Gautier — par l'intermédiaire de sa compagne Ernesta Grisi — que l'étude paraîtrait en son absence, et qu'on la lui enverrait en Russie¹⁴. Or Edouard Houssaye, d'accord sur le premier point, jugeait préférable de lui en faire la surprise à son retour¹⁵. Mais voilà qu'il

abandonne *L'Artiste* à son frère Arsène qui, lui, souhaite maintenant faire concorder la publication avec le retour de Gautier¹⁶. Quant à Ducessois, faute de pouvoir expédier les épreuves en Russie, il désire les soumettre au fils de Théophile¹⁷... Aussi Baudelaire, de désespoir, s'en remet-il à l'arbitrage de ce dernier, le priant de faire le nécessaire pour qu'il puisse suivre sa première idée et tenir parole, car le temps presse¹⁸.

Dans sa livraison du dimanche 6 mars, *L'Artiste* annonce enfin qu'il publiera dans les prochains numéros «les portraits de MM. Théophile Gautier, Félicien David, Eugène Delacroix, Fromental Halévy et de mademoiselle Rosa Bonheur»¹⁹. De plus, les lecteurs sont informés des récents changements à la tête de la revue: le remplacement de Théophile Gautier par Arsène Houssaye comme rédacteur en chef, et celui d'Edouard Houssaye par Auguste de Vaucelle à la direction. L'étude paraît en effet la semaine suivante, sous le titre *Théophile Gautier*, dans *L'Artiste*, nouvelle série, tome VI, 11^e livraison, 13 mars 1859, aux pages 161 à 170 («Galerie du XIX^e siècle», XXIII). Imprimée sur deux colonnes, elle est précédée d'une épigraphe tirée de *Caprices et Zigzags*, et comprend six parties numérotées. Lui fait suite, comme «gravure du numéro», encartée entre les pages 176 et 177, un portrait de Gautier de 15,5 cm sur 12,5 cm, gravé à l'eau-forte en 1857 par Félix Bracquemond, d'après une photographie de Nadar, et imprimé par Auguste Delâtre, accompagné de la légende suivante:

On a rarement représenté une physionomie originale avec un accent plus pittoresque: c'est la vérité pourtant, mais saisie d'abord par Nadar, qui force pour ainsi dire le soleil à être artiste. Si Bracquemond a été ravi de graver cette belle photographie, Nadar a éprouvé le même plaisir en voyant son œuvre traduite par Bracquemond.

Gautier y figure en buste, de trois quarts à droite, coiffé d'une calotte et vêtu d'un épais paletot²⁰.

Baudelaire eut du mal à se faire payer et s'en est plaint plus d'une fois²¹. On lui remit son dû le 12 mars, veille de la publication, ainsi qu'en témoigne ce billet:

Reçu de M. Ducessois pour le compte de M. Arsène Houssaye la somme de cent francs, pour paiement d'un article critique sur Théophile Gautier²².

Il en aurait retiré assurément davantage s'il avait pu le faire insérer aussi dans *Le Moniteur*, comme il en avait été question²³, mais les négociations n'aboutirent pas malgré l'influence de Gautier. Il dut le regretter d'autant plus qu'il avait mis beaucoup de lui-même dans ce travail et en éprouvait une certaine fierté: «J'ai fini l'étude sur Gautier. Je crois qu'il sera content, ainsi que vous et tous nos

amis»²⁴, annonçait-il à Poulet-Malassis le 13 février; tandis qu'il avait deux semaines plus tard au fils de Théophile: «Si je me suis appliqué, c'est non seulement pour être agréable à Théo, mais aussi pour la satisfaction de ma vanité»²⁵. Quant à l'accueil qui fut réservé à cette publication, seule la correspondance du poète s'en est fait l'écho. En date du 26 mars 1859, une lettre à Poulet-Malassis révèle que «l'article continue son tintamarre. Il paraît que c'est une monstruosité. Chez Techener, ç'a été un scandale»²⁶; alors qu'on lit dans une autre, adressée en septembre à Victor Hugo:

Il y a quelques mois, j'ai fait sur mon ami Théophile Gautier un assez long article qui a soulevé un tel éclat de rire parmi les imbéciles, que j'ai jugé bon d'en faire une petite brochure, ne fût-ce que pour prouver que je ne me repens jamais²⁷.

En fait, l'idée d'éditer son étude en plaquette vint à Baudelaire bien avant qu'elle ne parût en revue. A peine l'avait-il terminée qu'il suggérait à Poulet-Malassis, le 16 février déjà:

Si vous êtes satisfait de la notice sur Théophile (vingt-cinq colonnes de *L'Artiste* à peu près), ne pourrions-nous pas en faire une jolie brochure?²⁸

Mais l'entreprise allait se heurter à de nombreuses difficultés, et accumuler ainsi un retard considérable. Certes, Poulet-Malassis n'eut pas le loisir d'y consacrer tout son temps, emprisonné qu'il fut bientôt pour la publication des *Mémoires de Lauzun*²⁹; et De Broise, son associé, craignant de son côté de laisser trop d'argent dans l'aventure, tentait d'imposer à Baudelaire un tirage limité³⁰. Au-delà des problèmes de personnes cependant, la plaquette elle-même, dans sa présentation surtout, causa bien du souci au poète et à ses éditeurs.

Il y eut d'abord la question du portrait de Gautier. Le 16 février, Baudelaire proposait à Poulet-Malassis de reprendre simplement la gravure de Bracquemond destinée à *L'Artiste*, que Houssaye ne manquerait pas de leur prêter³¹. Sans nouvelles à ce sujet le 29 avril³², il lui rappelle le lendemain combien il tient au portrait, qui constitue à ses yeux une garantie de vente; à défaut, le frontispice gravé par Thérond pour la troisième édition d'*Emaux et Camées* en 1858 pourrait également convenir, d'autant plus qu'il devait en rester des épreuves en magasin³³. On s'en tint finalement à cette solution, et Baudelaire modifia en conséquence la phrase de son texte relative au portrait de Gautier³⁴.

L'affaire de la lettre-préface de Victor Hugo occupa aussi passablement les esprits. Baudelaire avait fait parvenir au poète

exilé le numéro de *L'Artiste* contenant son étude³⁵, et il comptait recevoir en retour un mot de remerciement qu'il reproduirait en tête de la plaquette. «J'aurai la lettre de V. Hugo, à Honfleur»³⁶, annonce-t-il à Poulet-Malassis le 26 mars. En fait, elle parvint le 15 avril à Paul Meurice, qui était chargé de la lui remettre³⁷. Mais ensuite elle se perdit, ce qui lui causa beaucoup d'inquiétude. «Il s'agit maintenant de retrouver une lettre de Victor Hugo adressée pour moi au bureau de *L'Artiste*, et que ces voleurs-là n'ont pas envoyée à Honfleur»³⁸, écrit-il à son éditeur le 7 août; et le même jour à Meurice: «La lettre de M. Hugo n'était pas chez ma mère. Il ne me reste plus à compter que sur les rebuts de la poste»³⁹. Le 27 de ce mois, au comble de l'agacement, il prie Malassis d'attendre encore un peu pour le tirage de la brochure, le temps, dit-il, de rechercher la précieuse missive et, le cas échéant, d'en demander une deuxième à Hugo!⁴⁰ C'est ce qu'il finit par faire un vendredi de septembre, probablement le 23, en joignant à sa lettre les épreuves du *Théophile Gautier* et la copie autographe de deux poèmes à lui dédiés, *Fantômes parisiens. I. Les Sept Vieillards. II. Les Petites Vieilles*. Il vaut la peine de citer *in extenso* le texte de cette lettre, car il nous permettra de mieux comprendre la réponse de Hugo, en date du 6 octobre:

Monsieur, j'ai le plus grand besoin de vous, et j'invoque votre bonté. Il y a quelques mois, j'ai fait sur mon ami Théophile Gautier un assez long article qui a soulevé un tel éclat de rire parmi les imbéciles, que j'ai jugé bon d'en faire une petite brochure, ne fût-ce que pour prouver que je ne me repens jamais. — J'avais prié les gens du journal de vous expédier un numéro. J'ignore si vous l'avez reçu; mais j'ai appris par notre ami commun, M. Paul Meurice, que vous aviez eu la bonté de m'écrire une lettre, laquelle n'a pas encore pu être retrouvée, *L'Artiste* ayant jugé à propos de la renvoyer à un domicile que je n'habite plus depuis longtemps, au lieu de la renvoyer à Honfleur, mon vrai domicile, où rien ne se perd. Il m'est impossible de deviner si votre lettre avait directement trait à l'article en question, et, quoi qu'il en soit, j'ai éprouvé un amer regret. — Une lettre de vous, Monsieur, qu'aucun de nous n'a vu depuis si longtemps, de vous, que je n'ai vu que deux fois, et il y a de cela presque vingt ans, — est une chose si agréable et si précieuse! — Il faut cependant que je vous explique pourquoi j'ai commis cette prodigieuse inconvenance de vous envoyer un papier imprimé sans joindre une lettre, un hommage quelconque, un témoignage de respect et de fidélité. Un des imbéciles dont je parlais (celui-là plein de trop d'esprit, je veux dire d'esprit pointu) me dit: Comment! vous aurez l'effronterie d'envoyer cet article à M. Hugo! Vous ne sentez donc pas que c'est fait pour lui déplaire! — Voilà sans doute une énorme sottise. Eh bien! Monsieur, quoique je sache que le génie contient naturellement tout l'esprit critique et toute

l'indulgence nécessaire, je me suis senti intimidé, et je n'ai pas osé vous écrire.

J'ai donc maintenant quelques explications à vous donner. Je sais vos ouvrages par cœur, et vos préfaces me montrent que j'ai dépassé la théorie généralement exposée par vous sur l'alliance de la morale avec la poésie. Mais en un temps où le monde s'éloigne de l'art avec une telle horreur, où les hommes se laissent abrutir par l'idée exclusive d'utilité, je crois qu'il n'y a pas grand mal à exagérer un peu dans le sens contraire. J'ai peut-être réclamé trop. C'était pour obtenir assez. Enfin, quand même un peu de fatalisme asiatique se serait mêlé à mes réflexions, je me considère comme pardonnable. L'épouvantable monde où nous vivons donne le goût de l'isolement et de la fatalité.

J'ai voulu surtout ramener la pensée du lecteur vers cette merveilleuse époque littéraire dont vous fûtes le véritable roi et qui vit dans mon esprit comme un délicieux souvenir d'enfance.

Relativement à l'écrivain qui fait le sujet de cet article, et dont le nom a servi de prétexte à mes considérations critiques, je puis vous avouer *confidemment* que je connais les lacunes de son étonnant esprit. Bien des fois, pensant à lui, j'ai été affligé de voir que Dieu ne voulait pas être absolument généreux. Je n'ai pas menti, j'ai esquivé, j'ai dissimulé. Si j'étais appelé à témoigner en justice, et si mon témoignage, absolument véridique, pouvait nuire à un être favorisé par la Nature et aimé par mon Cœur, je vous jure que je mentirais avec fierté; — parce que les lois sont au-dessous du sentiment, parce que l'amitié est, de sa nature, infaillible et ingouvernable. Mais vis-à-vis de vous, il me semble absolument inutile de mentir.

J'ai besoin de vous. J'ai besoin d'une voix plus haute que la mienne et que celle de Théophile Gautier, — de votre voix dictatoriale. Je veux être protégé. J'imprimerai humblement ce que vous daignerez m'écrire. Ne vous gênez pas, je vous en supplie. Si vous trouvez, dans ces épreuves, quelque chose à blâmer, sachez que je montrerai votre blâme docilement, mais sans trop de honte. Une critique de vous, n'est-ce pas encore une caresse, puisque c'est un honneur?

Les vers que je joins à cette lettre se jouaient depuis longtemps dans mon cerveau. Le second morceau a été fait *en vue de vous imiter* (riez de ma fatuité, j'en ris moi-même) après avoir relu quelques pièces de vos recueils, où une charité si magnifique se mêle à une familiarité si touchante. J'ai vu quelquefois dans les galeries de peintures de misérables rapins qui copiaient les ouvrages des maîtres. Bien ou mal faites, ils mettaient quelquefois dans ces imitations, à leur insu, quelque chose de leur propre nature, grande ou triviale. Ce sera là peut-être (peut-être!) l'excuse de mon audace. Quand *Les Fleurs du Mal* paraîtront, gonflées de trois fois plus de matière que n'en a supprimé la Justice, j'aurai le plaisir d'insérer en tête de ces morceaux le nom du poète dont les œuvres m'ont tant appris et ont donné tant de jouissances à ma jeunesse.

Je me rappelle que vous m'envoyâtes, lors de cette publication, un singulier compliment sur ma *flétrissure* que vous définissiez une

décoration. Je ne compris pas très bien, parce que j'étais encore en proie à la colère causée par la perte de temps et d'argent. Mais aujourd'hui, Monsieur je comprends très bien. Je me trouve fort à l'aise sous ma *flétrissure*, et je sais que désormais, dans quelque genre de littérature que je me répande, je resterai un monstre et un loup-garou.

Il y a quelque temps, l'amnistie mit votre nom sur toutes les lèvres. Me pardonneriez-vous d'avoir été inquiet pendant *un quart de seconde*? J'entendais dire autour de moi: Enfin, Victor Hugo va revenir! — Je trouvais que ces paroles faisaient honneur au cœur de ces braves gens, mais non pas à leur jugement. Votre note est venue qui nous a soulagés. Je savais bien que les poètes *valaient* les Napoléon, et que Victor Hugo ne pouvait pas être moins grand que Chateaubriand.

On me dit que vous habitez une demeure haute, poétique, et qui ressemble à votre esprit, et que vous vous sentez heureux dans le fracas du vent et de l'eau. Vous ne serez jamais aussi heureux que vous êtes grand. On me dit aussi que vous avez des regrets et des nostalgies. C'est peut-être faux. Mais si c'est vrai, il vous suffirait d'une journée dans notre triste, dans notre ennuyeux Paris, dans notre Paris-New York, pour vous guérir radicalement. Si je n'avais pas ici des devoirs à accomplir, je m'en irais au bout du monde. — Adieu, Monsieur, si quelquefois mon nom était prononcé d'une manière bienveillante dans votre heureuse famille, j'en ressentirais un grand bonheur.

CH. BAUDELAIRE.

Je n'ai aucun besoin des épreuves. — Je suis encore pour quelque temps à Paris, Hôtel de Dieppe, rue d'Amsterdam⁴¹.

Maintenant Baudelaire se doit de rassurer un peu Poulet-Malassis, que cette nouvelle attente commence de lasser. Une première démarche en ce sens, tentée le 25 septembre déjà, provoque une réponse impatiente de l'éditeur cinq jours après⁴². Il prend alors la peine de s'expliquer longuement le 1^{er} octobre, en précisant que Hugo ne peut pas lui refuser ce service⁴³. N'ayant toujours rien reçu le 9, il s'informe auprès de Paul Meurice⁴⁴, qui reçoit justement à son intention le jour même (ou le lendemain⁴⁵) la fameuse lettre-préface. En voici le texte, reproduit d'après la plaquette *Théophile Gautier* qui en offre le seul état connu; nous en respectons la présentation typographique:

À M. CHARLES BAUDELAIRE

Hauteville-House, 6 octobre 1859.

Votre article sur Théophile Gautier, Monsieur, est une de ces pages qui provoquent puissamment la pensée. Rare mérite, faire penser; don des seuls élus. Vous ne vous trompez pas en prévoyant quelque

dissidence entre vous et moi. Je comprends toute votre philosophie (car, comme tout poète, vous contenez un philosophe); je fais plus que la comprendre, je l'admets; mais je garde la mienne. Je n'ai jamais dit: l'Art pour l'Art; j'ai toujours dit: l'Art pour le Progrès. Au fond, c'est la même chose, et votre esprit est trop pénétrant pour ne pas le sentir. En avant! c'est le mot du Progrès; c'est aussi le cri de l'Art. Tout le verbe de la Poésie est là. Itc.

Que faites-vous quand vous écrivez ces vers saisissants: Les Sept Vieillards et Les Petites Vieilles, que vous me dédiez, et dont je vous remercie? Que faites-vous? Vous marchez. Vous allez en avant. Vous dotez le ciel de l'art d'ou ne sait quel rayon macabre. Vous créez un frisson nouveau.

L'Art n'est pas perfectible, je l'ai dit, je crois, un des premiers, donc je le sais; personne ne dépassera Eschyle, personne ne dépassera Phidias; mais on peut les égaler; et pour les égaler, il faut déplacer l'horizon de l'Art, monter plus haut, aller plus loin, marcher. Le poète ne peut aller seul, il faut que l'homme aussi se déplace. Les pas de l'Humanité sont donc les pas même de l'Art. — Donc, gloire au Progrès.

C'est pour le Progrès que je souffre en ce moment et que je suis prêt à mourir.

Théophile Gautier est un grand poète, et vous le louez comme son jeune frère, et vous l'êtes. Vous êtes, Monsieur, un noble esprit et un généreux cœur. Vous écrivez des choses profondes et souvent sereines. Vous aimez le Beau. Donnez-moi la main.

VICTOR HUGO.

Et quant aux persécutions, ce sont des grandeurs. — Courage!⁴⁶

Baudelaire l'en remercie par retour du courrier, comme nous l'apprend une lettre de Hugo du 18 octobre, qui reprend d'ailleurs brièvement une des idées de la préface :

Merci, poète, vous me parlez merveilleusement en quatre lignes de La Légende des Siècles. Votre lettre est toute marquée de votre cœur sincère et de votre profond esprit. Plus vous penserez à ce que je vous ai écrit, plus vous verrez que nous sommes d'accord: marcher du même pas au même but. Rallions-nous sous l'idéal, but sublime vers lequel l'Humanité dirige son double et éternel effort: l'Art et le Progrès⁴⁷.

Alors qu'il s'attend à une lettre «magnifique» et constituant «un vrai travail», Baudelaire est déçu des propos de Hugo, à en juger du moins par les commentaires dont il les accompagne quand il en adresse une copie de sa main à Poulet-Malassis :

J'ai imité la ponctuation de l'autographe; faut-il la rectifier? Ne négligez pas de me renvoyer la copie avec l'épreuve.

Ne négligez pas non plus de donner un violent coup de poing dans le plexus solaire de De Broisc. Cela est nécessaire pour la correction des épreuves et le Progrès de la Typographie. C'est là le Verbe et le cri de l'Art. *Hie!*

(N'imprimez pas ces dernières lignes.) Tout à vous⁴⁸.

Cet échange de correspondance avec Hugo appelle quelques remarques, dans la mesure où il engage les rapports de Baudelaire avec Gautier et les éclaire indirectement.

Victor Hugo n'a jamais figuré parmi les amis de Baudelaire, qui ne l'a guère fréquenté et a prononcé à son égard des jugements pour le moins contrastés et parfois même contradictoires. Sa lettre du 23 septembre révèle qu'il ne l'a rencontré «que deux fois, et il y a de cela presque vingt ans», soit probablement en 1842, après son retour de voyage, à une époque où il a noué ses «secondes liaisons littéraires»⁴⁹. Le témoignage d'Ernest Prarond nous en donne confirmation⁵⁰. L'a-t-il revu par la suite? Peut-être, si l'on en croit la notice qu'il lui consacre dans les *Réflexions*. Leur dernière rencontre aura lieu à Bruxelles en 1865⁵¹. En revanche, Baudelaire s'est souvent exprimé sur l'œuvre et la personne de Hugo, passant de l'admiration exaltée à l'ironie la plus méchante suivant les époques et les circonstances, comme l'ont montré — selon des points de vue différents — Léon Cellier puis Micheline Rosenfeld⁵². Certes, se pose à propos de Hugo comme à propos de Gautier, le problème de la sincérité de Baudelaire. On ne peut pas, en effet, situer au même niveau des articles soigneusement rédigés afin d'être publiés, et des lettres écrites souvent à la hâte, au gré de l'humeur du moment. Léon Cellier a raison de le rappeler; mais conclure, comme lui, «que Baudelaire admire Hugo lorsqu'il est vraiment Baudelaire, et qu'il l'insulte lorsqu'il se laisse aller»⁵³, nous semble pour le moins discutable.

En tout cas, le débat qui s'engage durant cet automne de 1859 autour du problème de l'Art pour l'Art et de l'Art pour le Progrès, ne constitue pas à nos yeux un «échange exemplaire, qui suggère une définition idéale des rapports entre le Maître et le Disciple, le Père et le Fils»⁵⁴. La lettre de Baudelaire, pleine de subtilités et d'arrière-pensées, apparaît digne du «fin manœuvrier» que voyait en lui Jacques Crépet. Soucieux du succès de sa plaquette, il recherche le patronage d'une personnalité de grande envergure, et pense naturellement à Victor Hugo, ami de Gautier qui, de tout temps, a voué à celui-ci une vive admiration. Or, si les deux poètes ont partagé les premiers élans du romantisme, ils ont suivi depuis des voies divergentes, si bien qu'on peut s'étonner de voir Hugo, devenu le chantre du Progrès, sollicité d'introduire une étude sur

Gautier, partisan de l'Art pour l'Art ou tout au moins de l'indépendance de la poésie à l'égard de la science, de la morale et de la politique, qui sont autant d'ennemis de la Beauté! Conscient du paradoxe, Baudelaire trouve une excuse dans la conjoncture du moment, qui fait la part trop belle à l'hérésie de l'utilité, d'où la nécessité d'«exagérer un peu dans le sens contraire». Il formule même quelques réserves à l'endroit de Gautier, sachant pertinemment que Hugo n'osera pas lui refuser ce service. Pour mettre tous les atouts de son côté, il tient cependant à justifier sa démarche et à s'excuser de lui avoir envoyé une première fois son article sans lettre d'accompagnement. Il lui adresse aussi divers compliments, plus ou moins sincères : il a besoin de sa «voix dictatoriale» qui domine toutes les autres ; il connaît par cœur tous ses ouvrages ; il s'inspire de sa poésie et en a même imité la manière dans une des deux pièces qu'il lui dédie ; il se souvient des mots d'encouragement reçus lors de la condamnation des *Fleurs du Mal* ; il loue enfin son opposition au régime napoléonien, qui l'a conduit à l'exil. Sans compter que Hugo trouvera, dans le texte de l'étude, plusieurs mentions élogieuses à son égard. Mais, à y regarder de plus près, Baudelaire glisse également dans sa lettre quelques formules restrictives, qui imposent certaines limites à son admiration de commande. Ne proclame-t-il pas qu'il a dépassé les théories de Hugo concernant «l'alliance de la morale avec la poésie»? Ne précise-t-il pas que son admiration va au Hugo des belles années du romantisme, dont il garde «un délicieux souvenir d'enfance»? Et comment ne pas voir une parodie du style hugolien dans la phrase de conclusion, introduite par un «Adieu, Monsieur» dont il n'est pas coutumier?

Quant à la réponse de Hugo, elle témoigne d'un louable souci de conciliation, mais élude le vrai problème, qui est d'ordre esthétique, en proposant une solution boiteuse. En effet, seuls le début et la fin de sa lettre-préface se rapportent à l'étude sur Gautier, évoquée en termes certes chaleureux, mais tout de même un peu vagues et conventionnels. On comprend la déception de Baudelaire! Pour le reste, Hugo concède volontiers qu'il existe des divergences entre sa propre philosophie de l'art et celle de Baudelaire. Alors, pourquoi vouloir convaincre ce dernier que l'Art pour l'Art et l'Art pour le Progrès, «au fond, c'est la même chose»? Etymologiquement oui, le progrès est bien un pas en avant, et, de ce point de vue, Baudelaire contribue par son œuvre à l'avancement de l'Art. A propos du «frisson nouveau» créé par *Les Sept Vieillards* et *Les Petites Vieilles*, Léon Cellier a d'ailleurs raison d'écrire :

Ce que Hugo souligne, ce n'est pas que Baudelaire *dit* quelque chose de neuf. Son apport n'est pas un *message*, une *idée*, une *notion* de l'homme. L'Apôtre du Progrès reste un poète, et s'il apprécie la nouveauté de Baudelaire c'est en envisageant «l'effet produit» par sa poésie, et l'effet produit sur la «sensibilité de l'imagination»⁵⁵.

Mais le nœud de la question se trouve ailleurs, à savoir dans la fonction de l'art et sa justification: se suffit-il à lui-même, en recherchant uniquement l'expression de la Beauté, ou doit-il servir une cause morale, sociale, humanitaire ou politique? Alors que Baudelaire y insiste tout au long de son étude, Hugo ne se prononce pas sur ce point. En jouant habilement sur le sens des mots, il se met à parler de la perfectibilité de l'art, qu'il juge impossible et rejette au profit de la notion de relativité, pour affirmer ensuite que l'art profite indirectement des «pas de l'Humanité», et justifier enfin son douloureux exil par le don de sa personne à la cause du Progrès! A vrai dire ce subtil tour de passe-passe laisse le lecteur sur sa faim, et Baudelaire le premier.

Il faut évoquer maintenant une autre cause encore du retard apporté à la publication du *Théophile Gautier*: les scrupules de Baudelaire concernant la typographie de la plaquette, la correction du texte et l'aspect de la couverture, qui occasionnèrent une abondante correspondance avec son éditeur.

Trois lettres⁵⁶ révèlent son intention d'ajouter une deuxième épigraphe à celle qui ouvrait l'étude dans *L'Artiste*. En date du 1^{er} mai 1859, il fournit les précisions suivantes:

Les deux épigraphes se font antithèse, et il est évident pour moi que le vertueux et pédant Laprade avait lu *L'Artiste*. Un caractère très petit pourrait nous tirer d'affaire. L'idée du verso n'est pas absolument détestable⁵⁷.

A ce sujet Jacques Crépet, puis Claude Pichois ont fait remarquer⁵⁸ que le 17 mars 1859, dans son discours de réception à l'Académie française, Victor de Laprade avait fait l'éloge de Musset, auquel il succédait. Or l'étude sur Gautier avait paru en revue quatre jours auparavant, et l'on sait qu'elle égratigne au passage le poète des *Nuits*. D'où l'hypothèse que cette seconde épigraphe aurait visé Laprade. En outre, on voit Baudelaire tantôt donner des conseils, tantôt lancer des mises en garde à Poulet-Malassis. «Faites bien mousser le texte afin que ça ait l'air d'une brochure respectable»⁵⁹, recommande-t-il; ou encore: «Blanchissez vigoureusement le texte»⁶⁰. Il compte composer le titre «en lettres bizarres» et souhaite qu'on y encadre le nom de Hugo «sans faire une phrase barbare», tandis que le texte devra apparaître en «lettres élégantes

et contournées»⁶¹. L'annonce de ses ouvrages, au dos de la couverture, retient aussi son attention. Une autre fois, c'est la pagination qui l'inquiète. Bref, il ne laisse rien au hasard et exige un travail irréprochable.

Commencée en avril, l'impression de la plaquette fut donc souvent différée ou interrompue. Elle reprit pour de bon vers le 10 octobre 1859, après réception de la lettre-préface de Victor Hugo. Mais tout n'alla pas sans mal. Ainsi, le 15, Baudelaire se plaint de n'avoir pas encore reçu les épreuves, que Poulet-Malassis lui réclame déjà corrigées⁶². On les lui remet sans tarder, et sa correspondance indique qu'il renvoie les dernières dans les premiers jours de novembre, en rappelant son désir de publier au plus vite⁶³. Notons, à ce propos, que l'exemplaire d'épreuves, corrigées de sa main et portant le bon à tirer, sera cédé par Poulet-Malassis au comte de Mandre le 4 décembre 1859, avec les commentaires suivants: «Ce sera et c'est déjà une vraie curiosité bibliographique»⁶⁴. Vendu plus tard, puis volé ou détruit par les Allemands pendant la Seconde Guerre mondiale, il nous est en partie connu par les *Notules sur Baudelaire* de Henri Cordier⁶⁵, et surtout par le relevé plus complet qu'en a fait Jacques Crépel dans son édition de *L'Art romantique*⁶⁶: ces deux documents, dont nous avons tenu compte pour l'établissement du texte, signalent diverses variantes et annotations du plus haut intérêt.

Le 8 novembre enfin, Poulet-Malassis annonce laconiquement à Baudelaire, à la fin d'une lettre: «Votre brochure doit être arrivée»⁶⁷. Cette fois, pas de doute, le *Théophile Gautier* est bien sorti de presse. Le dépôt légal de la plaquette a été fait à la Préfecture de l'Orne, à Alençon, le 12 novembre 1859, sous le numéro d'ordre 406, pour un tirage de 500 exemplaires de format in-8°⁶⁸. La *Bibliographie de la France* a enregistré l'ouvrage le 26 novembre, sous le numéro 10482 (avec, toutefois, l'indication de format in-12). En voici la description:

THÉOPHILE GAUTIER || par || CHARLES BAUDELAIRE ||
Notice littéraire précédée d'une lettre || de || VICTOR HUGO ||
PARIS || Poulet-Malassis et De Broise || Libraires-éditeurs || 9, rue
des Beaux-Arts || 1859.

In-8°, de 18 × 11 cm.

Couverture verte, imprimée en noir, encadrée d'un filet avec fleurons aux coins. Au centre, le cartouche ovale des éditeurs, représentant un caducée entouré de la devise *Concordiae fructus*.

1^{er} faux-titre. Au verso l'inscription: «Alençon. — Typ. de Poulet-Malassis et De Broise».

Portrait de Gautier, de 15 × 9,5 cm. Le médaillon du poète, d'un diamètre de 3,5 cm, se détache sur des rinceaux ornés de serpents et de têtes de licomes (?), l'ensemble formant une fleur de lys. En haut, de

chaque côté, un cartouche, représentant à gauche une femme assise à tête d'épervier (symbole égyptien) et à droite un taureau ailé à tête d'homme (symbole assyrien). En dessous du médaillon, un cartouche figurant un sphinx (symbole grec). Au bas de la page, la mention: «E. Théron sculpt., Imp. A. Delâtre, r. S. Jacques, 171»⁶⁹. Verso blanc.

Page de titre identique à la couverture, sauf que les noms de Charles Baudelaire, Victor Hugo, Poulet-Malassis et De Broise sont imprimés en rouge. Verso blanc.

III pages pour la lettre-préface de Victor Hugo. Verso blanc.

2^e faux-titre, identique au premier. Verso blanc.

68 pages pour le texte, encadrées d'un filet avec fleurons aux coins, comme toutes celles du volume.

Sur le deuxième plat de la couverture, au verso, l'annonce suivante:

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Chez Poulet-Malassis et De Broise

Sous presse: *Les Fleurs du Mal*, 2^e édition, augmentée d'une préface et de vingt poèmes inédits; 1 vol. *Opium et Haschisch, ou L'Idéal artificiel*; 1 vol. *Curiosités esthétiques*; 1 vol.

En préparation: *Notices littéraires*; 1 vol. *Machiavel et Condorcet*, dialogue philosophique; 1 vol.⁷⁰.

Chez Michel Lévy

Traduction des Œuvres d'Edgar Poe:

Histoires extraordinaires; 1 vol. *Nouvelles Histoires extraordinaires*;

1 vol. *Aventures d'Arthur Gordon Pym*; 1 vol.

En préparation: *Eureka*; 1 vol.⁷¹.

Au dos, dans un cadre: «Prix 1 fr.». *Théophile Gautier*.

La seule indication que nous possédons sur le tirage de la plaquette figure dans le registre du dépôt légal, qui mentionne 500 exemplaires sans autre spécification. On sait, toutefois, par deux lettres de Baudelaire⁷², qu'en plus des exemplaires ordinaires il y en eut un certain nombre sur papier de fil. Combien? Les recherches que nous avons faites sur ce point sont restées infructueuses⁷³. Pour sa part, Jacques Crépet avance le chiffre de 10 et déclare ne leur avoir jamais vu qu'une couverture muette⁷⁴. Quant au prix payé à Baudelaire sous la forme de droits d'auteur, il a été fixé à trente francs par Poulet-Malassis le 16 novembre 1859⁷⁵. Surpris en bien, le poète déclarera plus tard qu'il n'avait pas osé les demander; mais il les accepta volontiers.

On ne sait s'il y eut un service de presse pour le *Théophile Gautier*. Cependant on a conservé la trace de quelques exemplaires envoyés par Baudelaire à des amis et connaissances, dont certains lui ont adressé des remerciements, parfois accompagnés d'éloges

ou de critiques. Ainsi, Victor Hugo chargea d'abord Paul Meurice d'accuser réception de la plaquette, avant d'écrire personnellement à l'auteur le 18 décembre: «J'ai relu avec un extrême intérêt votre beau travail sur notre grand poète Th. Gautier»⁷⁶. Delacroix, de son côté, fit part de ses sentiments le 13 décembre:

J'ai trouvé effectivement un joli petit livre de vous sur Théoph. Gautier. Il participe à l'inconvénient de plusieurs de vos publications: le caractère en est si fin que la lecture en est un travail pour moi difficile. J'y ai cependant aperçu [*sic*] que vous appréciez notre critique comme il doit l'être et comme je le fais moi-même. Je vous dirai même que depuis, je suis tombé sur un ouvrage que vous louez dignement, mais dont je n'avais point connaissance, malgré son ancienneté, *Mlle de Maupin*. J'en ai été ravi: j'y ai trouvé Gautier sous un aspect que je ne connaissais pas; ce qui augmente mon admiration, c'est sa jeunesse à l'époque où il l'a composé⁷⁷.

En revanche, Alexandre Weill écrit à Poulet-Malassis, à la fin de 1859 ou au début de 1860:

Je n'aurais point publié le *Gautier* de Baudelaire [*sic*]. Ce n'est pas sérieux et M. Gautier lui-même ne vous en saura pas gré [...]. M. Baudelaire [*sic*] fait son éloge de grand homme à travers Gautier. Tous deux ensemble ne font ni un poète ni un écrivain. Ils savent pourtant leur langue et voilà tout⁷⁸.

Et Villiers de l'Isle-Adam remarque, dans une lettre à Baudelaire qui date probablement du printemps de 1861:

Vous vous êtes affirmé davantage dans votre étude sur Wagner que dans celle sur Gautier: tant mieux! Ça pleut déjà *dru comme mitraille et de la hautaine façon*: ça m'a ranimé⁷⁹.

On sait aussi, par sa correspondance, que Baudelaire remit un exemplaire de sa plaquette (le plus souvent avec une dédicace) à Théophile Gautier, à sa mère, à Alcide-Pierre Grandguillot, rédacteur en chef du *Constitutionnel*, à Maxime Du Camp et à Alfred de Vigny⁸⁰.

Dans la presse de l'époque, cette publication a, semble-t-il, fait seulement l'objet de deux comptes rendus, entièrement favorables: l'un anonyme, en novembre 1859 dans la *Revue anecdotique*, fondée en 1855 et dirigée alors par Lorédan Larchey, ami de Poulet-Malassis; l'autre, signé Jules Leveux, dans *La Causerie* du 18 décembre 1859⁸¹. De plus, la plaquette fut annoncée dans le *Bulletin international du libraire et de l'amateur de livres* du 31 décembre 1859⁸². En revanche, nous n'avons pas trouvé trace d'une note qui, selon Baudelaire⁸³, était censée paraître dans le *Constitutionnel*, le 30 novembre ou le 1^{er} décembre 1859. Ajoutons à cela qu'Asselineau, dans son *Charles Baudelaire* de 1869, se

bornera à mentionner le *Théophile Gautier* pour s'attarder davantage au *Salon de 1859*, et que le critique Armand Fraisse le signalera comme l'une des œuvres principales du poète, dans un article du *Salut public* de Lyon, le 4 mai 1869⁸⁴. Quant à Gautier lui-même, dans ses trois études sur le poète, il n'y fera que de brèves allusions : pour évoquer le « frisson nouveau » de la préface de Victor Hugo, pour rappeler les circonstances de leur première rencontre, et pour citer à son tour le long passage emprunté aux *Notes nouvelles sur Edgar Poe*⁸⁵.

Baudelaire, lui, fut assez satisfait de cet essai sur Gautier pour le faire figurer au nombre de ses œuvres dans une notice bibliographique, établie en vue de ses visites académiques et publiée dans la *Revue anecdotique* de la première quinzaine de janvier 1862⁸⁶. En outre, il a fait de sa plaquette une lecture publique en Belgique, où il se rendit en avril 1864 dans le dessein de visiter diverses galeries d'art et surtout de négocier la vente de ses œuvres complètes aux éditeurs Lacroix et Verboeckhoven. La conférence — deuxième d'un cycle de cinq — eut lieu le mercredi soir 11 mai 1864 au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles. Sur l'accueil plutôt mitigé que lui a réservé le public, les témoignages et anecdotes ne manquent pas. Selon Léon Dommartin, Baudelaire commença par offusquer son auditoire féminin en déclarant d'emblée :

C'est la seconde fois que je parle en public, et c'est devant vous, lors de ma première conférence, que j'ai perdu ce qu'on peut appeler la virginité de la parole, qui, du reste, n'est pas plus à regretter que... l'autre⁸⁷.

D'après Camille Lemonnier :

Baudelaire parla, ce soir-là, pour une vingtaine d'auditeurs ; il leur parla comme il eût parlé à une cour de princes et leur révéla un Gautier altissime, l'égal des grands papes de l'Art⁸⁸.

L'assistance diminua cependant au long de la soirée :

Le poète n'eut pas l'air de remarquer cette désertion qui le laissait parler seul entre les hauts murs parcimonieusement éclairés. Une dernière parole s'enfla comme une clameur : « Je salue en Théophile Gautier, mon maître, le grand poète du siècle ». Et la taille rigide s'inclina, il eut trois saluts corrects comme devant une assemblée véritable⁸⁹.

Poulet-Malassis, alors exilé à Bruxelles, était aussi présent à ces conférences. Plus que sa lettre à Félix Bracquemond du 17 mai 1864 (qui parle curieusement de « vrai et sérieux succès »), celle qu'il écrira à Charles Asselineau le 13 avril 1868 apporte quelques renseignements intéressants sur la lecture de la plaquette :

Baudelaire lut la notice que vous connaissez, en y mêlant des traits nouveaux qui tenaient à la fois de la préméditation et de l'improvisation. Il avait noté des endroits de repos, dans sa lecture, où il parlait pour l'intelligence de son auditoire. Ils étaient ménagés avec un art si parfait qu'on pouvait douter, si on n'avait pas les yeux sur lui, que sa lecture fût l'improvisation d'un esprit aussi maître de sa parole que de ses idées, substituant aux procédés oratoires la certitude du verbe⁹⁰.

On se rappelle que la couverture du *Théophile Gautier* annonçait «en préparation» un volume de *Notices littéraires*. Une lettre à Poulet-Malassis du 15 décembre 1859⁹¹ indique que Baudelaire pensait y inclure le texte de la plaquette, le reste de l'ouvrage étant constitué par les trois études sur Poe, les notices destinées aux *Poètes français* d'Eugène Crépet (dont le *Théophile Gautier*), un article sur Pierre Dupont (celui de 1851) et un autre sur Philibert Rouvière. Les *Notices littéraires* — intitulées d'abord *Opinions littéraires*, puis *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* — devaient servir de pendant à un autre recueil réservé à la critique artistique, les *Curiosités esthétiques*. La répartition de la matière entre ces deux volumes fit toutefois l'objet de nombreuses modifications, au gré des difficultés que Baudelaire rencontra pour les faire éditer. Sans entrer dans tous les détails de leur longue histoire⁹², retenons que le poète eut l'idée de les grouper, par la suite, sous le titre général de *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, dont le premier tome devait porter le sous-titre *Beaux-Arts* et le second — contenant l'étude sur Gautier — celui de *Littérature*, ainsi qu'en fait foi le plan envoyé de Bruxelles à l'éditeur Julien Lemer le 3 février 1865⁹³. Puis l'ouvrage devint *Quelques-uns de mes contemporains, artistes et poètes* (2 vol.), d'après une note du 5 février 1866 destinée à un autre éditeur, Hippolyte Garnier, où l'on retrouve la mention «Th. Gautier» (désignant probablement la plaquette et non la notice des *Poètes français*)⁹⁴.

Malheureusement, la maladie et la mort ont empêché Baudelaire de mener à bien cette publication. Dans l'édition posthume de ses œuvres, Asselineau et Banville réunirent finalement la plus grande partie des articles de critique artistique sous le titre ancien de *Curiosités esthétiques* (Michel Lévy frères, 1868), tandis qu'ils constituèrent un volume assez composite, intitulé *L'Art romantique*, avec les principaux articles de critique littéraire — dont les deux *Théophile Gautier* — augmentés de l'essai sur Wagner, des deux études sur Delacroix, du *Peintre de la vie moderne*, des *Peintres et aquafortistes*, de *L'Art philosophique* et de *Morale du joujou*. Bien qu'enregistré par la *Bibliographie de la France* le

20 février 1869 seulement, *L'Art romantique* parut chez Michel Lévy frères en 1868 et constitua le tome III des *Œuvres complètes* de Charles Baudelaire. Le *Théophile Gautier* [I] y figure sous le numéro VIII, aux pages 151 à 190, d'après le texte de la plaquette publiée chez Poulet-Malassis en novembre 1859, avec quelques variantes de détail.

Théophile Gautier [II]

Bien que la seconde étude n'ait été publiée qu'en 1861, puis en 1862, sa genèse remonte à l'année 1859 et suit de peu celle du *Théophile Gautier* [I], dont elle reprend d'ailleurs certaines idées et diverses expressions. Elle fut, avec d'autres, commandée à Baudelaire pour l'anthologie en quatre volumes que préparait Eugène Crépet sous le titre *Les Poètes français*. Or, grâce aux recherches de Claude Pichois⁹⁵, on sait maintenant que, dans sa partie moderne, ce recueil fut en fait l'œuvre de Baudelaire et de trois de ses amis, Charles Asselineau, Hippolyte Babou et Philoxène Boyer, sans compter Gautier lui-même et quelques autres connaissances, auteurs à eux tous de cent trente notices sur cent cinquante-sept. Il ressort même de certains documents que notre poète eut la haute main, d'une part, sur le choix des écrivains appelés à figurer dans le tome IV, d'autre part, sur l'engagement des collaborateurs et la répartition du travail. On ne s'étonne donc pas qu'il ait écrit à lui seul dix notices et se soit réservé quelques-uns des grands noms du moment, tels Hugo, Banville, Leconte de Lisle, Marceline Desbordes-Valmore et Gautier (chargé, en retour, d'en rédiger une sur Baudelaire). On comprend mieux aussi les difficultés auxquelles se heurta bientôt la publication, et dont la correspondance échangée par les deux principaux responsables nous entretient abondamment. D'un côté, Eugène Crépet, le promoteur, «républicain bourgeois» comme le qualifie Claude Pichois⁹⁶, libéral certes, mais fort attaché à ses convictions progressistes et soucieux d'observer les bienséances. De l'autre, Baudelaire, le poète, l'homme du métier, qui trouve l'occasion de manifester ses préférences et ses répulsions au mépris des convenances et des préjugés. Cette rivalité devait déboucher sur un conflit ouvert et provoquer la brouille entre les deux hommes. Au total, trois notices de Baudelaire seront refusées par Crépet : celles qu'il a consacrées à Auguste Barbier, accusé de mêler à la poésie des préoccupations morales et sociales ; à Pétrus Borel, dont ressortaient peut-être trop les extravagances et le côté bousinot ; et enfin à Hégésippe Moreau, à qui étaient reprochées ses opinions républicaines.

Quant au *Théophile Gautier* [III], on sait que Baudelaire en a terminé la rédaction vers la fin de juillet 1859⁹⁷, si bien qu'il pouvait écrire à Crépet le 4 août: «J'ai fini vos sept notices, toutes conçues dans le style et suivant la méthode demandés»⁹⁸. Soucieux de présenter un manuscrit propre et soigné, il se met en quête d'un copiste, qu'il souhaite rapide et intelligent⁹⁹. Néanmoins, il demeure insatisfait de son travail et compte y apporter encore des remaniements, d'où la nécessité «de faire composer ces notices en placards»¹⁰⁰ pour lui faciliter la tâche. Cela ne va pas sans mal, puisque, le 31 octobre, il annonce qu'il va de nouveau les refaire toutes sur un manuscrit consciencieusement mis au net¹⁰¹. Ainsi, de mois en mois, on tarde et on s'impatiente des deux côtés. Excédé par les reproches de Crépet et les retouches qu'il exige de lui pour tel ou tel de ses textes, Baudelaire s'énerve à plus d'une reprise et menace même de tout arrêter¹⁰². Vers le 10 avril 1860, il le met fermement en garde:

Vous me tourmentez horriblement et inutilement. J'ai mis, à cause de vous autant qu'à cause de moi, une application énorme dans ces notices. *Ce que j'écris est bon et irréfutable*. Cependant je vous ai déjà promis, par complaisance et par déférence, de remanier plusieurs passages. *Je l'ai déjà fait*, dans le *Barbier* par exemple. Or, comment voulez-vous que je corrige quoi que ce soit, puisque je n'ai pas d'épreuves? [...] Quant à profiter de mon absence pour altérer ce que j'écris, vous ne le ferez pas, d'abord parce que cela serait déshonorable, ensuite parce qu'il a été convenu entre nous que si je me refusais à certaines transformations, ce serait Boyer qui se chargerait de ce travail; enfin parce qu'il serait convenable d'abord de me donner un texte de mes Notices, tel que je l'ai primitivement écrit.

(A ce sujet, je vous ferai remarquer que je serais fort heureux d'avoir le *Gautier*, et le *Barbier* qui sont probablement corrigés et peut-être clichés.)¹⁰³

Il s'étonne en outre qu'on lui reproche sa brièveté, alors que l'espace lui est compté et que sa liberté se trouve ainsi considérablement limitée!¹⁰⁴ A ces difficultés vient s'ajouter le problème de la notice sur Hugo, qui provoque un retard supplémentaire. L'entreprise s'avère périlleuse, car Baudelaire se rend compte qu'il ne pourra pas éluder le délicat problème des rapports de l'art avec la politique. Il faut aussi obtenir de Hugo et de ses éditeurs l'autorisation de reproduire un certain nombre de poèmes¹⁰⁵. Le reste de l'année 1860 se passe, ainsi, en de laborieuses tractations. Ensuite, le poète est accaparé par d'autres besognes: la deuxième édition des *Fleurs du Mal* va paraître en février 1861, tandis qu'il travaille depuis quelques mois à son étude sur Wagner. De plus, il traverse en mars une grave crise morale et songe même au suicide,

dont seul le retient son souci de mettre ses affaires en ordre et de publier son volume de critique, en préparation chez Poulet-Malassis depuis 1859.

Comme les choses traînent en longueur et qu'il a besoin d'argent, Baudelaire se décide à confier préalablement ses notices à la *Revue fantaisiste* de Catulle Mendès, moyennant dédommagement à Crépet sur les sommes qu'il toucherait. A cet effet, il conclut avec ce dernier — probablement le 18 mai 1861 — un traité dont nous ne connaissons pas le texte, mais auquel plusieurs lettres font allusion¹⁰⁶. Dès lors il obtient, non sans mal, toutes ses épreuves pour les transmettre à la revue, puis il les renvoie à Crépet, dûment remaniées, et dépose à son intention la somme de cent francs, soit le tiers de ce qui lui a été versé jusqu'ici¹⁰⁷. Commencée le 15 juin avec le *Victor Hugo*, sous le titre général de *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, la publication de neuf de ses dix notices dans la *Revue fantaisiste* prendra fin le 15 août. Le *Théophile Gautier* paraît dans la 11^e livraison, du 15 juillet 1861, sous le numéro IV, aux pages 287 à 289, accompagné de l'*Auguste Barbier* et du *Pétrus Borel*. Durant ces quelques mois, Baudelaire adresse régulièrement un exemplaire de la revue à sa mère et la tient au courant de ses démêlés avec Mendès, dont il déplore la lenteur à lui régler le reste de son dû¹⁰⁸.

Cependant, les négociations ne reprennent pas tout de suite avec Eugène Crépet, qui publie cette année-là, chez Gide, les trois premiers tomes de ses *Poètes français*. Certes, Baudelaire ne le perd pas de vue, ainsi qu'en témoignent plus d'une fois les pages de son *Carnet*¹⁰⁹. Mais il est occupé par d'autres travaux : poèmes, articles et traductions destinés à la *Revue européenne* et encore à la *Revue fantaisiste*. L'hiver 1861-1862 le voit aussi poser puis retirer sa candidature à l'Académie française, avec toutes les démarches, visites et lettres que cela comporte. Il faut attendre le printemps de 1862, plus exactement le 15 mai, pour retrouver la trace des notices dans sa correspondance. Ce jour-là, il écrit un peu maladroitement à Arsène Houssaye afin de le consoler d'avoir été évincé de l'anthologie ; c'est l'occasion de se plaindre à nouveau de Crépet, qui vient de lui refuser le *Barbier* et le *Moreau*¹¹⁰. Aussi n'y aurait-il rien d'étonnant à ce qu'il ait été l'instigateur de cet entrefilet satirique, publié par la *Revue anecdotique* dans sa livraison de la deuxième quinzaine de juin :

M. Eugène Crépet est l'habile et heureux directeur de la grande et belle publication des *Poètes français*.

A ce titre, il en a rédigé l'avertissement, où se remarque, à la page 2, ce *lapsus calami*, à propos des biographies dont le livre est orné : «Ce ne sont quelquefois que des silhouettes légères, présentées de profil plutôt que de face».

M. Crépet n'a pas été le dernier à relever cette incidente malencontreuse. Il l'a biffée de sa main, au crayon, sur un certain nombre d'exemplaires donnés à ses amis et à ses auteurs.

Un de ces derniers, auquel sans doute M. Crépet avait demandé des suppressions et des corrections, a écrit en marge: «Ceci est un autographe de M. Crépet»¹¹¹.

La dernière partie de l'ouvrage paraît enfin au début d'août, sous le titre *Les Poètes français*, «recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française depuis les origines jusqu'à nos jours, avec une notice sur chaque poète par [...]; précédé d'une introduction par M. Sainte-Beuve de l'Académie française; publié sous la direction de M. Eugène Crépet; tome quatrième, quatrième période: Les Contemporains», Hachette, 1862 (*Bibliographie de la France*: 2 août 1862, n° 6715). La notice sur Gautier, accompagnée d'une bibliographie succincte, y occupe les pages 433 à 436, et est suivie d'un choix de poèmes de Gautier, aux pages 437 à 452: *Pantoum, La Chimère, Pastel, Chinoiserie, L'Horloge, A Zurbaran, Ténèbres et Inés de las sierras*. Figurent encore dans le volume six autres notices de Baudelaire, consacrées à Hugo, Marceline Desbordes-Valmore, Banville, Dupont, Leconte de Lisle et Le Vavas seur (Crépet en ayant finalement refusé trois, comme on l'a vu). La notice sur Baudelaire lui-même, dont il sera question plus loin, est due à Théophile Gautier.

Les relations entre Baudelaire et Crépet devaient prendre fin avec cette publication et la brouille qui s'ensuivit au mois de septembre. En effet, Crépet refusant de lui donner un exemplaire du tome IV de l'anthologie avant d'avoir reçu en retour l'édition des poésies de Hugo qu'il lui avait prêtée, Baudelaire dut se résoudre à l'acheter, ce qui le mit dans une belle fureur¹¹². Les deux hommes en restèrent là, ou à peu près. Le poète consigna sa rancune au feuillet LI de son *Carnet*, où, avec d'autres, les noms d'Hachette et de Crépet sont assortis de la mention «vilaines canailles»¹¹³. Ce dernier, en revanche, conserva moins de ressentiment puisqu'il publia chez Quantin, en 1887, les *Œuvres posthumes et correspondances inédites* de Baudelaire, précédées d'une étude biographique où les notices écrites pour *Les Poètes français* sont jugées «remarquables, surtout par une habileté très rare à présenter, sous des aspects nouveaux, les caractères essentiels du génie ou du talent de chaque poète»¹¹⁴.

A notre connaissance, l'anthologie a fait l'objet de trois comptes rendus, dans l'ensemble élogieux, mais où la place accordée à Baudelaire poète et critique est assez restreinte. Le premier en date parut, sous la plume de C. Bernel, dans *La Critique française*, en août 1862¹¹⁵. On en retiendra ce passage:

M. Charles Baudelaire, le très-singulier auteur des *Fleurs du Mal*, est encensé de main de maître par M. Théophile Gautier, auquel, en revanche, cent pages avant, il donne une place à côté de Buffon, Chateaubriand et Hugo. Il n'y a pas de mal à ces dithyrambes de l'amitié: chacun en fait justice, et l'utilité des *Poètes français* éclate surtout quand on parcourt la liste de nos poètes contemporains, actuels, nés d'hier. En dehors des grands noms et des talents merveilleux et éclatants, comme Alfred de Musset, Hugo, Lamartine, de Vigny, etc., on est surpris de toutes les rimés écloses depuis vingt ans, et qui ont pu être considérées comme des chefs-d'œuvre¹¹⁶.

Pour sa part, Jules Claretie signale le tome IV du recueil vers la fin de sa «Chronique» dans *Diogène*, le 31 août 1862¹¹⁷. Baudelaire y est cité, comme poète, parmi «toute une glorieuse pléiade de lumineux esprits», dont les œuvres «sont de véritables richesses poétiques» où l'on peut «moissonner sans craindre d'épuiser le sillon». Quant à Sainte-Beuve, il a consacré aux *Poètes français* (dont il a rédigé l'introduction) son feuilletton du *Constitutionnel*, le 20 octobre 1862, repris dans les *Nouveaux Lundis*¹¹⁸. Baudelaire s'y trouve seulement nommé au nombre des «collaborateurs, auteurs de notices, [...] qui sont la plupart connus eux-mêmes en qualité de poètes distingués»¹¹⁹. Pour le reste, le critique s'attache à quelques écrivains, que l'ouvrage de Crépet a mis en lumière: Joséphin Soulayr, le marquis de Belloy, Charles Coran et Félix Arvers. On peut ajouter à ces articles les attaques lancées à Sainte-Beuve et aux auteurs de l'anthologie par Louis de Laincel, en de méchants alexandrins intitulés *Conseils à un critique* et publiés sous la rubrique «Poésie» par la *Revue indépendante*, le 15 novembre 1862¹²⁰.

Enfin, comme pour le *Théophile Gautier [I]*, Baudelaire avait prévu dès le 15 décembre 1859 d'inclure ses notices destinées aux *Poètes français* dans le volume de critique alors en préparation chez Poulet-Malassis¹²¹. Or, en mai 1861, Eugène Crépet s'était opposé à ce qu'elles y fussent publiées avant de figurer dans son propre recueil, concédant uniquement qu'elles parussent au préalable dans la *Revue fantaisiste*¹²². Inquiétudes inutiles, puisque l'ouvrage en question, intitulé alors *Notices littéraires*, ne vit pas le jour sous la forme que Baudelaire comptait lui donner, et finit par constituer (après bien des transformations) le tome III de l'édition posthume de ses œuvres¹²³. Il apparaît toutefois, d'après le plan adressé par le poète à Julien Lemer le 3 février 1865¹²⁴, et la note du 6 février 1866 à l'intention d'Hippolyte Garnier¹²⁵, que la seconde étude sur Gautier aurait dû être en fin de compte écartée au profit de la première, pour cause de double emploi. C'est donc, sans doute, à Banville et Asselineau qu'on doit de l'avoir introduite

en 1868 dans *L'Art romantique*, où elle figure, d'après le texte de la *Revue fantaisiste*, aux pages 344 à 349, sous le titre de *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains ; IV, Théophile Gautier*, sans note bibliographique ni choix de poèmes.

Notes

- ¹ Voir *CPI*, I, p. 513, et n.p. 988.
- ² *CPI*, I, p. 558.
- ³ *CPI*, I, p. 560.
- ⁴ *CPI*, I, p. 515.
- ⁵ Voir *infra* notre note p. 226.
- ⁶ Voir *infra* notre note p. 228-229.
- ⁷ Voir *infra* notre note p. 206.
- ⁸ *LAB*, p. 183.
- ⁹ Voir *CPI*, I, p. 548.
- ¹⁰ *CPI*, I, p. 551. Autres preuves de cette hâte : les longues citations des *Notes nouvelles sur Edgar Poe* et l'utilisation de notes destinées à un article sur les peintres anglais de l'Exposition universelle (1855).
- ¹¹ *CPI*, I, p. 559.
- ¹² *CPI*, I, p. 551.
- ¹³ *CPI*, I, p. 555.
- ¹⁴ Voir *CPI*, I, p. 558 et 561.
- ¹⁵ Voir *LAB*, p. 184.
- ¹⁶ Voir *LAB*, p. 18.
- ¹⁷ *Ibid.*
- ¹⁸ Voir *CPI*, I, p. 558-559.
- ¹⁹ *L'Artiste*, 10^e livraison, 6 mars 1859, p. 160.
- ²⁰ Voir Henri Boucher, *Iconographie générale de Théophile Gautier*, p. 48, n° 60.
- ²¹ Voir *CPI*, I, p. 560 et 562.
- ²² *CPI*, I, p. 563.
- ²³ Voir *CPI*, I, p. 551.
- ²⁴ *CPI*, I, p. 549.
- ²⁵ *CPI*, I, p. 559.
- ²⁶ *CPI*, I, p. 564.
- ²⁷ *CPI*, I, p. 596.
- ²⁸ *CPI*, I, p. 550.
- ²⁹ Voir *LAB*, p. 294-297.
- ³⁰ Voir *CPI*, I, p. 564.
- ³¹ Voir *CPI*, I, p. 551, et n.p. 1009.
- ³² Voir *CPI*, I, p. 566.
- ³³ Voir *CPI*, I, p. 569 et 572.
- ³⁴ Voir *infra*, p. 171, et *CPI*, I, p. 604.
- ³⁵ Voir *CPI*, I, p. 596, et n.p. 1040.
- ³⁶ *CPI*, I, p. 564.

³⁷ Voir *CPI*, I, p. 596, et n.p. 1040.

³⁸ *CPI*, I, p. 590.

³⁹ *CPI*, I, p. 591.

⁴⁰ Voir *CPI*, I, p. 593.

⁴¹ *CPI*, I, p. 596-599, et n.p. 1039-1041.

⁴² Voir *CPI*, I, p. 601, et *LAB*, p. 302.

⁴³ Voir *CPI*, I, p. 604.

⁴⁴ Voir *CPI*, I, p. 606, et n.p. 1045.

⁴⁵ Voir la lettre de Victor Hugo à Paul Meurice du 6 octobre 1859, *Œuvres complètes* de Victor Hugo, t. XI/2, p. 1326.

⁴⁶ On lira aussi cette préface dans *LAB*, p. 187-189.

⁴⁷ *LAB*, p. 189.

⁴⁸ *CPI*, I, p. 608.

⁴⁹ *PI*, I, p. 785.

⁵⁰ Voir la lettre d'Ernest Prarond à Eugène Crépet d'octobre 1886, p.p. Claude Pichois, *BET*, p. 19.

⁵¹ Voir *CPI*, II, p. 539, et n.p. 936.

⁵² Voir Léon Cellier, *Baudelaire et Hugo*; et Micheline Rosenfeld, «Baudelaire lecteur de Victor Hugo (1837-1866)», *Études baudelairiennes*, IX, p. 75-178.

⁵³ Léon Cellier, *Baudelaire et Hugo*, p. 216.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 119.

⁵⁶ Voir *CPI*, I, p. 566, 569, 590.

⁵⁷ *CPI*, I, p. 569.

⁵⁸ Voir *Correspondance générale de Baudelaire*, p.p. J. Crépet, t. II, p. 302, et *CPI*, I, p. 1023.

⁵⁹ *CPI*, I, p. 566.

⁶⁰ *CPI*, I, p. 570.

⁶¹ *CPI*, I, p. 569, 571 et 610.

⁶² Voir *CPI*, I, p. 610.

⁶³ Voir *CPI*, I, p. 613-614.

⁶⁴ Cité dans le catalogue de l'exposition *Poulet-Malassis*. Alençon, 1957, p. 34.

⁶⁵ Voir *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, 15 mai 1900, p. 238.

⁶⁶ Voir *AR*, p. 490 et suivantes.

⁶⁷ *LAB*, p. 304.

⁶⁸ Voir *Dépôt légal. Ouvrages littéraires. Départements: O-P. Année 1859*, Paris, Archives nationales, cote F 18⁹ IX 92.

⁶⁹ Voir Henri Boucher, *Iconographie générale de Théophile Gautier*, p. 52-53, n° 65, ainsi que l'*Iconographie de Charles Baudelaire*, p.p. Claude Pichois et François Ruchon, n° 165, et l'*Album Baudelaire*, p.p. Claude Pichois, p. 165.

⁷⁰ *Notices littéraires* est le premier titre arrêté par Baudelaire pour le volume d'articles critiques publié après sa mort sous le titre *L'Art romantique* (M. Lévy, 1868). Quant au dialogue *Machiavel et Condorcet*, il devait être écrit à Honfleur, d'après ce que révèlent deux lettres à Madame Aupick (*CPI*, I, p. 616-617 et 624). Mais fut-il jamais commencé?

⁷¹ Cette traduction paraîtra chez M. Lévy en novembre 1863.

⁷² Voir *CPI*, I, p. 610 et 620.

⁷³ Monsieur Jean Gourhand, directeur des Services d'archives de l'Orne, à Alençon, nous a écrit fort aimablement à ce sujet le 22 décembre 1976: «Nous

n'avons pas retrouvé malheureusement les justificatifs du dépôt légal de la plaquette consacrée par Baudelaire à Théophile Gautier en 1859; les Archives de l'Orne n'ont conservé que ce qui a trait à la police de l'imprimerie et à la librairie. D'autre part j'ai fait faire à la Bibliothèque municipale d'Alençon, qui aurait pu conserver un exemplaire avec le justificatif, une vérification qui s'est révélée négative. *Le Journal de l'Orne des mois de novembre et décembre 1859 ne signale pas la publication de cette plaquette, alors qu'il fait état d'un ou deux ouvrages sortis des presses de Poulet-Malassis.* »

⁷⁴ Voir AR, p. 490.

⁷⁵ Voir LAB, p. 305, et CPI, I, p. 649.

⁷⁶ LAB, p. 190.

⁷⁷ LAB, p. 119.

⁷⁸ Lettre p.p. Jacques Crépet, *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, mars 1946, p. 123-124. Voir aussi l'article de Georges Blin. « Baudelaire et Alexandre Weill », *RHLF*, janvier-mars 1963, p. 28-45.

⁷⁹ LAB, p. 389.

⁸⁰ Voir CPI, I, p. 617. 620. 622; et II, p. 195. Dans les notes de cette édition. Claude Pichois signale également un certain nombre d'exemplaires, faisant partie de collections privées ou mentionnés dans des catalogues de ventes, et qui ont été envoyés par Baudelaire à Pier Angelo Fiorentino (chroniqueur musical du *Constitutionnel* et du *Moniteur*), à Poulet-Malassis, à Ernest Feydeau et à M^e Jaquotot (un ami des Aupick). Voir CPI, I, p. 861 et 1037; II, p. 1002 et 1009. S'y ajoutent un exemplaire dédié à Edouard Manet (collection Daniel Siekles; voir le catalogue de l'exposition *Baudelaire*, Petit Palais, 23 novembre 1968 - 17 mars 1969, numéro 375) et un autre à Auguste Vacquerie (voir *Bibliothèque du Docteur André Chauveau*, première partie, vente Drouot, 2-3 février 1976, numéro 61). Enfin, Georges Vicaire, dans son *Manuel de l'amateur de livres du XIX^e siècle, 1801-1893* (t. I, Rouquette, 1894, p. 345) indique encore deux exemplaires avec envoi autographe de l'auteur à Asselineau et à Champfleury.

⁸¹ Ce sont deux petites revues dans lesquelles Baudelaire a des amis. Voir l'*Appendice*, p. 253-254.

⁸² Voir *Bulletin international du libraire et de l'amateur de livres*, 4^e année, numéro 12, 31 décembre 1859, p. 179.

⁸³ Voir CPI, I, p. 620.

⁸⁴ Voir *Baudelaire et Asselineau*, p. 130; et Claude et Vincenette Pichois, *Armand Fraisse: sur Baudelaire*, p. 60.

⁸⁵ Voir *Charles Baudelaire [I]*, p. 600; *Charles Baudelaire [II]*, p. 163; et *Charles Baudelaire [III]*, p. 9, 22-24 et 43.

⁸⁶ Voir PI, I, p. 786, et n.p. 1538-1539.

⁸⁷ *Bilboquet*, hebdomadaire satirique publié à Spa, 29 mai 1864; cité dans Gustave Charlier, *Passages*, p. 157.

⁸⁸ Camille Lemonnier, *La Vie belge*, p. 68-73; cité dans W. T. Bandy et Cl. Pichois, *Baudelaire devant ses contemporains*, p. 186.

⁸⁹ *Ibid.*; cité p. 187.

⁹⁰ *Richer-Ruff*, p. 166-167. Quant à la lettre du 17 mai 1864, on la trouvera citée dans *BET*, p. 197-198.

⁹¹ Voir CPI, I, p. 635.

⁹² A ce sujet, voir AR, p. 429-439, et PI, II, p. IX-XIII.

⁹³ Voir CPI, II, p. 444-445.

- ⁹⁴ Voir *CPI*, II, p. 591.
- ⁹⁵ Voir *Pl.*, II, p. 1071-1077.
- ⁹⁶ *Ibid.*, p. 1071.
- ⁹⁷ Voir *CPI*, I, p. 589, et n.p. 1043.
- ⁹⁸ *CPI*, I, p. 590.
- ⁹⁹ Voir *CPI*, I, p. 592.
- ¹⁰⁰ *Ibid.*
- ¹⁰¹ Voir *CPI*, I, p. 611.
- ¹⁰² Voir *CPI*, I, p. 615 et 647.
- ¹⁰³ *CPI*, II, p. 21-22.
- ¹⁰⁴ Voir *CPI*, II, p. 40.
- ¹⁰⁵ Voir *CPI*, II, p. 41, et *LAB*, p. 192-193.
- ¹⁰⁶ Voir *CPI*, II, p. 166, 171-172, et n.p. 729-732, ainsi que *LAB*, p. 104-105.
- ¹⁰⁷ Voir *CPI*, II, p. 172-174.
- ¹⁰⁸ Voir *CPI*, II, p. 175, 177, 180, 182-183, 187-188.
- ¹⁰⁹ Voir *Pl.*, I, p. 716, 727, 730.
- ¹¹⁰ Voir *CPI*, II, p. 244-245.
- ¹¹¹ *CPI*, II, p. 788.
- ¹¹² Voir *LAB*, p. 105-107, et *CPI*, II, p. 258-259.
- ¹¹³ *Pl.*, I, p. 742.
- ¹¹⁴ Cité d'après *EJC*, p. 143.
- ¹¹⁵ Voir *La Critique française, revue philosophique et littéraire*, IV, août 1862, p. 106-112.
- ¹¹⁶ *Ibid.*, p. 110-111.
- ¹¹⁷ Voir *Diogène, journal hebdomadaire, critique et satirique*, n° 129, 31 août 1862, p. 1-2.
- ¹¹⁸ Voir Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, M. Lévy, 1865, vol. III, p. 340-351.
- ¹¹⁹ *Ibid.*, p. 342.
- ¹²⁰ Voir *Revue indépendante. Philosophie - Histoire - Sciences - Littérature - Beaux-arts*, I, 15 novembre 1862, p. 291-292.
- ¹²¹ Voir *CPI*, I, p. 635.
- ¹²² Voir *CPI*, II, p. 166, et n.p. 729-730.
- ¹²³ Voir *supra*, p. 56-57.
- ¹²⁴ Voir *CPI*, II, p. 445.
- ¹²⁵ Voir *CPI*, II, p. 591.

III

DERNIÈRES ANNÉES

Pour la période allant du 13 mars 1859 au 2 août 1862, dates de la publication de la première étude dans *L'Artiste* et de la seconde dans *Les Poètes français*, l'œuvre et la correspondance de Baudelaire — ainsi que d'autres documents — fournissent encore divers éléments utiles à l'histoire de ses rapports avec Théophile Gautier. D'abord les trois lettres qu'il lui adresse, chacune afin de lui recommander un artiste: le 21 avril 1859, il fait appel à sa bienveillance pour le peintre toulousain Jules Garipuy¹; environ une année plus tard, probablement vers la fin de juillet 1860, il l'incite à accepter d'écrire une comédie pour le théâtre de marionnettes de Duranty et l'encourage à lire le dernier roman de cet écrivain réaliste, *Le Malheur d'Henriette Gérard*²; enfin, le 29 avril 1861, il plaide auprès de lui en faveur des dessins de Rodolphe Bresdin, qui aurait servi de modèle au Chien-Caillou de Champfleury³. A part ces relations épistolaires, les deux poètes continuent d'avoir des contacts professionnels. Ils collaborent à *L'Almanach parisien* de 1860 et 1861 comme à la *Revue fantaisiste*, où Gautier publie *Vieille Guitare romantique*, le 15 avril 1861, et Baudelaire *Madrigal triste*, le 15 mai, puis les notices des *Réflexions* entre le 15 juin et le 15 août. On trouve aussi le nom de Gautier, en janvier de la même année, sur une liste de distribution de la deuxième édition des *Fleurs du Mal*, dont il est le dédicataire⁴, et c'est à lui qu'est dédié le poème *Le Gouffre* publié dans *L'Artiste* du 1^{er} mars 1862. Baudelaire fait également de fréquentes allusions à l'œuvre et à la personne de son maître, le plus souvent de manière favorable. En introduisant la traduction de *La Genèse d'un poème* d'Edgar Poe, dans la *Revue française* du 20 avril 1859, il mentionne à nouveau le poème *Ténèbres*, «ce chapelet de redoutables concetti sur la mort et le néant, où la rime triplée s'adapte si bien à la mélancolie obsédante»⁵, dont il avait déjà fait l'éloge vers la fin du *Théophile Gautier [I]*. Puis, entre le 10 juin et le 20 juillet, il publie encore dans la *Revue française* son *Salon de 1859*, qui s'ouvre sur l'évocation des peintres anglais de la récente Exposition universelle, pages en partie inspirées, on l'a vu, par les comptes rendus de Gautier dans *Le Moniteur*, repris la même année dans *Les Beaux-Arts en Europe* chez Michel Lévy⁶. On y découvre

deux autres allusions à son sujet: l'une concernant les mauvais traitements que lui infligeait Girardin, directeur de *La Presse*; l'autre relative à sa «bénignité», à son indulgence en matière de critique⁷. En outre, au début de son essai sur Wagner, dans la *Revue européenne* du 1^{er} avril 1861, Baudelaire rappelle que Gautier fut l'un des premiers à défendre le compositeur à Paris et qu'il a parlé de *Tannhäuser* «avec cette certitude plastique qui donne un charme irrésistible à tous ses écrits»⁸. Mais c'est plus généralement au génie de Théophile, à la richesse de ses facultés et à l'universalité de ses dons qu'il consacre l'essentiel de ses remarques, allant jusqu'à confier à sa mère qu'il est le seul écrivain dont l'élection à l'Académie réhabiliterait cette institution⁹. Ainsi, le 18 février 1860, il écrit à Armand Fraisse:

Je n'ai entendu exprimer qu'une seule fois une opinion nette et juste sur *La Légende des siècles*; c'était, à un souper, par Th. Gautier; jamais les questions les plus obscures de l'esthétique n'ont été si bien débrouillées; jamais ce que l'on appelle *qualités et défauts* n'a été si bien défini. Mais par le malheur des temps et des circonstances, ces choses ne seront jamais imprimées¹⁰.

Et, s'adressant à Joséphin Soulyard quelques jours plus tard, il proclame:

Nous ne sommes, ni vous ni moi, assez *bêtes* pour mériter le suffrage universel. Il y a deux autres hommes, admirablement doués, qui sont dans ce cas: M. Théophile Gautier et M. Leconte de Liste¹¹.

A plusieurs reprises, en effet, pour mieux mettre en valeur les multiples talents de Gautier, Baudelaire le compare et l'associe au poète parnassien. Outre qu'ils n'aiment ni ne recherchent la popularité, ils représentent tous deux la «littérature pure», pour reprendre une expression de la lettre à Flaubert du 31 janvier 1862¹², et ils partagent la même conception de l'art et de la vie:

Ces deux esprits se plaisent également dans le voyage; ces deux imaginations sont naturellement cosmopolites. Tous deux ils aiment à changer d'atmosphère et à habiller leur pensée des modes variables que le temps éparpille dans l'éternité. Mais Théophile Gautier donne au détail un relief plus vif et une couleur plus allumée, tandis que Leconte de Liste s'attache surtout à l'armature philosophique. Tous deux ils aiment l'Orient et le désert; tous deux ils admirent le repos comme un principe de beauté. Tous deux ils inondent leur poésie d'une lumière passionnée, plus pétillante chez Théophile Gautier, plus reposée chez Leconte de Liste. Tous deux sont également indifférents à toutes les piperies humaines et savent, sans effort, n'être jamais dupes¹³.

A ce texte des *Réflexions*, on peut en ajouter deux autres où Baudelaire cite avantageusement son maître, et que Crépet a

finalement écartés de son anthologie. Il s'agit de la notice sur Pétrus Borel, écrivain que seul Gautier a su comprendre et apprécier dans ses excentricités, grâce à son esprit universel ; et de celle qui est consacrée à Hégésippe Moreau, « homme dont on a voulu faire le prince des poètes dans le pays qui a donné naissance à Ronsard, à Victor Hugo, à Théophile Gautier », et en l'honneur duquel certains ont même songé à élever un monument !¹⁴

Dans le dernier volume des *Poètes français*, publié en août 1862, figure, en plus des notices de Baudelaire, celle que Gautier a écrite sur l'auteur des *Fleurs du Mal*¹⁵. On y lit, d'abord, que « de tous les poètes écloso après la splendide irradiation de l'école romantique, M. Charles Baudelaire est assurément le plus original et par nature, et par volonté »¹⁶. Cette originalité, il ne la doit pas aux seules vertus de son inspiration et à ses dons innés, mais à un travail intense de la forme et de l'idée. En outre, il s'impose d'emblée par son goût du paradoxe, de la bizarrerie, de l'outrance même, dont l'époque n'offre point d'analogie. Ceux qui crient au scandale en lisant sa poésie n'ont donc pas compris qu'elle représente, au contraire, la « maturité complète, la civilisation extrême, le couronnement des choses »¹⁷. Ensuite, Gautier s'élève contre l'accusation d'immoralité formulée à l'endroit du poète, dont les vers, éloignés de toute préoccupation morale, sociale ou didactique, ne visent qu'à exprimer la Beauté et à envoûter l'esprit du lecteur : « en art, il n'y a rien de moral ni d'immoral, il y a le beau et le laid, des choses bien faites et des choses mal faites »¹⁸. Quant aux naïfs qui lui attribuent tous les vices qu'il dépeint, ils feraient bien de ne pas confondre l'auteur avec son œuvre ! S'il ne donne pas « dans le travers du siècle à propos de l'humanitarisme et de la progressivité »¹⁹, c'est parce qu'il ne croit pas à la perfectibilité humaine. Il montre l'homme dans sa nature et dans sa vérité, c'est-à-dire enlaidi dans le Mal. Mais, loin de s'y complaire, il en éprouve dégoût et horreur, il en ressent un profond spleen dont il tente de s'échapper pour s'élever vers l'idéal. Enfin, Gautier souligne quelques aspects remarquables des *Fleurs du Mal* : le réalisme des *Tableaux parisiens*, tout empreints de compassion et de fraternité humaine ; ou encore l'exotisme, qui apparaît comme une forme d'évasion et de retour à la vie primitive. Chaque poème étant si concentré et si riche de significations, il renonce à les passer tous en revue pour ne s'arrêter qu'à deux pièces nouvelles de l'édition de 1861 : *Les Petites Vieilles* et *Rêve parisien*. D'ailleurs, le lecteur peut se reporter au choix de poésies qui suit la notice, à savoir : *L'Albatros*, *Réversibilité*, *Le Crépuscule du matin*, *La Cloche fêlée*, *Le Guignon*, *Les Hiboux* et *Les Petites Vieilles*²⁰.

Baudelaire s'est montré fort satisfait de cette notice. Écrivant à Gautier le 4 août 1862, il déclare avec fierté :

A propos, j'ai à te remercier, et de bien bon cœur, de ton article sur moi, dans la *collection Crêpet*. C'est la première fois de ma vie que je suis loué comme je désirais l'être²¹.

Et en fin d'année, le 13 décembre, il attire l'attention de sa mère sur cette étude, afin qu'elle se rende compte de la place qu'on lui a faite « dans l'histoire de la poésie »²². On comprend ainsi que, dès l'automne, il ait décidé de la mettre en tête de sa prochaine édition des *Fleurs du Mal*, comme le révèle une lettre à Michel Lévy :

Dans la troisième édition, que j'appellerai *Édition définitive*, j'ajouterai dix ou quinze pièces, plus une grande préface où j'expliquerai mes trucs et ma méthode et où j'enseignerai à chacun l'*art d'en faire autant*. Et si je n'ai pas le courage d'écrire cette sérieuse bouffonnerie, j'ajouterai, simplement, comme préface, l'excellent article de Th. Gautier sur *Les Fleurs du Mal*, compris dans le quatrième volume des *Poètes français*²³.

Trois lettres adressées à Julien Lemer en 1865 viennent d'ailleurs confirmer cette intention, dont on trouve encore la trace dans une note du 6 février 1866 destinée à Hippolyte Garnier²⁴. Ce fut donc, selon toute vraisemblance, sa volonté dernière, qui n'a toutefois pas été respectée puisque Gautier a finalement rédigé une autre étude en guise de préface à l'édition posthume de 1868.

On a pu constater jusqu'ici que les relations entre les deux écrivains ont été souvent favorisées par leur commun intérêt pour les arts. Plus que jamais, cela reste vrai dans les deux années à venir, soit jusqu'au départ de Baudelaire pour la Belgique. Ne confie-t-il pas à sa mère, le 10 août 1862 : « Th. Gautier seul peut me comprendre quand je parle peinture »²⁵. Or, cette même année les voit réunis par le soutien qu'ils apportent à une vaste publication collective, entreprise par la Société des aquafortistes chez les éditeurs Chevalier et Cadart. Sur le conseil de Baudelaire, Gautier, dans *Le Moniteur* du 27 octobre, y consacre un feuilleton dont le début évoque *Les Paradis artificiels*, tandis que le 1^{er} août 1863 il écrit *Un mot sur l'eau-forte* comme introduction au volume contenant les planches des douze premières livraisons²⁶. Pour sa part, Baudelaire appuie cette initiative dans un article intitulé *L'Eau-forte est à la mode*, publié dans la *Revue anecdotique* de la deuxième quinzaine d'avril 1862 et développé sous le titre *Peintres et aquafortistes* dans *Le Boulevard* du 14 septembre²⁷. Au début de 1863, le bruit court que Gautier pourrait quitter *Le Moniteur* pour occuper des fonctions importantes dans le domaine des Beaux-

arts²⁸. Fausse alerte: il n'abandonne pas le journal même si, pour remplir ses obligations, il doit parfois recourir à des « nègres », comme ce Rodolfo (alias Adolphe Bazin) dont Baudelaire se déclare jaloux dans un billet du 21 août²⁹. Aussi ne s'étonne-t-on qu'à moitié de ces propos peu amènes extraits de l'essai sur Eugène Delacroix, publié dans *L'Opinion nationale* des 2 septembre, 14 et 22 novembre 1863:

Le seul homme dont le nom eût puissance pour arracher quelques gros mots à cette bouche aristocratique était Paul Delaroche. Dans les œuvres de celui-là il ne trouvait sans doute aucune excuse, et il gardait indélébile le souvenir des souffrances que lui avait causées cette peinture sale et amère, faite avec de l'encre comme a dit, je crois, Théophile Gautier, dans une crise d'indépendance³⁰.

Baudelaire, il est vrai, pouvait se sentir irrité par le rôle toujours plus important de Gautier dans les affaires artistiques. Feuilletotiste écouté, influent auprès des rédacteurs de revues et des éditeurs, au surplus bien vu du régime napoléonien, le voici maintenant président de la Société nationale des Beaux-arts, qu'il a fondée en 1862 avec Louis Martinet et qui prépare justement une exposition des œuvres de Delacroix. A ce titre on peut s'étonner, avec Armand Moss³¹, qu'il n'ait pas non plus demandé à Baudelaire de faire partie du comité, composé essentiellement d'artistes et de critiques! En outre, par un décret du 25 mars 1863, il reçoit une pension officielle de trois mille francs pour sa participation à diverses commissions, et il entre en novembre au « Conseil supérieur d'enseignement institué près l'École impériale des Beaux-Arts »³². Si donc, en cette année 1863, les relations entre les deux hommes ont pu paraître quelque peu tendues, cela ne dura guère, à en juger par les termes aimables qu'emploie Baudelaire à l'égard de Gautier dans une lettre du 1^{er} janvier 1864, adressée probablement à quelque peintre ou écrivain en quête de protection:

Je suis bien désolé de ne pas m'être trouvé chez moi quand vous êtes venu. Allez bravement chez Gautier. Vous n'auriez même pas besoin de la lettre de présentation. Vous trouverez l'homme le plus affable de la terre³³.

De même, le 9 avril, en remerciant Judith Gautier d'avoir rendu compte de la traduction d'*Eureka* dans *Le Moniteur*, il a pour son père des paroles toutes chaleureuses, et c'est encore lui qu'il cite, le 14 de ce mois, parmi les grands écrivains que le clan Hugo a voulu écarter du comité chargé de préparer les manifestations célébrant l'anniversaire de Shakespeare³⁴.

Au cours de ces deux ans, les deux poètes sont aussi restés en rapport à travers leurs activités littéraires. Comme le suppose

Claude Pichois (après Jacques Crépet) sur la foi d'un billet non daté à Charles Asselineau, Gautier est peut-être intervenu en faveur de Baudelaire vers octobre 1862, à propos de la publication de petits poèmes en prose dans *La Presse*³⁵. Et, plus vraisemblablement, c'est lui qui l'a introduit à la *Revue nationale et étrangère*, dont le directeur était son ami Gervais Charpentier et le secrétaire, son propre fils Théophile. Dans la livraison du 10 juin 1863 paraissent en effet le dernier feuilleton du *Capitaine Fracasse* de Gautier et *La Belle Dorothee* de Baudelaire, bientôt suivi d'autres poèmes en prose les 20 juin, 10 octobre et 10 décembre³⁶. Tous deux figurent en outre dans le *Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*, publié par Poulet-Malassis à Bruxelles en avril 1864, où l'on trouve quelques poèmes gaillards de Gautier et les six pièces des *Fleurs du Mal* condamnées en 1857³⁷.

Arrivé en Belgique le 24 avril 1864, Baudelaire y demeura jusqu'à ce que d'amères déceptions et surtout la maladie le contraignent, en juillet 1866, à regagner Paris où il s'éteindra une année plus tard. Durant ce long séjour, il ne perd pas contact avec Gautier, dont le nom apparaît plusieurs fois, à des titres divers, dans son œuvre et sa correspondance. Si le texte des deux lettres qu'il lui adresse en mars 1865 nous est malheureusement inconnu, on sait néanmoins que l'une accompagnait un exemplaire de la traduction des *Histoires grotesques et sérieuses*, et que l'autre recommandait à sa bienveillance le peintre Edouard Manet³⁸. En outre, Baudelaire le mentionne à diverses reprises, soit pour faire son éloge, soit pour prendre sa défense. Ainsi, le 11 juin 1864, il demande à sa mère si elle trouve du plaisir à la lecture du *Capitaine Fracasse*, auquel il reconnaît lui-même «des beautés étonnantes»³⁹. Puis, en mars 1865, il projette de répondre à un article de Jules Janin dans *L'Indépendance belge*, où les poètes français (dont Gautier) sont assez malmenés⁴⁰. C'est qu'à ses yeux Théophile figure justement parmi les rares élus qui n'appartiennent pas à la «racaille moderne», pour reprendre une expression de la lettre à Ancelle du 18 février 1866⁴¹. Enfin, au printemps de cette année-là, il lui adresse un exemplaire des *Epaves*, recueil de pièces condamnées et de vers de circonstance que Poulet-Malassis, exilé à Bruxelles, vient de publier⁴². De son côté, Gautier a confié à Charles Asselineau ses sentiments sur le long séjour du poète en Belgique :

Ce Baudelaire est étonnant ! Conçoit-on cette manie de s'éterniser dans un pays où l'on souffre ? Moi, quand je suis allé en Espagne, à Venise, à Constantinople, je savais que je m'y plaindrais et qu'au retour

je ferais un beau livre. Lui, Baudelaire, il reste à Bruxelles, où il s'ennuie, pour le plaisir de dire qu'il s'est ennuyé!⁴³

Comme par le passé, les deux poètes continuent de confier des œuvres aux mêmes revues: le 1^{er} janvier 1865, *L'Autographe* publie *Les Rôdeurs de nuit* de Gautier et *Epigraphe pour un livre condamné* de Baudelaire; tandis que, le 1^{er} juin 1866, paraissent dans la *Revue du XIX^e siècle*, dirigée par Arsène Houssaye, *La Nue*, qui fermera bientôt la cinquième édition d'*Emaux et Camées*, et deux pièces des *Petits Poèmes en prose*⁴⁴. Il a été aussi question qu'ils prennent part chacun à une série de «lectures poétiques», dont Catulle Mendès entretient Baudelaire dès le mois d'août 1865, sans que l'on sache si ce projet a pu finalement se réaliser⁴⁵.

Baudelaire, ruiné dans sa santé, rentre en train à Paris, le 2 juillet 1866, accompagné de sa mère et de son ami belge Arthur Stevens. Dans les derniers mois de sa vie, il aura encore le plaisir de voir publier plusieurs de ses poèmes en vers et en prose. Certains paraissent aux côtés d'œuvres de Gautier, d'abord en 1866 dans *Le Parnasse contemporain*, édité par Alphonse Lemerre sous la direction de Catulle Mendès, puis dans l'*Almanach parisien pour 1867*, sans parler de la *Revue du XIX^e siècle* qui insère encore *La Fin de la journée*, le 1^{er} janvier 1867, et deux sonnets de Théophile, le 1^{er} mars.

La mort de Baudelaire survient le samedi 31 août 1867. Gautier, alors en séjour à Genève chez Carlotta Grisi, ne peut assister aux obsèques célébrées le 2 septembre en l'église Saint-Honoré d'Eylau, puis au cimetière Montparnasse. Son absence peina les quelques amis venus accompagner le poète à sa dernière demeure. Rendant compte de cette triste journée à Poulet-Malassis, Asselineau écrit le 6 ou 7 septembre:

Nous aurions voulu, Banville et moi, un patronage illustre et nous avions pensé à Sainte-Beuve. Mais il est lui-même si gravement malade qu'il a fallu y renoncer. Quant à Gautier, il n'y a guère à compter sur lui, dans les cas funèbres. C'était d'ailleurs son jour de feuilleton. La tâche a donc incombé au pauvre Banville, qui, quoique malade et très ému, a fait un discours superbe qui a paru *in extenso* dans *L'Etendard* du mercredi 4 septembre, suivi de quelques mots que j'ai ajoutés au nom des amis. Théodore ayant parlé particulièrement du poète⁴⁶.

Asselineau espère toutefois que Gautier consacra un article au défunt, ce qui était bien son intention puisque, le 1^{er} septembre, il écrivait déjà à sa fille Estelle:

Il va falloir demain recommencer mon métier de croque-mort et faire une nécrologie de ce pauvre Baudelaire. *Crénon!* comme il disait, c'est embêtant d'enterrer ainsi tous ses amis et de faire de la copie avec leur cadavre⁴⁷.

L'hommage, rédigé sans doute à Genève, parut dans la «*Revue des Théâtres*» du *Moniteur*, le 9 septembre, sous le titre *Charles Baudelaire*⁴⁸. Après avoir rappelé le long combat du poète avec la mort, Gautier y définit la place originale que celui-ci occupe désormais dans la littérature du dix-neuvième siècle, insistant, comme en 1862, sur la «*haute conscience littéraire*» qui l'incitait à ne rien laisser au hasard et à passer toute œuvre au crible d'un travail incessant. Suit une brève analyse de ses principaux ouvrages, parmi lesquels Gautier retient surtout les traductions de Poe et *Les Fleurs du Mal*, dont il conteste à nouveau la prétendue immoralité et qu'il évoque en citant un passage de sa notice des *Poètes français*. Quelques lignes sont encore consacrées aux *Paradis artificiels*, dont la signification morale est bien mise en relief; puis aux articles de critique d'art, où une mention est réservée aux pages sur Delacroix; enfin aux petits poèmes en prose, que Gautier souhaite voir bientôt réunis en volume par un des amis du défunt.

Cette nécrologie ne fut pas du goût de Poulet-Malassis, qui la jugea «*d'une belle indifférence*» dans une lettre à Asselineau du 11 septembre, et ne plut pas davantage à Arthur Stevens, pour qui elle sentait «*la fantaisie fatiguée d'un feuilletoniste qui accomplit sa tâche de chaque jour*»⁴⁹. Quant à Asselineau, il projetait alors de publier les notes de *Mon Cœur mis à nu* et d'y adjoindre divers témoignages sur Baudelaire (dont les deux notices de Gautier, celle des *Poètes français* et celle du *Moniteur*), le tout devant constituer «*un volume [intime] tiré à un nombre restreint*»⁵⁰.

Le 4 décembre 1867 eut lieu l'adjudication à Michel Lévy du droit à la publication des œuvres de Charles Baudelaire, pour la somme de 1750 francs. Il s'agit de l'édition dite posthume, préparée par Asselineau et Banville (sans oublier Poulet-Malassis), qui parut en sept volumes de 1868 à 1870 avec une longue préface de Théophile Gautier⁵¹. Cette troisième étude sur l'auteur des *Fleurs du Mal* fut rédigée au début de 1868, comme l'indiquent une lettre de Mme Aupick adressée à Poulet-Malassis le 12 janvier et, vers la même date, une page du *Journal* d'Eugénie Fort, première compagne de Gautier, qui était restée en contact avec lui⁵². A cet effet, le critique demanda divers renseignements à Noël Parfait⁵³ et surtout à Charles Asselineau, auquel il envoya un jour cette invitation :

Viens dîner demain mardi 14 janvier à Neuilly, et nous causerons de Baudelaire dont je suis en train d'écrire la notice biographique. Je le connais très bien littérairement et physiquement, mais j'ignore sa vie et j'ai besoin de quelques détails précis. Il n'est pas besoin de te dire que l'article est entièrement favorable et tout à la gloire de notre ami commun⁵⁴.

Intitulée *Charles Baudelaire* et datée du 20 février 1868, cette étude parut d'abord en mars et avril dans la série des «Portraits littéraires» de *L'Univers illustré*, avant de figurer en tête de la troisième édition des *Fleurs du Mal*⁵⁵. Reprenant certains thèmes et même plusieurs passages de ses deux notices précédentes, Gautier commence par raconter sa première rencontre avec Baudelaire chez le peintre Boissard, à l'Hôtel Pimodan, suivie bientôt de la visite que lui fit le jeune poète, dont il brosse le portrait physique et moral. Il consacre ensuite quelques pages à ses années de jeunesse, jusqu'au retour de voyage, et à la composition des premiers poèmes, où apparaissent déjà d'étonnantes qualités: l'originalité, poussée souvent jusqu'au paroxysme, la recherche exclusive de la Beauté, ou encore la perfection de la langue et de la versification. Puis, Gautier définit la doctrine littéraire et philosophique de Baudelaire, en soulignant les étroites affinités qui l'unissent à la pensée d'Edgar Poe. Il met l'accent, tour à tour, sur sa foi en l'autonomie de la poésie — qui découle du principe de la séparation du Beau, du Vrai et du Bien — sur sa haine du progrès et de la démocratie, sa croyance à la perversité originelle de l'homme, son goût de la provocation, son souci de concision et de concentration, sa rigueur dans le travail et sa volonté de ne rien laisser au hasard. Le texte se poursuit avec l'étude des principales œuvres de Baudelaire, parmi lesquelles une large place est réservée aux *Fleurs du Mal*. Gautier relève les qualités métriques et stylistiques de ce recueil, qu'il analyse par sections, cycles et thèmes, en s'arrêtant çà et là aux pièces qu'il juge les plus remarquables. Pour le reste, il mentionne les traductions d'Edgar Poe, puis la critique d'art, dont il retient surtout les articles sur Delacroix et l'essai sur Constantin Guys. A propos des *Paradis artificiels*, il fait état de leur commune expérience de la drogue, qui les a conduits tous les deux à condamner l'usage des stupéfiants à des fins poétiques. Enfin, après avoir évoqué le séjour de Baudelaire en Belgique, sa maladie et sa mort prématurée, Gautier conclut par un éloge des *Petits Poèmes en prose*, dont il salue la publication prochaine en volume.

Remarquable d'intuition et de pénétration, cette étude a le grand mérite de mettre en lumière la hardiesse et la nouveauté de la poésie baudelairienne. Sans en négliger les aspects traditionnels,

hérités du classicisme et du romantisme, Théophile Gautier y discerne la manifestation d'une esthétique originale, qu'il nomme *décadence* en se référant à la passion avouée de Baudelaire pour les écrivains latins du Bas-Empire. Par là, il entend souligner avant tout la modernité des *Fleurs du Mal*, sur le double plan de l'inspiration et de la forme. Il se montre sensible à la dimension métaphysique du recueil, à cette volonté d'exprimer le drame universel de l'homme aux prises avec les puissances sataniques et infernales. Il relève également le goût baroque du poète pour l'artifice, ainsi que son attirance particulière pour tout ce qui est bizarre, grotesque, monstrueux et outrancier. De même, il insiste sur la richesse de la langue et du style de Baudelaire, toujours soucieux d'adapter exactement l'expression à l'idée et de faire dire aux mots plus que leur sens habituel : avec lui naît un art nouveau, fondé sur la suggestion et l'évocation, apte à traduire tous les mouvements de l'imagination et à rendre compte des mystères de la vie onirique. Aux yeux de Gautier, toutes ces qualités font du poète un être d'exception, un génie doué de pouvoirs magiques, un véritable voyant.

Il est intéressant de connaître l'accueil réservé à cette étude dans l'entourage de Baudelaire. Sa mère s'en était réjouie fort tôt et écrivait déjà le 12 janvier à Poulet-Malassis : « Combien je suis reconnaissante de ces témoignages d'affection donnés à la mémoire de mon pauvre enfant ! »⁵⁶ En outre, le 24 mars, alors que le texte était en cours de publication dans *L'Univers illustré*, elle avouait sa satisfaction à Charles Asselineau et lui signalait quelques erreurs de faits commises jusque-là par Gautier, le laissant libre d'en faire part à l'auteur. Et d'ajouter un peu plus bas :

Je m'interromps pour lire le 3^e numéro, qui m'arrive, de la notice. Pour le coup, tout y est exact : c'est vrai, parfaitement vrai, d'un bout à l'autre ! Et dans quel beau style ! Comme Charles avait bien choisi son maître ! Et comme il faisait bien de marcher sur ses traces !⁵⁷

Durant cette période, elle écrivit d'ailleurs plus d'une fois à Gautier, mais en gardant le silence sur les fautes contenues dans son étude, par crainte de le désobliger⁵⁸. Comme le révèle une lettre du 10 juin 1869, elle finit cependant par se ranger à l'avis de Poulet-Malassis qui, à cet essai, préférerait de loin celui que Charles Asselineau venait de publier chez Alphonse Lemerre sous le titre *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre*. Qu'on en juge d'après ces lignes, du 12 décembre 1868 :

Malgré son intérêt réel la notice est trainante et laisse une impression de monotonie. C'est la première fois, ce me semble, que je vois appliquer le style descriptif à la biographie, d'une façon aussi détermi-

née. Votre travail est de beaucoup supérieur. Il est vivant et bien ordonné. Celui de Gautier se traîne dans une surcharge de développements pittoresques tout à fait oiseux et impatientants. La modestie vous empêchera sans doute d'être de mon avis, que j'exprime ici par la plume de fer⁵⁹.

Quant à l'opinion d'Asselineau, on la trouve exprimée dès la fin de février 1868 dans une lettre à Poulet-Malassis :

La notice sera de Gautier, *sera* n'est pas même le mot juste, car elle est faite. Elle est très bien. Elle est d'un ton attendri rare dans les notices de Théophile et sous ce rapport de beaucoup supérieure à celle qu'il a mise en tête des œuvres de son ami Gérard⁶⁰.

A quoi font écho ces lignes élogieuses, extraites de son étude biographique citée plus haut :

Théophile Gautier aimait particulièrement Baudelaire, qui de son côté le vénérât comme un maître et le chérissait comme un ami. Cette affection magistrale et quasi paternelle, dont il lui donna mille preuves pendant sa vie, laissera son monument dans la notice délicate et sympathique qu'il vient d'écrire pour la nouvelle édition des *Fleurs du Mal*. Ces pages, animées de tendresse et de regrets, convertiront peut-être le jugement de ceux qui se sont habitués à prendre pour de l'impassibilité la sérénité du poète et la pudeur d'une âme qui répugne à livrer ses émotions au public⁶¹.

A ces quelques jugements, on peut en ajouter d'autres, exprimés plus tardivement par diverses connaissances de Baudelaire. Celui du critique lyonnais Armand Fraisse par exemple, qui écrivait, le 4 mai 1869, dans un des articles du *Salut public* consacrés aux *Œuvres complètes* : « L'étude de M. Th. Gautier, en tête des *Fleurs du Mal*, est un très beau morceau de critique »⁶². Ou encore ce passage, tiré du chapitre réservé à Baudelaire par Théodore de Banville dans *Mes Souvenirs* en 1882 :

Si l'on veut connaître Baudelaire, on le trouvera tout entier dans le livre que lui a consacré Charles Asselineau et dans l'admirable étude que Théophile Gautier a placée en tête de ses *Œuvres complètes*⁶³.

Enfin, Eugène Crépet, dans sa biographie du poète publiée en 1887, qualifiait ce texte de « très brillant morceau de critique littéraire »⁶⁴.

Il faut encore parler de la place réservée à Baudelaire par Gautier dans son *Rapport sur les progrès de la poésie*, écrit à la demande du gouvernement à l'occasion de l'Exposition universelle de 1867 et recueilli l'année suivante dans le très officiel *Rapport sur les progrès des lettres*, « publication faite sous les auspices du Ministère de l'Instruction Publique », où il est accompagné d'un « Dis-

cours préliminaire» de Silvestre de Sacy, ainsi que des travaux de Paul Féval sur le roman et d'Edouard Thierry sur le théâtre⁶⁵. En fait, Gautier y reprend, le plus souvent textuellement, sa première notice sur l'auteur des *Fleurs du Mal*, parue dans le tome IV des *Poètes français* en 1862, le seul élément nouveau — mais guère original — étant constitué par une douzaine de lignes consacrées, un peu plus loin, aux poèmes de Baudelaire recueillis dans *Le Parnasse contemporain* de 1866⁶⁶. L'intérêt de ce rapport réside plutôt dans les vues générales exprimées à propos de l'évolution de la poésie depuis les années trente. Fidèle au romantisme de sa jeunesse, Gautier réaffirme son attachement à Lamartine, Musset, Nerval, Vigny, Sainte-Beuve et surtout Victor Hugo, qu'il considère comme le rénovateur et le phare de l'art poétique au dix-neuvième siècle. Cela ne l'empêche pas d'être ouvert à la nouvelle génération, celle dont les œuvres ont éclos sous le Second Empire et dont il retient principalement Baudelaire, Banville, Leconte de Lisle et Sully Prudhomme :

Nous avons signalé les quatre ou cinq figures qui se présentent d'elles-mêmes à la mémoire et à la plume du critique dans le recensement de la poésie depuis 1848. Elles ont une originalité naturelle ou volontaire qui les distingue de la foule sans leur donner cependant de domination sur elle. Chacun de ces poètes est admiré dans son école et par une certaine portion du public, mais aucun d'entre eux n'a encore conquis cette notoriété générale qui avec le temps devient la gloire. Cela n'a rien d'injurieux pour leur talent très-réel et qui à une autre époque eût attiré bien vite l'attention. Il est triste à dire qu'aujourd'hui on peut faire paraître deux ou trois volumes de vers pleins de mérite et rester parfaitement inconnu⁶⁷.

Toutefois, ce rapport a été rédigé dans des conditions particulières qui doivent inciter le lecteur à la prudence ! En effet, Cecilia Rizza a récemment montré que la tâche du critique ne fut pas facile⁶⁸. Le gouvernement napoléonien attendait de lui un tableau élogieux de la poésie contemporaine, sorte de monument élevé à la gloire de la France impériale. Or, tout en saluant quelques poètes nouveaux, Gautier entendait surtout évoquer le temps heureux du romantisme où soufflait le vent de la liberté, et célébrer Victor Hugo qui s'était exilé pour manifester son opposition au régime... On comprend ainsi que ce travail l'ait un peu rebuté et qu'il s'en soit plaint plus d'une fois, par exemple à sa fille Estelle, le 1^{er} septembre 1867, ou encore à Auguste Lacaussade, en février 1868⁶⁹. On s'explique également certaines négligences et facilités d'écriture : listes de noms, citations abondantes, reprise d'articles antérieurs, pour ne mentionner que les plus frappantes. On y voit surtout plus clair quand on sait que Sainte-Beuve a supervisé ce rapport en coulisses,

avec l'assentiment de Gautier, imposant des adjonctions, des suppressions et des corrections dont on se rend parfaitement compte en comparant le texte publié avec le manuscrit original. Personne n'était alors mieux vu de la cour et aussi peu suspect politiquement que l'auteur des *Causeries du lundi*, dont l'allégeance venait d'être récompensée, en 1865, par un siège de sénateur!

Cette dernière étape des rapports de Baudelaire et Gautier appelle les remarques suivantes:

1. Si aucun document ne permet d'établir avec certitude une rencontre entre les deux écrivains après 1859, il est néanmoins permis de supposer qu'ils ont pu se voir dans les cafés, lors des Salons annuels et autres expositions, ou encore chez des connaissances communes, comme Mme Sabatier. En revanche, on sait de façon certaine qu'ils sont demeurés en relations épistolaires assez longtemps, puisque les dernières lettres connues de Baudelaire à Gautier datent de mars 1865.

En outre, ils ont tous deux continué de publier dans les mêmes recueils et revues, où leurs textes ont souvent paru côte à côte. On trouve ainsi leur nom dans des ouvrages fort différents, comme *Les Poètes français* d'Eugène Crépet (1861-1862), *Le Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*, édité par Poulet-Malassis en 1864, et *Le Parnasse contemporain* de 1866. Quant aux revues — outre *L'Artiste* auquel ils collaborèrent depuis longtemps — il s'agit de *L'Almanach parisien* pour 1860, 1861 et 1867, la *Revue fantaisiste* (1861), la *Revue nationale et étrangère* (1863), *L'Autographe* (1865) et la *Revue du XIX^e siècle* (1866 et 1867).

2. Baudelaire publie une première étude sur Gautier en 1859, puis une seconde en 1861-1862. Entre autres éloges, il relève sa passion de « l'idée fixe », sa constante recherche de la Beauté, manifestée de manière éclatante dans ses « travaux qui ressortent de l'imagination », à savoir les poésies, les romans, les nouvelles et les récits de voyage. Il insiste moins, en revanche, sur la partie journalistique de son œuvre, c'est-à-dire la critique artistique et théâtrale, dont il a déjà signalé certaines faiblesses en 1845-1846, et qu'il juge encore parfois trop bienveillante si l'on en croit certaines remarques du *Salon de 1859* et de l'essai sur Eugène Delacroix. A cette réserve près, il ne tient sur son maître que des propos favorables, soulignant maintes fois sa haute conscience artistique et son refus de toute compromission.

3. Gautier, de son côté, en plus d'un passage de son *Rapport sur les progrès de la poésie*, a écrit deux notices et une étude sur Baudelaire, en 1862, 1867 et 1868. Toutes mettent l'accent sur

l'originalité du poète et le défendent contre les accusations d'immoralité formulées à son endroit. Elles offrent aussi d'intéressantes définitions de son esthétique en relation avec la doctrine d'Edgar Poe, à quoi s'ajoutent des analyses souvent judicieuses de ses œuvres, principalement des *Fleurs du Mal*, sans compter de nombreux renseignements d'ordre biographique et bibliographique.

CONCLUSION

Dans les relations — somme toute assez bonnes — que Baudelaire a entretenues avec Théophile Gautier, il faut faire la part de la camaraderie littéraire et artistique, bien plus forte et plus vivante de ce temps-là qu'aujourd'hui. Alors qu'à partir des années trente grandit et prospère une bourgeoisie éprise avant tout de bien-être matériel et préoccupée par ce que Baudelaire appelle «monseigneur Progrès» et «très-puissante dame Industrie», peintres et écrivains se sentent mis à l'écart de la société et éprouvent le besoin de se soutenir mutuellement. Dans les ateliers et les salons, ils se regroupent en cénacles et coteries de tous genres, où l'on échange ses expériences et discute de métier, où les aînés parrainent et conseillent les plus jeunes, dans un climat d'amitié et de fraternelle émulation. Gautier, qui a connu le Cénacle de la rue Notre-Dame des Champs, puis a fréquenté les Jeune-France et la Bohème du Doyenné, a gardé de ces années romantiques cette familiarité qu'on lui connaît, cette bonhomie aussi, un rien paternaliste, et cette ouverture envers la jeune génération à la recherche d'un patronage. C'est donc sous cet angle que, pour notre part, nous serions tenté d'envisager son attitude à l'égard de Baudelaire. De dix ans son aîné, il fait bien figure de maître, qui encourage et soutient son disciple en début de carrière, lui ouvre la porte des rédactions de revues, puis reste à sa disposition avec beaucoup de bienveillance. Mais il ne paraît pas lui être attaché plus qu'à tel autre artiste de la nouvelle génération, ni lui témoigner d'affection ou d'égards particuliers. On discernerait même, de son côté, une certaine retenue, une sorte de réserve où plusieurs critiques n'ont pas manqué de voir quelque indifférence. Par exemple, lors des poursuites engagées contre *Les Fleurs du Mal*, il ne joint pas sa voix à celle des écrivains qui volent au secours de Baudelaire, comme Edouard Thierry, Frédéric Dulamon, Barbey d'Aurevilly et Charles Asselineau, sans parler de Sainte-Beuve. En tant que dédicataire du recueil, se sentait-il gêné et atteint dans sa modestie? Est-il au contraire intervenu secrètement auprès du gouvernement, dont il était le feuilletoniste attitré? Il n'en demeure pas moins qu'on aurait souhaité trouver un article de sa main, sinon dans *Le Moniteur officiel*, du moins dans *L'Artiste* ou dans la *Revue de*

Paris à la direction desquels il participait. On peut également s'étonner de son peu d'empressement à lui consacrer une notice. Il a attendu *Les Poètes français* de 1862 pour rédiger la première, qui constitue en fait le pendant de celle que Baudelaire a écrite sur lui dans cet ouvrage. Quant à la nécrologie de 1867, elle lui a été dictée par les événements et entrait de toute manière dans ses fonctions journalistiques, lui qui en a fait de si nombreuses à propos de gens moins connus et moins intéressants! Enfin, la préface des *Œuvres complètes* de 1868 lui a été sans doute demandée par l'un des responsables de cette édition posthume, Asselineau, Banville, Lévy ou Poulet-Malassis. Au total, trois œuvres de commande, élogieuses certes, mais qui n'auraient peut-être pas vu le jour sans ces concours de circonstances...

Ainsi, Gautier voit en Baudelaire un disciple, puis un camarade et non un véritable ami personnel comme Maxime Du Camp ou Gérard de Nerval. Il montre un vif intérêt pour sa personnalité originale et reconnaît l'un des premiers ses qualités littéraires. Plein de sollicitude et de bonté à son égard, il lui voue une estime généreuse et sincère, nullement comparable toutefois à l'amitié affectueuse et intime qu'ont eue pour le jeune poète ses compagnons les plus proches, en particulier Asselineau et Poulet-Malassis⁷⁰.

Du côté de Baudelaire, le respect et l'admiration dominent, assombris çà et là par quelques mouvements d'humeur. Sans vouloir à tout prix en atténuer la portée, il importe de situer dans leur contexte les attaques lancées contre Gautier en 1845-1846, dans les premiers articles de critique artistique et littéraire⁷¹. A ce sujet, Lois Hamrick note que Baudelaire a pu éprouver le désir de s'affirmer et de conserver toute son indépendance, au moment où il amorçait sa carrière d'écrivain⁷². Elle montre, ensuite, que ces moqueries font écho à celles que la petite presse de l'époque — *Le Corsaire-Satan* et *La Silhouette* principalement — formulaient envers Gautier, qui jouissait à ce moment-là d'une solide réputation et exerçait une grande influence dans les milieux littéraires. C'est une mode, une vogue à laquelle Baudelaire s'associe d'autant plus volontiers qu'il compte plusieurs amis parmi les journalistes en question, notamment Théodore de Banville et Auguste Vitu. Cette assertion se trouve renforcée, selon nous, par les allusions ironiques à Gautier contenues dans *Les Mystères galans des théâtres de Paris* (Cazel, 1844) auxquels Baudelaire a collaboré⁷³, et dans les *Causeries* qu'il a publiées anonymement avec Banville et Vitu dans *Le Tintamarre*, de septembre 1846 à mars 1847⁷⁴.

En dépit de ces circonstances atténuantes, il demeure que Baudelaire a toujours jugé la critique de Gautier trop indulgente et trop

bienveillante, et qu'il a osé le dire plus d'une fois. A ces travaux de journalisme, dont la qualité a parfois souffert d'une trop grande rapidité d'exécution, il préférait les œuvres d'imagination, telles que les poèmes, les romans et les nouvelles, que l'auteur a eu le temps de mûrir et de composer sans contraintes. Pour elles, il n'a que des paroles favorables et remplies d'une admiration jamais démentie. Dans ses deux versions successives, la dédicace des *Fleurs du Mal* offre en raccourci une image saisissante, et combien révélatrice, de la haute opinion que Baudelaire se faisait de Gautier, témoignage d'estime et d'amitié dont on mesure toute la portée quand on sait ce que le poète a mis d'âme et de cœur dans ce recueil auquel il tenait tant.

S'il fallait se prononcer sur le délicat problème de la sincérité de Baudelaire, dont la critique s'est longtemps préoccupée⁷⁵, nous affirmerions que — dans ses œuvres écrites en vue d'une publication — il s'est généralement exprimé de façon sincère au sujet de Gautier. Il s'est montré de bonne foi non seulement dans ses louanges, mais aussi dans les quelques réserves qu'il a formulées, tant il est vrai qu'on peut admirer quelqu'un sans méconnaître ses lacunes et ses défauts. Preuve en est, comme nous le verrons plus loin, que tous ses jugements sur Gautier (en particulier ceux qu'il a énoncés dans les deux études que nous éditons) se trouvent confirmés par d'autres textes, et surtout par sa correspondance qui, elle, n'était pas destinée à la publication. A quoi s'ajoutent les témoignages de ses proches (Mme Aupick, Charles Asselineau) et ceux d'amis ou de connaissances plus lointaines comme Ernest Prarond, Théodore de Banville et Eugène Crépet, tous d'accord pour reconnaître sa passion et sa dette à l'égard du «parfait magicien ès lettres françaises». Cela n'empêche pas que Baudelaire ait pu garder pour lui-même, ou confier à d'autres, certains griefs à l'encontre de Gautier. Cela n'exclut pas davantage qu'il ait manifesté quelque opportunisme et recherché la protection d'un notable, dont la renommée littéraire et la position politique pouvaient lui rendre service: le ton dithyrambique de certains éloges incite à le penser. Mais, sur ces deux points, nous en sommes réduits à des hypothèses que son œuvre, pas plus que ses lettres, ne permettent de confirmer. Ce qui paraît indiscutable, à nos yeux en tout cas, c'est que Baudelaire s'est montré beaucoup moins hypocrite envers Gautier qu'envers Victor Hugo.

Notes

- ¹ Voir *CPI*, I, p. 565, et n.p. 1021.
- ² Voir *CPI*, II, p. 70.
- ³ Voir *CPI*, II, p. 146, et n.p. 722.
- ⁴ Voir *CPI*, II, p. 126, et n.p. 711.
- ⁵ *PI*, II, p. 344.
- ⁶ Voir *PI*, II, p. 609, et *infra* notre note p. 236.
- ⁷ Voir *PI*, II, p. 612 et 637; Baudelaire raconte également, p. 610, sa rencontre au Salon avec « un de nos critiques les plus subtils et les plus estimés », qui pourrait bien être Théophile Gautier.
- ⁸ *PI*, II, p. 780.
- ⁹ Voir *CPI*, II, p. 203-204.
- ¹⁰ *CPI*, I, p. 675.
- ¹¹ *CPI*, I, p. 680.
- ¹² Voir *CPI*, II, p. 225.
- ¹³ *PI*, II, p. 177.
- ¹⁴ Voir *PI*, II, p. 153-161, et pour la citation, p. 160.
- ¹⁵ Voir « Charles Baudelaire », *Les Poètes français*, t. IV, Hachette, 1862, p. 594-600. Ce texte a été repris en grande partie par Gautier dans son *Rapport sur les progrès de la poésie*, publié dans le *Rapport sur le progrès des lettres*, A l'Imprimerie Impériale, 1868, p. 104-110 (voir *infra*, p. 77-79). Il a été ensuite recueilli dans *Fusains et eaux-fortes*, Charpentier, 1880, p. 301-315.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 594.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 595.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 596.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 598.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 601-608. De ces sept poèmes, retenus probablement d'un commun accord avec Baudelaire, deux seulement sont nouveaux : *L'Albatros* et *Les Petites Vieilles*. De plus, on constate que tous sont extraits des deux premières sections du recueil, puisque cinq figurent dans *Spleen et Idéal*, illustrant les cycles de l'Idéal (*L'Albatros*, *Le Guignon*), de l'Amour (*Réversibilité*) et du Spleen (*La Cloche fêlée*, *Les Hiboux*), tandis que deux appartiennent aux *Tableaux parisiens*, nouvellement créés pour l'édition de 1861 (*Le Crépuscule du matin*, *Les Petites Vieilles*).
- ²¹ *CPI*, II, p. 253.
- ²² *CPI*, II, p. 273.
- ²³ *CPI*, II, p. 257.
- ²⁴ Voir *CPI*, II, p. 512, 522-523, 534 et 591.
- ²⁵ *CPI*, II, p. 254.
- ²⁶ Voir *CPI*, II, p. 253, et n.p. 784.
- ²⁷ Voir *PI*, II, p. 735-741.
- ²⁸ Voir *CPI*, II, p. 286, et n.p. 804.
- ²⁹ Voir *CPI*, II, p. 314, et n.p. 820-821, ainsi que l'article de Margaret Lyons « Autour d'un billet de Baudelaire à Gautier », *Bulletin baudelairien*, t. XIII, n° 2, hiver 1978, p. 9-11.
- ³⁰ *PI*, II, p. 765, et n.p. 1447. Dans *L'Art romantique*, la fin de la dernière phrase sera transformée de la manière suivante: « [...] faites avec de l'encre et du cirage, comme a dit autrefois Théophile Gautier ». S'agit-il d'une correction voulue par Baudelaire, ou seulement par les responsables de l'édition posthume ?

³¹ Voir Armand Moss, *Baudelaire et Delacroix*, p. 264.

³² Voir *infra*, notre note p. 247.

³³ *CPI*, II, p. 344, et n.p. 839.

³⁴ Voir *CPI*, II, p. 352-353, ainsi que *PI*, II, p. 227, et n.p. 1185.

³⁵ Voir *CPI*, II, p. 265, et n.p. 792.

³⁶ Voir *PI*, I, p. 307-310, 316-317, 319-323, 335-340.

³⁷ Voir *Lovenjoul*, II, n° 1926-1931, et *PI*, I, p. 150-159.

³⁸ Voir *CPI*, II, p. 476 et 482.

³⁹ *CPI*, II, p. 378.

⁴⁰ Voir *PI*, II, p. 235 et 239.

⁴¹ *CPI*, II, p. 611.

⁴² Voir *CPI*, II, p. 624. En outre, le nom de Gautier figure dans une « Liste de distribution de mes livres » datant des années 1862-1865, *CPI*, II, p. 276.

⁴³ *Baudelaire et Asselineau*, p. 140.

⁴⁴ Voir *Lovenjoul*, II, n° 1974 et 2051, ainsi que *PI*, I, p. 137 et 323-328.

⁴⁵ Voir *LAB*, p. 243-245, et *CPI*, II, p. 526-527.

⁴⁶ *Richer-Ruff*, p. 101.

⁴⁷ Emile Bergerat, *Théophile Gautier*, p. 307. Lettre figurant également dans *Les Plus Belles Lettres de Théophile Gautier*, p.p. Pierre Descaves, p. 124.

⁴⁸ L'article a été recueilli ensuite dans *Portraits contemporains*, Charpentier, 1874, p. 159-164.

⁴⁹ On trouvera la lettre de Poulet-Malassis dans *Richer-Ruff*, p. 106-108, et le jugement d'Arthur Stevens dans une lettre à son frère, citée par Jean Adhémar dans son article « Baudelaire, les frères Stevens, la Modernité », *Gazette des Beaux-Arts*, février 1958, p. 126.

⁵⁰ *Richer-Ruff*, p. 111.

⁵¹ Voir *Richer-Ruff*, (*passim*).

⁵² Voir *Richer-Ruff*, p. 153; et Johanna Richardson, *Théophile Gautier*, p. 221-222, qui cite (malheureusement en anglais!) le passage en question du *Journal* d'Eugénie Fort (en cours de publication dans le *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, dès le n° 2, 1980, par les soins de Marianne Cermakian).

⁵³ Voir sa lettre à N. Parfait, de janvier 1868 (Chantilly, Bibliothèque Lovenjoul, Ms. C. 485, f. 199), mentionnée dans Cecilia Rizza, *Théophile Gautier critico letterario*, p. 154, n. 36.

⁵⁴ Lettre à Asselineau, du 13 janvier 1868 (Chantilly, Bibliothèque Lovenjoul, Ms. C. 486, f. 13), citée *ibid.*

⁵⁵ Voir *L'Univers illustré*, 7, 14, 21, 28 mars, 4, 11 et 18 avril 1868; et Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, Michel Lévy frères, 1868, p. 1-75 (BF: 19 décembre 1868). Cette étude sera recueillie dans *Théophile Gautier, Portraits et souvenirs littéraires*, M. Lévy, 1875, p. 129-308 (divisée en 9 chapitres).

⁵⁶ *Richer-Ruff*, p. 153.

⁵⁷ *EJC*, p. 267.

⁵⁸ Voir *ibid.*, p. 272.

⁵⁹ *Richer-Ruff*, p. 179.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 154.

⁶¹ *Baudelaire et Asselineau*, p. 151.

⁶² Claude et Vincenotte Pichois, *Armand Fraisse: sur Baudelaire*, p. 49-50.

⁶³ Théodore de Banville, *Mes Souvenirs*, p. 73.

⁶⁴ *EJC*, p. 210.

⁶⁵ Voir Théophile Gautier, « Rapport sur les progrès de la poésie », dans *Rapport sur le progrès des lettres*. Publication faite sous les auspices du Ministère de l'Instruction Publique. A l'Imprimerie Impériale, 1868, p. 67-141 (BF: 18 avril 1868); sur Baudelaire, voir p. 104-110 et 116. Ce texte de Gautier a été repris, sous le titre *Les Progrès de la poésie française depuis 1830*, à la suite de l'*Histoire du Romantisme*, Charpentier, 1874, p. 291-399. C'est d'après cette édition, plus accessible, que nous citons.

⁶⁶ Voir *Histoire du Romantisme*, p. 364.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 357.

⁶⁸ Voir son ouvrage *Théophile Gautier critico letterario*, p. 48-53.

⁶⁹ Voir Emile Bergerat, *Théophile Gautier*, p. 307 (ou *Les Plus Belles Lettres de Théophile Gautier*, p.p. P. Descaves, p. 126); et la lettre à A. Lacaussade, de février 1868 (Chantilly, Bibliothèque Lovenjoul, Ms. C. 488, f. 2), mentionnée par C. Rizza, *op. cit.*, p. 49, n. 102.

⁷⁰ Il est possible que la publication de la *Correspondance générale de Théophile Gautier*, que prépare actuellement le Centre d'Etudes romantiques de l'Université Paul Valéry, à Montpellier, apporte quelque lumière sur les relations de l'écrivain avec Baudelaire.

⁷¹ Voir *supra*, p. 26-28.

⁷² Voir *The Role of Gautier in the Art Criticism of Baudelaire*, p. 107-109.

⁷³ Voir *PI*, II, p. 986, 990 et 1002.

⁷⁴ Voir *PI*, II, p. 1015-1016, et Baudelaire, *Œuvres posthumes*, p.p. J. Crépet, t. I, p. 124, 125 et 159.

⁷⁵ Voir, à ce sujet, notre *Introduction*, p. 14-17.

BAUDELAIRE JUGE
DE THÉOPHILE GAUTIER

LA MÉTHODE CRITIQUE DE BAUDELAIRE

On considère volontiers la plaquette de Baudelaire sur Théophile Gautier comme sa meilleure étude de critique littéraire, avec les *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, le compte rendu de *Madame Bovary* et les *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*. Elle offre, en effet, une bonne illustration de sa méthode et révèle la plupart des critères sur lesquels sont fondés ses jugements. Toutefois, avant de l'examiner de plus près, il importe de faire trois remarques générales.

En premier lieu, l'œuvre de Baudelaire nous paraît former un tout et répondre à une remarquable exigence d'unité. A ses yeux, la poésie et la critique ne constituent pas des domaines séparés ou des genres indépendants, mais deux aspects de la même activité. Comme l'écrit Marc Eigeldinger :

La création procède chez Baudelaire de l'effort concerté pour vaincre le dédoublement du poète et du critique, pour résoudre l'antagonisme de l'inspiration et de la conscience; elle se produit lorsque Baudelaire parvient à abolir la distance qui sépare le tempérament critique du tempérament poétique¹.

L'acte créateur engage l'être entier dans un mouvement de «concentration» et de «centralisation», pour reprendre les formules des *Journaux intimes*². Il requiert toute l'énergie spirituelle et implique la collaboration de l'ensemble des facultés. Ainsi, la poésie contient une réflexion critique et la critique comporte une dimension poétique.

En second lieu, la méthode critique de Baudelaire ne nous semble pas fondamentalement différente selon qu'elle s'applique à la peinture, à la littérature ou à la musique. Elaborée au contact de l'œuvre d'Eugène Delacroix, elle a été ensuite transposée aux autres arts sans changements notables. Certes, avec le temps et l'expérience, Baudelaire a pu affiner sa démarche, préciser ses intentions, élargir le champ de ses intérêts: ces modifications n'entament pas l'essentiel de ses principes, mais témoignent plutôt d'un long travail de maturation et d'approfondissement, auquel sa longue fréquentation de l'œuvre d'Edgar Poe n'est pas étrangère.

En troisième lieu, la critique littéraire de Baudelaire présente un certain nombre de traits généraux qu'il faut garder présents à l'esprit. Ce qui la caractérise d'abord, c'est une liberté parfois diminuée par les obligations du poète à l'égard de ses confrères, comme envers les journaux auxquels il collaborait. Indépendant, somme toute éloigné du monde de la peinture et de la musique, il pouvait en parler à son gré et selon ses choix personnels. En revanche, il lui fallait ménager plusieurs écrivains parce qu'ils figuraient parmi ses connaissances ou jouissaient d'une réputation solidement établie. Il se devait aussi de respecter les usages et conventions de la presse, au risque de voir sa carrière compromise. De plus, les études de Baudelaire consacrées à la littérature forment un ensemble assez disparate. Toutes n'offrent pas le même degré d'élaboration ou d'achèvement : certaines sont demeurées à l'état de projets ou de plans sans lendemain ; d'autres, liées à des circonstances particulières, ont été écrites à la hâte pour des feuilles éphémères ou peu connues ; dans leur majorité, cependant, elles ont été patiemment mûries en vue d'une publication en revue ou en volume, Baudelaire ayant encore opéré un choix des pièces dignes de figurer dans l'édition de ses œuvres complètes³. En outre, ces études appartiennent à des genres différents. On peut, de manière certes schématique, les répartir en cinq catégories : a) les monographies d'écrivains (sur Pierre Dupont, Edgar Poe, Théophile Gautier, ainsi que les notices des *Réflexions*) ; b) les articles consacrés à une école (*Les Drames et les Romans honnêtes*, *L'École païenne*, *Puisque réalisme il y a*) ; c) les comptes rendus (des nouvelles de Champfleury, de *Madame Bovary*, de *La Double Vie* d'Asselineau, des *Martyrs ridicules* de Léon Cladel, des *Misérables*, etc.) ; d) les essais journalistiques (*Comment on paie ses dettes quand on a du génie*, *Conseils aux jeunes littérateurs*) ; e) les écrits polémiques ou satiriques (*Une réforme à l'Académie*, *L'Esprit et le style de M. Villemain*, *Anniversaire de la naissance de Shakespeare*, les projets de lettre à Jules Janin). Enfin, les jugements de Baudelaire présentent aussi une certaine diversité qui ressortit à son évolution esthétique, à ses variations d'humeur et à un droit qu'il n'a cessé de revendiquer : celui de se contredire⁴.

Que nous apprennent, sur la méthode critique de Baudelaire, les deux études consacrées à Théophile Gautier ?

Elles rappellent avec insistance une idée qui est empruntée au *Poetic Principle* de Poe : la répartition des activités spirituelles en trois domaines indépendants, régis chacun par une faculté spécifique. La Poésie (et l'Art en général) recherche la Beauté en s'appuyant sur l'Imagination, la Science s'attache à la Vérité en se servant de l'Intellect, et l'Éthique enseigne le Devoir en se fondant

sur le Sens moral. Observant lui-même ce principe, Baudelaire aime à le voir respecté chez les autres. Il s'intéresse en priorité aux créateurs qui ont fait de la beauté leur passion et de leur imagination une faculté privilégiée :

Si nous limitons le sens du mot *écrivain* aux travaux qui ressortent de l'imagination, Théophile Gautier est l'écrivain par excellence; parce qu'il est l'esclave de son devoir, parce qu'il obéit sans cesse aux nécessités de sa fonction, parce que le goût du Beau est pour lui un *fatum*, parce qu'il a fait de son devoir une *idée fixe*⁵.

Encore faut-il s'entendre sur ces termes. Pour Baudelaire, la beauté ne constitue pas une entité abstraite, une norme universelle, immuable dans l'espace et dans le temps. Elle se compose de deux éléments : l'un idéal, absolu et éternel; l'autre réel, relatif et transitoire. C'est une notion qui varie au gré des pays, des époques et des individus⁶. Le critique, comme l'artiste et le poète, est guidé par son propre sentiment du beau. Il se fie à sa sensibilité et assume pleinement la subjectivité de ses choix. Les œuvres qui ne lui plaisent pas, en particulier celles où la Beauté se confond avec le Vrai, le Bien ou la Passion, ne lui inspirent que reproches et sarcasmes.

Une telle attitude confine à la partialité. Baudelaire en a conscience et va jusqu'à la revendiquer. Il écrit dans le *Salon de 1846* :

Pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être *partiale, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons*⁷.

A ses yeux, en effet, la critique est affaire de goût et de tempérament. Il se laisse guider par ses passions, cédant ici à un mouvement de colère, là à un élan d'enthousiasme. Parler d'une œuvre constitue un véritable engagement, un acte politique (au sens large), dans la mesure où il s'agit de prendre parti, d'affirmer et de justifier des idées personnelles, au risque d'être méprisé ou incompris. Il faut, à cet égard, non seulement du courage et de la détermination, mais surtout une grande largeur d'esprit, tant il serait dangereux de s'enfermer dans ses propres jugements et de ne jamais se remettre en question. Fidèle à ce point de vue, Baudelaire n'hésite pas à combattre les préjugés et les idées reçues. Indifférent aux modes, étranger à la démagogie, il affiche volontiers des positions insolites ou inattendues, quitte à passer pour un provocateur. En voici quelques exemples. Gautier est renommé dans le grand public pour ses feuilletons dramatiques et ses *Salons* : Baudelaire clame qu'il va parler d'un homme inconnu dont la poésie, les romans, les nouvelles et les récits de voyage mériteraient un meilleur sort. Gautier passe pour un écrivain facile, habile à

remplir de comptes rendus les colonnes de *La Presse* et du *Moniteur*: Baudelaire révèle en lui un homme de lettres riche en imagination, soucieux de son style et animé d'un rare idéal de perfection. Gautier a la réputation d'un homme froid et impassible, rompu à la description d'objets et de paysages pittoresques: Baudelaire insiste sur l'aspect lyrique de son œuvre et sur la part importante qui y est conférée au sentiment. Il aime donc à redresser les torts et, parfois, formule des jugements audacieux sur un ton prophétique. Ainsi, au début de sa grande étude sur Théophile, il invite le lecteur à méditer «sur les méprises de l'histoire ou sur ses justices tardives»⁸, puis il affirme que, «devant la postérité, il sera un des maîtres écrivains, non-seulement de la France, mais aussi de l'Europe»⁹, et il conclut en le présentant comme «l'égal des plus grands dans le passé, un modèle pour ceux qui viendront, un diamant de plus en plus rare dans une époque ivre d'ignorance et de matière, c'est-à-dire un PARFAIT HOMME DE LETTRES»¹⁰. Eloge que la notice des *Poètes français* continue dans la même veine:

Car parmi les vivants clairvoyants, qui ne comprend qu'on citera un jour Théophile Gautier comme on cite La Bruyère, Buffon, Chateaubriand, Hugo, c'est-à-dire comme un des maîtres les plus sûrs et les plus rares en matière de langue et de style?¹¹

Toutefois, Baudelaire ne se replie pas sur sa propre conception de la Beauté; il cherche, au contraire, à comprendre celle des autres avec beaucoup de souplesse et de modestie. Comme il l'affirme dans le *Salon de 1859*: «L'esprit du vrai critique, comme l'esprit du vrai poète, doit être ouvert à toutes les beautés»¹². Cela ne signifie pas, pour autant, que Baudelaire croie à une forme quelconque d'objectivité ou de vérité scientifique: ces deux notions lui sont totalement étrangères. Il préfère juger chaque œuvre librement, selon son tempérament. Il se montre réfractaire à tout esprit de système et refuse les partis-pris, les idées préconçues, les doctrines établies, non qu'il n'ait jamais tenté de s'y soumettre, ainsi qu'il le confie dans l'*Exposition universelle*:

J'ai essayé plus d'une fois, comme tous mes amis, de m'enfermer dans un système pour y prêcher à mon aise. Mais un système est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuelle; il en faut toujours inventer un autre, et cette fatigue est un cruel châtement¹³.

Baudelaire ne peut appliquer des principes figés ni des normes fixes. Hostile à l'académisme étroit de ceux qu'il nomme (à la suite de Heine) les «professeurs-jurés d'esthétique», il adopte un point de vue large et ouvert. Il s'efface devant l'objet qu'il étudie et fait

abstraction de ses préjugés, persuadé qu'il faut avant tout saisir les intentions du créateur et déceler son originalité.

«Je résolu de m'informer du pourquoi et de transformer ma volupté en connaissance»¹⁴. Cette phrase de l'essai sur Wagner éclaire bien aussi la démarche de Baudelaire. En face d'une œuvre, l'essentiel est d'abord de se montrer accueillant, disponible, prêt à se laisser charmer par les sortilèges de la Beauté. Devant un tableau, à la lecture d'un poème, à l'audition d'un morceau de musique, le critique éprouve une sorte de jouissance qui agit tant sur son esprit que sur ses sens. Il vit un moment de bonheur intense, comparable aux effets engendrés par les «paradis artificiels», il se sent transporté dans un monde de rêve qui échappe aux contingences de l'espace et du temps. Un véritable choc émotionnel se produit en lui, dont il conserve longtemps encore la trace au plus profond de son être. Ainsi remarque-t-il à propos de Gautier :

Je me rappelle que, très-jeune, quand je goûtai pour la première fois aux œuvres de notre poète, la sensation de la touche posée juste, du coup porté droit, me faisait tressaillir, et que l'admiration engendrait en moi une sorte de convulsion nerveuse. Peu à peu je m'accoutumai à la perfection de ce beau style onduleux et brillant¹⁵.

Au plaisir esthétique, vécu dans un total abandon, succèdent la volonté de compréhension intellectuelle et l'effort d'explication rationnelle. Le poète-critique tente de saisir les raisons de son envoûtement; il veut en raconter la naissance, en décrire les étapes et en fournir les motivations. «La critique baudelairienne est la justification raisonnée d'une préférence passionnée»¹⁶, remarque Jean Starobinski. Il s'agit de rendre l'œuvre présente et vivante, de la restituer dans sa plénitude et dans sa beauté, d'en montrer la valeur et l'intérêt, en un mot, de communiquer son enthousiasme au public et de lui servir de guide. Entre les artistes et la société, le critique est un intermédiaire nécessaire. Au lieu de reprocher aux bourgeois leur inculture et leurs préoccupations matérialistes, il doit essayer de les éduquer et de les sensibiliser à la littérature et aux arts. A cet égard, Baudelaire relève le rôle exemplaire des comptes rendus de théâtre et des *Salons* de Gautier :

Je suis convaincu que c'est grâce à ses feuilletons innombrables et à ses excellents récits de voyages, que tous les gens (ceux qui avaient le goût inné du beau) ont acquis l'éducation complémentaire qui leur manquait. Théophile Gautier leur a donné l'amour de la peinture, comme Victor Hugo leur avait conseillé le goût de l'archéologie¹⁷.

La volupté — et, partant, la connaissance — supposent de la part du critique une certaine sympathie pour l'œuvre étudiée. Baudelaire parle seulement de ce qu'il aime, il ne s'occupe que des

artistes et des écrivains pour lesquels il éprouve une réelle admiration. Ce sentiment constitue le moteur de l'activité critique, sa justification et son fondement. La plaquette sur Gautier le montre bien, qui commence par ces mots :

Je ne connais pas de sentiment plus embarrassant que l'admiration. Par la difficulté de s'exprimer convenablement, elle ressemble à l'amour. Où trouver des expressions assez fortement colorées, ou nuancées d'une manière assez délicate, pour répondre aux nécessités d'un sentiment exquis ?¹⁸

A quoi fait écho, en tête du dernier chapitre, cette remarque significative :

J'ai essayé (ai-je vraiment réussi ?) d'exprimer l'admiration que m'inspirent les œuvres de Théophile Gautier, et de déduire les raisons qui légitiment cette admiration¹⁹.

Comme pour Delacroix, Poe ou Wagner, Baudelaire ressent pour Théophile Gautier une véritable passion qu'il tente de faire partager. Son enthousiasme l'emporte sur d'éventuelles réserves ou restrictions. Par un phénomène semblable à celui de la « cristallisation » de l'amour chez Stendhal, l'admiration est chez lui si forte qu'elle pare son objet de mille beautés et lui attribue toutes les qualités, au point de paraître exagérée. Certes, il n'est pas dupe et connaît les lacunes des hommes dont il parle, à commencer par celles de Gautier qu'il mentionne en passant et auxquelles il fait aussi allusion dans une lettre à Victor Hugo de la fin de septembre 1859²⁰. Mais il ne s'y attarde guère, laissant au public averti le soin de lire entre les lignes. Il préfère souligner la valeur et montrer les mérites des œuvres qu'il aborde, plutôt que d'en recenser les défauts et d'en indiquer les limites. « N'est-il pas plus nouveau de voir les gens par leur beau côté ? »²¹, se demande-t-il à propos de Delacroix dans le *Salon de 1846*. Tandis qu'il affirme dans le *Salon de 1859* : « Rien n'est plus doux que d'admirer, rien n'est plus désagréable que de critiquer »²².

L'admiration conduit Baudelaire à s'identifier avec l'œuvre qu'il étudie. Par une sorte de dédoublement de la personnalité, il peut sortir de lui-même et se substituer à autrui. Il est capable de vivre à travers un autre être, de ressentir les mêmes impressions, de concevoir les mêmes pensées. « Le poète jouit de cet incomparable privilège qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui », lit-on dans le poème en prose *Les Foules*²³. Cette fusion du sujet et de l'objet s'opère au moyen de l'imagination, qui englobe et domine toutes les autres facultés ; en particulier, « l'imagination, grâce à sa nature suppléante, contient l'esprit critique »²⁴. Théophile Gautier, de

même qu'Edgar Poe, apparaît à Baudelaire comme un *alter ego*, une sorte de sosie dont il partage l'idéal esthétique. Chez lui, il reconnaît ses propres préoccupations et retrouve des idées qu'il aurait formulées de la même façon. Il s'est tellement imprégné de son œuvre qu'il s'en considère presque comme l'auteur. Ce phénomène d'identification constitue l'un des traits essentiels de la critique telle que la conçoit Baudelaire. En 1851 déjà, il donne ce conseil dans sa première étude sur Pierre Dupont :

Il vous faut donc, pour bien représenter l'œuvre, *entrer dans la peau de l'être créé*, vous pénétrer profondément des sentiments qu'il exprime, et les si bien sentir, qu'il vous semble que ce soit votre œuvre propre. Il faut s'assimiler une œuvre pour la bien exprimer; voilà sans doute une de ces vérités banales et répétées mille fois, qu'il faut répéter encore. Si vous méprisez mon avis, cherchez un autre secret²⁵.

A travers Gautier, Baudelaire se découvre lui-même et prend mieux conscience de sa propre poétique. Par ses remarques et commentaires, il précise ou développe autant sa pensée que celle de son ami, au point qu'il s'avère parfois difficile de distinguer ce qui appartient à l'un et à l'autre. Gautier devient pour lui l'occasion et le prétexte d'énoncer ou de rappeler certains principes qui lui tiennent à cœur, comme l'indépendance absolue de la poésie, la primauté de l'imagination sur les autres facultés, ou encore l'importance du travail de la forme.

Ainsi, l'activité critique rejoint chez Baudelaire l'activité poétique. « Je considère le poète comme le meilleur de tous les critiques », écrit-il dans *Richard Wagner et « Tannhäuser » à Paris*²⁶. Il s'agit de recréer l'œuvre, de lui ajouter une dimension nouvelle, d'en prolonger la portée et le sens. Loin d'être fondée uniquement sur la raison, la critique fait appel à la sensibilité et à l'imagination. Instrument d'analyse et de synthèse, la « reine des facultés » permet de décomposer l'œuvre, d'en déchiffrer le sens caché et d'en interpréter le contenu symbolique, puis de la reconstituer selon une autre perspective, d'en donner une traduction poétique en utilisant les ressources du langage figuré, particulièrement la métaphore et la comparaison. Georges Poulet remarque à ce sujet :

La critique de Baudelaire, comme l'est d'ailleurs une grande partie de la critique moderne, est essentiellement une critique métaphorique. L'acte d'identification qui s'y accomplit, consiste à trouver un ensemble d'images, où se reflèteront les images appartenant à l'univers poétique que cet acte s'est donné pour fin de définir²⁷.

Imagée, la critique baudelairienne se borne à suggérer, à évoquer, à faire sentir. Elle laisse une part d'interprétation au lecteur, qui est libre d'aller plus loin ou dans un autre sens, comme s'il se trouvait

en présence d'un poème. La déclaration du *Salon de 1846*, selon laquelle «le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élegie»²⁸, revêt une valeur générale et s'applique parfaitement aux domaines de la littérature et de la musique.

Enfin, dans l'œuvre des autres comme dans la sienne, Baudelaire est sensible à la cohérence interne, à l'unité de composition, qu'il considère comme la qualité essentielle et la vertu fondamentale de toute création artistique. Il affirme, dans *Les Dramas et les Romans honnêtes*, que «la première condition nécessaire pour faire un art sain est la croyance à l'unité intégrale»²⁹. Il s'intéresse à l'esprit d'une œuvre, à ses traits dominants, à ses caractères généraux; il essaie de cerner le génie de l'auteur, d'apprécier son art et de définir sa méthode, conformément au principe énoncé dans l'*Exposition universelle*:

La critique doit chercher plutôt à pénétrer intimement le tempérament de chaque artiste et les mobiles qui le font agir qu'à analyser, à raconter chaque œuvre minutieusement³⁰.

A l'étude détaillée, qui court le danger du morcellement, Baudelaire préfère la synthèse, l'examen d'ensemble rigoureusement ordonné. Dans sa plaquette sur Théophile Gautier, il se propose de reconstituer une aventure intellectuelle et spirituelle, de retracer «l'histoire d'une *idée fixe*»³¹. Il veut montrer que l'écrivain n'a cessé de rechercher la Beauté et de l'exprimer dans un style en tous points parfait. Aussi renonce-t-il à l'approche biographique traditionnelle, où l'anecdote tient une large place, pour se livrer à «un travail littéraire d'un ordre tout différent»³². Quant à la seconde étude, composée dans la foulée de la première, elle en constitue le prolongement et en reprend les thèmes essentiels. En raison de sa destination à l'anthologie de Crépet, elle ne rend compte que de l'œuvre poétique de Gautier, dans le souci d'en révéler les qualités éminentes, trop souvent méconnues et insoupçonnées. En critique comme en poésie, cette recherche de structure et de cohérence est liée au goût de Baudelaire pour la concision et la concentration, d'où naissent l'éclat, la puissance et le rayonnement. Edgar Poe lui a enseigné que la brièveté est le meilleur moyen de parvenir à «l'unité dans l'impression» et à «la totalité de l'effet», formules reprises dans le *Salon de 1859* et dans l'essai sur Richard Wagner, comme pour souligner que ce précepte vaut pour tous les arts³³. Mais l'unité d'une œuvre vient aussi de la parfaite adéquation de la pensée et de l'expression. Quelle que soit la nature du texte, il doit exister un rapport étroit entre la forme et le contenu. C'est une idée sur laquelle la critique insiste au long de ses deux études, ainsi qu'en témoignent ces quelques citations:

Gautier, c'est l'amour exclusif du Beau, avec toutes ses subdivisions, exprimé dans le langage le mieux approprié³⁴.

Pour parler dignement de l'outil qui sert si bien cette passion du Beau, je veux dire de son style, il me faudrait jouir de ressources pareilles, de cette connaissance de la langue qui n'est jamais en défaut, de ce magnifique dictionnaire dont les feuillets, remués par un souffle divin, s'ouvrent toujours juste pour laisser jaillir le mot propre, le mot unique, enfin de ce sentiment de l'ordre qui met chaque trait et chaque touche à sa place naturelle et n'omet aucune nuance³⁵.

Pour lui l'idée et l'expression ne sont pas deux choses contradictoires qu'on ne peut accorder que par un grand effort ou par de lâches concessions³⁶.

Dans la pensée de Baudelaire, l'unité de l'œuvre se fonde sur l'unité du cosmos. Tout se tient dans l'univers: la terre est un reflet du ciel, les perceptions sensibles communiquent entre elles, les différents arts se correspondent, la création humaine reproduit la Création divine. Seul le poète-critique jouit du privilège d'appréhender ce réseau de relations, grâce à l'imagination qui perçoit les correspondances et les analogies. En déchiffrant le contenu symbolique et métaphorique de l'œuvre, il confère à celle-ci une dimension transcendante, il la recrée, la métamorphose pour la faire accéder à une seconde réalité, qui est d'ordre surnaturel. Conçue comme une activité créatrice, « la critique touche à chaque instant à la métaphysique »³⁷: elle dépasse le niveau de l'esthétique pour déboucher sur la philosophie et la religion.

Notes

¹ Marc Eigeldinger, *Poésie et Métamorphoses*, p. 52.

² *Pl.* I, p. 649, 652 et 676.

³ Voir le plan annexé à la lettre du 3 février 1865 à Julien Lemer, et la note pour Hippolyte Garnier, jointe à la lettre à Ancelle du 6 février 1866, *CPI*, II, p. 444-445 et 590-591.

⁴ Voir *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, *Pl.* II, p. 306.

⁵ P. 179-180.

⁶ Voir, en particulier, le *Salon de 1846*, *Pl.* II, p. 493 et *Le Peintre de la vie moderne*, *Pl.* II, p. 685.

⁷ *Pl.* II, p. 418.

⁸ P. 164.

⁹ P. 191.

¹⁰ P. 192.

¹¹ P. 196.

¹² *Pl.* II, p. 630.

¹³ *Pl.* II, p. 577.

¹⁴ *Pl*, II, p. 786.

¹⁵ P. 181.

¹⁶ Jean Starobinski, «De la critique à la poésie», *Preuves*, mai 1968, p. 16.

¹⁷ P. 187.

¹⁸ P. 163.

¹⁹ P. 191.

²⁰ Voir *CPl*, I, p. 597.

²¹ *Pl*, II, p. 441.

²² *Pl*, II, p. 672.

²³ *Pl*, I, p. 291.

²⁴ *Pl*, II, p. 623.

²⁵ *Pl*, II, p. 35-36.

²⁶ *Pl*, II, p. 792.

²⁷ Georges Poulet, *La Conscience critique*, p. 46. Voir aussi sa contribution intitulée «Baudelaire précurseur de la critique moderne», *Journées Baudelaire*, p. 232-242.

²⁸ *Pl*, II, p. 418.

²⁹ *Pl*, II, p. 41.

³⁰ *Pl*, II, p. 583. En outre, on lit cette déclaration significative dans la préface de *La Double Vie*, de Charles Asselineau: «De la chair du livre, je puis dire qu'elle est bonne, douce, élastique au toucher, mais l'âme intérieure est surtout ce qui mérite d'être étudié», *Pl*, II, p. 91.

³¹ P. 164.

³² P. 163.

³³ *Pl*, II, p. 329 et 332. Voir aussi. *ibid.*, p. 674 et 790.

³⁴ P. 180.

³⁵ P. 180.

³⁶ P. 195.

³⁷ *Pl*, II, p. 419. Dans son projet d'article sur Villemain, Baudelaire note: «Portrait du vrai critique. — Métaphysique. — Imagination», *Pl*, II, p. 192.

UN PARFAIT HOMME DE LETTRES

S'il s'intéresse aux textes pour eux-mêmes, sans en chercher une explication dans la biographie de l'auteur, Baudelaire ne s'interdit pas toute remarque sur la vie et la personnalité des écrivains qu'il étudie. Il est attentif aux rapports que l'œuvre entretient avec la physionomie ou le caractère de celui qui l'a écrite :

C'est un plaisir très grand et très utile que de comparer les traits d'un grand homme avec ses œuvres. Les biographies, les notes sur les mœurs, les habitudes, le physique des artistes et des écrivains ont toujours excité une curiosité bien légitime¹.

On connaît d'ailleurs sa passion pour la physiognomonie et la phrénologie². Toutefois, méfiant à l'égard des systèmes, il n'entend pas étudier Théophile Gautier à la lumière de telle ou telle doctrine. Il se contente de quelques remarques — confirmées par d'autres témoignages contemporains³ — visant à souligner l'harmonie que forme l'homme avec son œuvre, car la poursuite de l'*idée fixe* engage l'être tout entier et le marque de son empreinte. A cet égard, l'impression que lui laisse l'écrivain après leur fameux entretien est significative :

Je me retirai conquis par tant de noblesse et de douceur, subjugué par cette force spirituelle, à qui la force physique sert, pour ainsi dire, de symbole, comme pour *illustrer* encore la vraie doctrine et la confirmer par un nouvel argument⁴.

Gautier lui apparaît totalement dominé par sa quête de la Beauté, au point de négliger tout ce qui ne se rapporte pas à cette entreprise. Il le voit comme un sage majestueux retiré dans une solitude aristocratique, à l'écart des mesquineries humaines et des folies de son siècle. Cela n'exclut pas une certaine bonhomie, une chaleureuse cordialité dans l'accueil, une serviabilité et une sollicitude toutes paternelles. Sa conversation, fort éloquente, constitue un véritable plaisir et révèle une rare intelligence, associée à une culture sans faille. Baudelaire relève encore, parmi d'autres qualités, sa franchise et sa ponctualité, et il prend sa défense contre l'accusation de manquer d'humanité, en arguant que sa froideur apparente prouve à quel degré l'accapare la réalisation de son idéal.

Quant à l'œuvre de Gautier, il la situe d'abord dans le contexte de l'époque afin de mieux en donner la mesure. Établissant la filiation qui la relie au mouvement romantique, il évoque avec nostalgie les années 1820 à 1830, au cours desquelles Hugo, Sainte-Beuve, Vigny et Dumas ont illustré l'esthétique annoncée par Chateaubriand. Puis il cite trois écrivains qui, selon lui, ont donné au romantisme une impulsion et une orientation nouvelles après 1830. Il s'agit de Balzac, qui a su élever le roman de mœurs à la dignité d'œuvre d'art; d'Auguste Barbier, dont il a aimé les *lambes* sans être un chaud partisan de la poésie sociale et humanitaire; enfin de Théophile Gautier, dont il s'attache à montrer la nouveauté et l'originalité.

Gautier a introduit dans la littérature française un élément inconnu jusqu'alors, ou du moins rarement exploité si ce n'est par Victor Hugo: le «sentiment du grotesque». Encore s'agit-il de préciser le sens de cette expression. Dans la préface de *Cromwell* (1827), Victor Hugo affirme que le grotesque, allié au sublime, constitue le drame, genre moderne hérité de Shakespeare et fondé sur la représentation de la réalité ainsi que sur la peinture de la vie humaine. Le sublime provoque l'élévation de l'âme: c'est la beauté spirituelle, marquée d'une connotation tragique. En revanche, le grotesque se rapporte au corps: «d'une part il crée le difforme et l'horrible; de l'autre le comique et le bouffon»⁵. Baudelaire, pour sa part, a défini le grotesque de façon très personnelle dans son essai sur le rire et les caricaturistes, publié en 1856⁶. Selon lui, le grotesque, appelé aussi «comique absolu», est un dans son principe; il exprime la supériorité de l'homme sur la nature et se caractérise par la création d'êtres fabuleux ou de figures grimaçantes, comme on en trouve chez Rabelais, Hoffmann ou Daumier. Il s'oppose au «comique ordinaire» ou «comique significatif», qui est de nature doublé et traduit la supériorité de l'homme sur l'homme, par le procédé de l'imitation; les comédies de Molière et les contes de Voltaire en fournissent une bonne illustration. Quant à Gautier, il n'a pas établi de véritable théorie du grotesque. Mais on peut s'en faire une idée d'après une de ses œuvres que Baudelaire ne mentionne pas explicitement: *Les Grotesques*, études consacrées à divers écrivains des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles, publiées d'abord en revue avant d'être réunies en volumes chez Desessart en 1844⁷. Gautier conçoit cet ouvrage comme une réhabilitation d'auteurs de second ordre, méconnus voire oubliés, dont l'individualisme et l'amour de la liberté font des romantiques avant la lettre. Peu soucieux d'imiter les Anciens, ils s'inspirent plutôt de l'Italie et de l'Espagne; ils traitent des sujets originaux, tirés de la vie quotidienne dans ce qu'elle offre d'éphémère et

d'anodin. Plusieurs traits communs les définissent (à l'exception de François Villon) :

- une imagination débordante, beaucoup de fantaisie et de caprice, une fraîcheur et une spontanéité rares ;
- une gaieté de bon aloi, un rire franc, une verve brillante ;
- le goût de l'outrance, de l'excès, un vif intérêt pour le bizarre, l'irrégulier, le difforme, sur le plan moral comme sur le plan physique ;
- une langue naturelle, non épurée, volontiers rabelaisienne, exempte de vaine rhétorique.

A la différence de Victor Hugo, Théophile Gautier recourt à la notion de grotesque dans les domaines de la poésie et du roman. En outre, il insiste plus sur « le comique et le bouffon » que sur « le difforme et l'horrible ». Mais, comme son aîné, il oppose le grotesque à une autre catégorie esthétique, en vertu de la loi des contrastes :

Le burlesque, ou, si vous aimez mieux, le grotesque, a toujours existé, dans l'art et dans la nature, à l'état de repoussoir et de contraste. La création fourmille d'animaux dont on ne peut s'expliquer l'existence et la nécessité que par la loi des oppositions. Leur laideur sert évidemment à faire ressortir la beauté d'êtres mieux doués et plus nobles ; sans le démon, l'ange n'aurait pas sa valeur ; le crapaud rend plus sensible et plus frappante la grâce du colibri. La vie est multiple, et beaucoup d'éléments hétérogènes entrent dans la composition des faits et des événements. La scène la plus touchante a son côté comique, et le rire s'épanouit souvent à travers les pleurs. Un art qui voudrait être vrai devrait donc admettre l'une et l'autre face⁸.

En l'appliquant aux *Jeunes France* et au mystère *Une larme du Diable* — textes réunis en 1851 sous le titre significatif d'*Œuvres humoristiques* — Baudelaire associe la notion de grotesque au bouffon et au rire, comme pour mieux en souligner la légèreté. S'il parle à ce sujet de « la gaieté solitaire d'un rêveur qui de temps à autre ouvre l'écluse à une effusion de jovialité comprimée »⁹, c'est peut-être parce que le grotesque, chez Gautier, masque un profond pessimisme et s'inscrit sur un fond de tristesse et de malheur. Pour un homme déçu par la vie et dégoûté par la médiocrité de son siècle, il s'agit d'une forme d'évasion au même titre que les voyages à travers l'espace et le temps. Au total, le grotesque tel que le conçoit Gautier ne s'écarte pas beaucoup de la définition qu'en a donné Victor Hugo et comporte certains traits de ce que nous appelons aujourd'hui le baroque et le burlesque.

Théophile Gautier fait encore figure de novateur sur un autre plan : la poursuite de l'*idée fixe*, la recherche de la Beauté sous

toutes ses formes et sans autre préoccupation, obsession tyrannique qui ne souffre aucune compromission :

Or, par son amour du Beau, amour immense, fécond, sans cesse rajeuni [...]. Théophile Gautier est un écrivain d'un mérite à la fois nouveau et unique. De celui-ci, on peut dire qu'il est, jusqu'à présent, sans doublure¹⁰.

Cette constance et cette fermeté apparaissent à Baudelaire comme une heureuse exception dans une époque où l'esthétique est dominée par de nombreuses hérésies. Aussi s'en prend-il à tous ceux qui jouissent de la faveur du public français en concevant l'Art comme le support d'un enseignement ou d'une idéologie. Reprenant les griefs qu'Edgar Poe formulait, dans le *Poetic Principle*, à l'encontre d'Emerson et de l'école de Boston, il attaque l'éclectisme de Victor Cousin, qui confond le Beau avec le Vrai et le Bien. Il ironise aussi à propos des effusions du cœur dans la poésie de Musset, tandis que « l'école du bon sens » se voit condamnée pour la primauté qu'elle accorde à la prédication morale. Il ne ménage pas non plus ses critiques envers la littérature politique et sociale, dénigrant Auguste Barbier et surtout Victor Hugo, qu'il respecte comme chef historique du romantisme, mais auquel il reproche d'avoir célébré ensuite le Progrès et la Démocratie. Au contraire, Gautier est un *dilettante*, un homme parfaitement désintéressé dans la recherche de son Idéal, un écrivain totalement réfractaire à mettre sa plume au service d'une cause quelconque. Exprimer la Beauté dans toute sa pureté, en utilisant au mieux les immenses ressources de la langue et du style, telle est la haute mission à laquelle il se consacre : « Gautier, c'est l'amour exclusif du Beau, avec toutes ses subdivisions, exprimé dans le langage le mieux approprié »¹¹. De ce fait, Baudelaire voit en lui un être d'élite, un aristocrate de l'esprit, incompris de la masse et condamné à un certain isolement, au même titre qu'Edgar Poe ou Leconte de Lisle. Etranger à toute démagogie, il ne cherche pas à plaire au plus grand nombre et se garde d'introduire dans ses écrits le moindre élément susceptible de lui gâcher l'estime populaire :

Or, le condiment que Théophile Gautier jette dans ses œuvres, qui, pour les amateurs de l'art, est du choix le plus exquis et du sel le plus ardent, n'a que peu ou point d'action sur le palais de la foule¹².

A propos de ce culte exclusif de la Beauté, dont Baudelaire souligne à juste titre la nouveauté, divers textes de Gautier apportent des éclaircissements et des précisions utiles. C'est en particulier le cas d'une étude de 1847, intitulée *Du Beau dans l'Art*, qui contient cette définition du Beau, la plus complète peut-être que l'écrivain ait jamais donnée :

Le beau dans son essence absolue, c'est Dieu. Il est aussi impossible de le chercher hors de la sphère divine, qu'il est impossible de trouver hors de cette sphère le vrai et le bon absolu. Le beau n'appartient donc pas à l'ordre sensible, mais à l'ordre spirituel. Il est invariable, car il est absolu, et cela seul peut varier qui est relatif. Descendu de ces hautes régions dans le monde sensible, le beau, non pas en lui-même, mais dans ses manifestations, est soumis aux influences extérieures. Les mœurs, les habitudes, les modes, la corruption, la barbarie peuvent en troubler la notion. [...]

Tout cela ne veut pas dire qu'il faille négliger les moyens, les procédés, l'habileté matérielle, l'exactitude physique; les manifestations du beau caché doivent se soumettre à la règle des formes sensibles: seulement que l'artiste à travers les peintures de la vie ou du monde matériel poursuive son rêve idéal, pense au ciel en peignant la terre, et à Dieu en peignant l'homme; sans quoi ses ouvrages, quelque curieuse qu'en soit l'exécution, n'auront pas ce caractère général, éternel, immuable, qui donne la consécration aux chefs-d'œuvre: il leur manquera la vie¹³.

De cette longue citation se dégagent deux idées importantes. En premier lieu, il existe une Beauté terrestre, sensible, immanente, qui est le reflet imparfait et changeant de la Beauté divine, absolue, éternelle et immuable. En second lieu, il appartient à l'artiste de déceler et de révéler les manifestations terrestres de la Beauté, en se référant constamment à l'Idéal qu'il porte en lui. Le Beau ne se confond donc pas avec le Vrai. Il résulte d'une transformation, d'une métamorphose de la réalité selon la vision intérieure de l'artiste. Il ne s'agit pas de copier la Nature, de représenter fidèlement le monde extérieur, mais d'en tirer les éléments nécessaires à une création originale et personnelle. D'autres passages du texte soulignent cette exigence:

Tout homme qui n'a pas son monde intérieur à traduire n'est pas un artiste.

Ce que le peintre doit chercher avant tout, c'est l'interprétation et non le calque des objets; qu'il rende l'apparence et non la réalité.

Si le type de la beauté existe dans son esprit à l'état d'idéal, il prend à la nature les signes dont il a besoin pour les exprimer. Ces signes, il les transforme: il y ajoute et il en ôte, selon le genre de sa pensée¹⁴.

Alors que Baudelaire appelle *imagination* cette faculté d'idéalisation, Gautier la désigne par les mots *prisme* et *microcosme intérieur*, en particulier dans ses études de critique artistique¹⁵. Ainsi, la vérité de l'Art ne correspond pas à celle de la Nature: elle lui est supérieure. Les éléments de la Création ne révèlent leur beauté qu'à travers la représentation personnelle et subjective qu'en donne l'artiste dans son œuvre¹⁶. Le Beau s'impose alors de lui-même

comme vrai ; mais il s'agit d'une vérité seconde, celle de l'imagination, et non de la vérité première et concrète du monde réel.

Théophile Gautier croit également à la primauté du Beau sur le Bien, qu'il ne sépare pas totalement l'un de l'autre. A ses yeux, le Beau est moral en soi et tout ce qui est beau est nécessairement bon, par définition, même si cela contredit la morale publique ou religieuse. Dans *Mademoiselle de Maupin*, il déclare par la bouche de d'Albert :

Voilà où se réduisent toutes mes notions morales. Ce qui est beau physiquement est bien, tout ce qui est laid est mal. — Je verrais une belle femme, que je saurais avoir l'âme la plus scélérate du monde, qui serait adultère et empoisonneuse, j'avoue que cela me serait parfaitement égal et ne m'empêcherait nullement de m'y complaire, si je trouvais la forme de son nez convenable¹⁷.

Et il s'exclame dans le poème *A un jeune tribun* :

*Qui donc dira cela, que toute chose belle,
Femme, musique ou fleur, ne porte pas en elle
Et son enseignement et sa moralité ?*¹⁸

L'Art ne se soucie pas d'enseignement ni d'endoctrinement ; il ne se mêle pas d'édification spirituelle, car la morale n'est pas un but. Mais, tout naturellement, le Beau conduit au Bien ; il ne peut exercer sur l'homme qu'une action favorable et bénéfique. Voici le conseil adressé aux poètes dans *Le Triomphe de Pétrarque* :

*Sur l'autel idéal entretenez la flamme,
Guidez le peuple au bien par le chemin du beau,
Par l'admiration et l'amour de la femme*¹⁹.

Davantage même, Gautier considère le Beau comme « la promesse du bonheur », pour citer une formule de Stendhal reprise par Baudelaire²⁰. Rechercher la Beauté et jouir de son spectacle constitue une véritable raison de vivre, un idéal auquel on se consacre tout entier et qui peut rendre heureux. En tout cas plusieurs déclarations vont dans ce sens, dont celles-ci, tirées du poème *A un jeune tribun* et d'un article intitulé *Utilité de la poésie* :

*Les antiques Vénus, aux gracieuses poses,
Que l'on voit, étalant leur sainte nudité,
Réaliser en marbre un rêve de beauté,
Ont plus fait, à mon sens, pour le bonheur du monde,
Que tous ces vains travaux où votre orgueil se fonde*²¹.

Vous croyez que le bonheur consiste en biftecks cuits à point et en bonnes lois électorales. J'estime fort ces choses, mais le confort ne suffit pas ; et à toute organisation d'élite il faut l'art, il faut la beauté, il faut la forme !²²

Chez Gautier, l'esthétique l'emporte sur l'éthique et suffit à justifier l'existence. La Beauté est une religion, l'Art un sacerdoce.

Ces remarques conduisent à examiner les relations du Beau avec l'Utile. Dans la préface d'*Albertus*, puis dans celle de *Mademoiselle de Maupin*, l'écrivain s'est élevé avec véhémence contre ceux qui lient l'art à une utilisation directe dans la vie quotidienne et y voient un instrument au service du Progrès. Sa position personnelle est claire et simple, comme en témoignent, parmi d'autres, ces deux citations :

A quoi cela sert-il ? — Cela sert à être beau. — N'est-ce pas assez ?²³

Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid ; car c'est l'expression de quelque besoin ; et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature²⁴.

S'il présente volontiers l'art comme un jeu, une activité désintéressée, un luxe pour dilettante, ainsi qu'en témoigne encore la préface d'*Emaux et Camées*, Gautier lui reconnaît cependant deux fonctions importantes qui présentent quelque utilité. D'abord, le Beau exprimé avec art procure une joie où entre une grande part de sensualité et de volupté. Il offre de réelles satisfactions, d'ordre à la fois spirituel et physique. En outre, il compense la laideur du monde et console des misères de la vie. C'est une forme d'évasion, de fuite, qui permet d'oublier les imperfections de l'existence et d'échapper à la mélancolie et à la hantise de la mort. « L'art est ce qui console le mieux de vivre »²⁵, lit-on dans la préface d'*Albertus*. Dès lors, on comprend mieux que Baudelaire défende son ami contre l'accusation d'être insensible, indifférent à l'homme. Puisqu'il apporte jouissance et consolation, le Beau, tel que le conçoit Gautier, n'exclut pas le sentiment. Mais il ne s'agit pas de sentimentalité : c'est une émotion intérieure, exprimée avec discrétion et retenue, sans mièvrerie ni pathos. La sensibilité qui affleure n'est pas celle du cœur où siègent les passions, mais celle de l'âme et surtout de l'imagination.

Baudelaire insiste beaucoup sur la puissance et la qualité de l'imagination de Gautier : elle constitue sa « faculté principale », dominante, et fait de lui « l'écrivain par excellence »²⁶. Douée du pouvoir d'appréhender le Beau, elle préside à l'activité créatrice : elle tire de la réalité les éléments qui lui sont nécessaires, puis les transforme selon l'idéal de beauté qui s'imprègne dans l'âme du poète. Grâce à elle, il atteint à l'universalité d'inspiration que Baudelaire appelle *cosmopolitisme*. L'imagination lui permet de tout voir, de tout deviner, en quelque sorte d'inventer le vrai. Ce

don, qui supplée l'observation et s'apparente à l'intuition, le rend capable de ressusciter les époques révolues et de décrire les pays inconnus, avec une nette préférence pour l'Antiquité grecque et l'Égypte ancienne²⁷. La prodigieuse imagination de Gautier se révèle aussi à travers la langue et le style. Sur ce plan, les deux études le présentent comme un maître et un modèle pour les générations futures; dans l'une d'entre elles, il est même comparé à La Bruyère, Buffon, Chateaubriand et Hugo. Loin de ne voir en lui qu'un habile ouvrier du vers, un virtuose rompu aux prouesses techniques, Baudelaire loue son rare souci de justesse et de précision, sa rigueur et son exactitude qui s'apparentent à la science mathématique. Gautier trouve toujours le mot propre, l'image adéquate, et parvient sans peine à rendre fidèlement la plus petite nuance de pensée ou de sentiment. Jamais ne subsiste le moindre écart entre l'intention et la réalisation. Comme Balzac, Hugo, Flaubert et Baudelaire lui-même, il croit à l'indissoluble unité du contenu et de la forme:

Pour lui l'idée et l'expression ne sont pas deux choses contradictoires qu'on ne peut accorder que par un grand effort ou par de lâches concessions. A lui seul peut-être il appartient de dire sans emphase : *il n'y a pas d'idées inexprimables*²⁸.

A cela s'ajoute une immense richesse de vocabulaire. L'abondance et la variété de ses ressources en ce domaine suggèrent au critique l'image du dictionnaire que l'écrivain connaît par cœur et maîtrise avec aisance. Son lexique s'étend à toutes les formes de l'activité humaine, à tous les aspects de la civilisation. Il emprunte des termes aux sciences, aux techniques, aux arts (en particulier à la peinture). Il est au courant des expressions à la mode et n'ignore rien des argots, des dialectes et des jargons de toutes sortes. Il emploie des archaïsmes, recourt aux langues étrangères et n'hésite pas à créer de nouveaux vocables s'il le juge nécessaire. L'originalité de Gautier réside toutefois moins dans les mots eux-mêmes que dans l'utilisation qu'il en fait. Baudelaire relève plus d'une fois son sens du pittoresque, son désir de rendre présent et vivant ce qui s'offre à son regard. Rompu à l'art de la description, il voit le monde à travers les yeux d'un peintre et réussit à en donner une image pleine de vie et de couleurs qui étonne par sa vraisemblance. L'amour des mots le pousse à une constante recherche verbale, qui n'exclut pas la préciosité. Il en choisit certains uniquement pour leur beauté ou leur pouvoir d'évocation et de suggestion, la métaphore n'ayant plus de secrets pour lui. Parfois il se livre à des associations inattendues ou à des rapprochements hardis, à seule fin de créer un effet harmonique et rythmique. Dans d'autres cas,

l'emploi d'une expression trouve sa justification dans sa bizarrerie ou son étrangeté. Il s'agit toujours d'enrichir la langue, de lui faire dire davantage, d'en reculer les limites autant que possible²⁹.

Doit-on cependant suivre Baudelaire quand il attribue à son âné «une immense intelligence innée de la *correspondance* et du symbolisme universels, ce répertoire de toute métaphore», qui lui permet de «définir l'attitude mystérieuse que les objets de la création tiennent devant le regard de l'homme»³⁰? Sans entrer maintenant dans l'interprétation de cette formule, force est de reconnaître qu'elle ne s'applique pas sans restrictions à Théophile Gautier. Il faut, en effet, distinguer les correspondances verticales des correspondances horizontales ou synesthésies. Or, à notre connaissance, seules ces dernières apparaissent chez le poète d'*Emaux et Camées*, qui s'adonne volontiers à ce qu'il appelle, dans *Musée secret*, la «transposition d'art»³¹. Convaincu de l'équivalence et de la réciprocité des perceptions sensibles, il aime associer, par le truchement de la métaphore, des termes qui relèvent de sensations différentes. Georges Matoré, puis Joanna Richardson, en ont trouvé de nombreux exemples dans sa poésie, sa critique artistique et musicale, ses récits de voyage et ses textes sur les drogues (sans parler de *Spirite* qui est postérieure aux deux études de Baudelaire)³². Le plus souvent, Gautier décrit ce qu'il voit en des termes relatifs à l'ouïe et à l'odorat, ou il évoque les sons au moyen d'images visuelles et olfactives. Ainsi, relatant un voyage en Grèce, il écrit à propos du temple de la Victoire Aptère: «Les figures ont de ces poses équilibrées et rythmées [...] qui plaisaient tant aux anciens, et qui étaient comme la musique des formes humaines»³³. Et au sujet des paysages de Cabat: «Il s'exhale de sa peinture une douce odeur de fruit vert et de petites fleurs des champs»³⁴. De l'Alboni, une cantatrice entendue dans l'opéra *Zerline* d'Auber, il dit avec enthousiasme:

Quelle incroyable facilité, quelle fraîcheur argentée, quel timbre de cristal, quelle force moelleuse et quelle perfection inouïe! Elle chante comme elle respire, et la mélodie sort de sa bouche comme une vapeur sonore³⁵.

On pourrait citer d'autres textes, notamment l'article intitulé *Le Hachich*, où l'ivresse de la drogue est décrite en ces termes:

Mon ouïe s'était prodigieusement développée; j'entendais le bruit des couleurs. Des sons verts, rouges, bleus, jaunes m'arrivaient par ondes parfaitement distinctes³⁶.

En revanche, sur le plan de la langue et du style, Gautier n'a guère appliqué le système des correspondances verticales, même s'il portait autant d'intérêt que Baudelaire aux théories de Swedenborg

et de Fourier. Certes, on ne saurait exclure de sa pensée la dimension du sacré, le sens de la transcendance et l'idée que le monde terrestre communique avec l'au-delà. Il nous semble, néanmoins, que Baudelaire tend ici à confondre un peu ses propres préoccupations avec celles de son ami et à lui prêter des qualités qu'il ne possède pas vraiment, au nom d'une critique d'identification supposant la fusion du sujet et de l'objet.

Notes

¹ *Pt*, II, p. 267.

² Voir Jean Pommier, *La Mystique de Baudelaire*, p. 42-54, et l'article de G. T. Clapton, «Lavater, Gall et Baudelaire», *Revue de littérature comparée*, 1933, p. 258-298 et 429-456.

³ Voir Emile Bergerat, *Théophile Gautier*, (*passim*); Théodore de Banville, *Mes Souvenirs*, p. 454-463; et Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, (*passim*).

⁴ P. 170.

⁵ Victor Hugo, *La Préface de Cromwell*, p. 199.

⁶ Voir *Pt*, II, p. 525-543. Consulter également la mise au point de Claude Pichois, «La Date de l'essai de Baudelaire sur le rire et les caricaturistes», *BET*, p. 80-94, et l'article d'Yvonne Rollins, «Baudelaire et le grotesque», *The French Review*, I, 1976, p. 270-277 (résumé de sa thèse de Ph.D., Duke University, 1975).

⁷ Voir René Jasinski, *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, p. 218-259, et Georges Matoré, «En marge de Th. Gautier. Notes lexicologiques: grotesque; jocko», *Études romanes dédiées à Mario Roques*, Droz, 1946, p. 217-229.

⁸ *Les Grotesques*, p. 353.

⁹ P. 183.

¹⁰ P. 180.

¹¹ P. 180.

¹² P. 166.

¹³ *L'Art moderne*, p. 160-161. Cette étude a paru d'abord dans la *Revue des Deux Mondes*, XIX, 1847, p. 887-908.

¹⁴ *Ibid.*, p. 133, 135 et 146-147.

¹⁵ Sur la notion de microcosme, voir Adolphe Boschot, *Théophile Gautier*, p. 342-344, et Michael Spencer, *The Art Criticism of Théophile Gautier*, p. 9-19 et 109-113.

¹⁶ Les remarques hostiles à la nature abondent chez Gautier. En voici deux exemples: a) au sujet du paysagiste Cabat, dans le *Salon de 1837*: «C'est que l'art est plus beau, plus vrai, plus puissant que la nature; la nature est stupide, sans conscience d'elle-même, sans pensée, sans passion» (*La Presse*, 24 mars 1837); b) dans la préface des *Grotesques*, p. X: «La nature, d'ailleurs, ne s'inquiète guère d'être originale, et l'univers, depuis le jour de la création, n'est qu'une perpétuelle redite: — jamais les arbres verts n'ont essayé d'être bleus».

¹⁷ *Mademoiselle de Maupin*, p. 199.

¹⁸ *PCJ*, II, p. 115.

¹⁹ *Ibid.*, p. 81.

²⁰ Voir *Pt*, I, p. 548, et n.p. 1411; *Pt*, II, p. 37.

²¹ *PCJ*, II, p. 115.

²² *Fusains et eaux-fortes*, p. 214. Cet article a paru d'abord dans le *Musée des familles* en janvier 1842.

²³ *PCJ*, I, p. 82.

²⁴ *Mademoiselle de Maupin*, p. 23.

²⁵ *PCJ*, I, p. 84.

²⁶ P. 179.

²⁷ Gautier confia aux Goncourt en 1863 : « Ce qui nous distingue, c'est le sens de l'exotique. Il y a deux sens de l'exotique. Le premier vous donne le goût de l'exotique dans l'espace, le goût de l'Amérique, de l'Inde, des femmes jaunes, vertes, etc. Le second, qui est le plus raffiné, une corruption plus suprême, c'est le goût de l'exotique dans le temps ». *Journal*, t. VI, p. 155.

²⁸ p. 195.

²⁹ Voir l'ouvrage de Georges Matoré, *Le Vocabulaire et la Société sous Louis-Philippe*.

³⁰ P. 180. En outre, dans la seconde étude, Baudelaire fait allusion à « une mystérieuse et symbolique beauté », p. 195.

³¹ Voir *Musée secret*, dans Emile Bergerat, *Théophile Gautier*, p. 108.

³² Voir Georges Matoré, *Le Vocabulaire et la Société sous Louis-Philippe*, p. 207-209, et Joanna Richardson, *Théophile Gautier, His Life and Time*, p. 298-301.

³³ *Loin de Paris*, p. 251. Cet article a paru d'abord dans *Le Moniteur universel* du 29 avril 1854, sous le titre suivant : *Excursion en Grèce (V). Le Temple de la Victoire Aptère*.

³⁴ *Salon de 1836*, dans *Ariel*, *Journal du monde élégant*, 2 avril 1836.

³⁵ *Lo Musique*, p. 88-89. Cet article a paru d'abord dans *La Presse*, le 19 mai 1851.

³⁶ *L'Orient*, t. II, p. 52. Ce texte a été publié pour la première fois dans *Lo Presse*, le 10 juillet 1843.

LE POÈTE ET LE PROSATEUR

L'œuvre poétique

Baudelaire déplore que Théophile Gautier soit plus connu comme journaliste que comme écrivain. Le public lit ses feuilletons de critique dramatique et artistique; quelques personnes avisées savent qu'il a écrit des romans, des nouvelles et des récits de voyage; mais tout le monde ignore qu'il est avant tout poète et même l'un des plus grands poètes de son siècle. A cette situation paradoxale, Baudelaire trouve plusieurs explications. Il rappelle que l'esprit français, réaliste et concret, se tourne plus volontiers vers la science et la technique que vers les arts et les lettres. Comme Vigny, Gautier et Flaubert, il dénonce la mentalité de la bourgeoisie contemporaine, engluée dans un matérialisme aveugle et réfractaire aux activités de l'esprit. Pour qu'un poème obtienne quelque audience, il faut qu'il soit teinté de préoccupations politiques et sociales, comme certaines œuvres de Barbier et de Victor Hugo, ou alors qu'il traduise les passions d'un cœur sensible, comme chez Musset. Mais la vraie poésie, qui a pour seul but l'expression de la Beauté, échappe aux cerveaux vulgaires. C'est un art supérieur réservé à une aristocratie d'esprit, à une élite incomprise et méprisée de la foule. Aussi, dans ses deux études, Baudelaire s'attache-t-il essentiellement à souligner la valeur de la poésie de Gautier, dans le but de la faire mieux connaître et apprécier.

Il s'élève d'abord avec vigueur contre le préjugé selon lequel la poésie de son maître se caractérise par la froideur et l'impassibilité. Au contraire, il lui reconnaît des qualités lyriques et montre que le souci de la perfection formelle n'exclut pas l'expression de sentiments fondés sur une sensibilité authentique :

Or, j'ai voulu tout d'abord prouver que Théophile Gautier possédait, tout aussi bien que s'il n'était pas un parfait artiste, cette fameuse qualité que les badauds de la critique s'obstinent à lui refuser: le sentiment !.

A titre d'exemples, il cite des poèmes où Gautier a célébré la femme, l'amour et la tendresse. Il s'agit de *La Fuite* et des propos de Don Juan dans la septième section de *La Comédie de la Mort*, à

quoi l'on peut ajouter certaines pièces reproduites à la suite de la seconde étude, dans l'anthologie de Crépet: *Les Papillons (pantoun)*, *Pastel*, *La Chimère*, *Chinoiserie* et *Inès de las Sierras*. Contrairement à Lamartine et à Musset, Gautier ne s'abandonne pas aux effusions du cœur et aux débordements de la passion; il ne se complaît pas dans le sentimentalisme et ne recherche pas d'effets pathétiques et dramatiques. Chez lui, le sentiment s'exprime avec retenue et discrétion. La sensibilité immédiate et spontanée est épurée par l'imagination, qui exerce une action sélective et critique. La création poétique ne relève pas de la pure affectivité: l'inspiration est complétée par un travail lucide, conscient et volontaire, qui tempère les élans de la subjectivité. Cette pudeur et cette sobriété se retrouvent dans l'expression de la mélancolie, où Gautier s'écarte aussi de la tradition romantique. En se référant à *Ténèbres*, *L'Horloge*, *Deux tableaux de Valdès Léal* et *A Zurbaran*, Baudelaire le définit comme un continuateur de Chateaubriand, et non comme un simple imitateur. A vrai dire, les différences entre les deux écrivains frappent autant, sinon plus, que leurs ressemblances. Le «mal du siècle» dont souffre René provient de la rupture qu'il ressent entre l'idéal et la réalité. C'est un état d'insatisfaction, de lassitude, voire de dégoût face à la vie quotidienne, jugée morne et plate en regard des merveilleuses chimères entretenues par l'imagination. Déçu, désabusé, René se replie sur lui-même; il s'enferme dans ses rêveries et cultive sa solitude avec une certaine complaisance. Seule la mort pourra l'en délivrer, en ce sens qu'elle revêt pour le chrétien une valeur rédemptrice et consolatrice. Chez Théophile Gautier, en revanche, la mélancolie prend une couleur beaucoup plus sombre, qui annonce le spleen baudelairien. Il s'agit d'une véritable angoisse existentielle, d'un profond tourment de l'âme causé par la conscience de la mort. Pris de vertige, le poète se sent attiré par le gouffre du néant. Il est obsédé par l'action destructrice du temps, qui ronge l'homme de l'intérieur et consume peu à peu toutes les choses qui l'entourent. Pessimiste, nihiliste, il ne trouve pas de consolation suffisante dans la religion chrétienne. Tout au plus cherche-t-il dans l'imaginaire une compensation éphémère à sa misérable condition².

Pendant, le lyrisme de Théophile Gautier ne se limite pas aux domaines de l'amour et de la mélancolie. La Nature, par exemple, lui a inspiré plusieurs de ses premières *Poésies* (1830) et elle demeure un thème non négligeable dans les recueils postérieurs (*Albertus*, *La Comédie de la Mort* et *España*), car «le clavier du sentiment est chez notre poète beaucoup plus étendu qu'on ne le croit généralement»³.

Baudelaire attribue encore à Théophile Gautier le mérite d'avoir introduit en poésie l'idée de «la consolation par les arts»⁴. Cette expression, un peu ambiguë, se prête à deux interprétations, d'ailleurs complémentaires. Il peut s'agir d'une allusion à la passion que le poète a toujours ressentie pour les arts plastiques en particulier, qui lui ont fourni une part essentielle de son inspiration. Devant la beauté d'un tableau ou d'une statue, il éprouve un plaisir à la fois sensuel et spirituel, une émotion esthétique qui le console des imperfections de la nature. Grâce à lui, la poésie s'est élargie à la peinture, à la sculpture, à l'architecture et même à la joaillerie, ainsi qu'en témoignent de nombreux poèmes, à commencer par trois de ceux qui figurent, avec la seconde étude, dans *Les Poètes français* d'Eugène Crépet : *Pastel*, recueilli dans *La Comédie de la Mort*, qui évoque des portraits de femmes peints au siècle galant; *A Zurbaran*, qui fait partie d'*España* et dont le titre parle de lui-même; enfin *Inès de las Sierras*, dans *Emaux et Camées*, dont le sujet est tiré d'un récit de Charles Nodier auquel Gautier a mêlé ses propres souvenirs d'un opéra inspiré par ce texte⁵. Si l'idée d'une correspondance entre les arts n'était pas tout à fait nouvelle, puisque le romantisme avait consacré l'union de la littérature et de la peinture, Gautier est le premier poète qui ait fait un si large usage de la «transposition d'art». Mais il peut être aussi question de la conception qu'avait le poète de son métier. Il déclare dans la préface d'*Albertus*: «L'art est ce qui console le mieux de vivre»⁶, tandis qu'il avoue dans le poème liminaire de son dernier recueil:

*Comme Goethe sur son divan
A Weimar s'isolait des choses
Et d'Hafiz effeuillait les roses,
Sans prendre garde à l'ouragan
Qui fouettait mes vitres fermées,
Moi, j'ai fait Emaux et Camées*⁷.

Ces propos (et bien d'autres contenus dans les œuvres en prose, particulièrement dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*) révèlent que, pour Gautier, la création poétique constitue un refuge et un moyen d'évasion. Elle lui permet d'oublier ses tracasseries, de fuir ses hantises et ses obsessions. Elle le console de l'angoisse et du chagrin qu'il éprouve à vivre dans une société vouée au culte du Progrès. En un mot, elle lui offre un instant de bonheur qui compense la laideur du monde et le tragique de l'existence. Qu'on l'entende dans ce sens ou dans l'autre, la «consolation par les arts» apparaît, à l'époque, comme un thème nouveau que Baudelaire se plaît à souligner.

Du moment qu'il a déjà eu l'occasion, en citant les *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, de rappeler sa propre conception de la poésie, le critique n'y revient pas quand il aborde les œuvres mêmes de Théophile Gautier. Il déclare renoncer à un « cours complet de poétique et de prosodie »⁸, et se contente de quelques remarques visant à souligner l'originalité de son ami dans ce domaine. A ses yeux, Gautier a contribué à enrichir le vers français, à lui faire dire davantage. En prêtant une attention particulière au moindre détail d'expression, et spécialement à la rime, il parvient à concentrer de multiples effets dans des mètres relativement courts, comme le prouvent *Emaux et Camées*, où l'octosyllabe renferme toutes les richesses de l'alexandrin. Un des secrets du poète réside dans le sens aigu qu'il a du langage figuré. Sensible à la valeur évocatrice des mots ainsi qu'à leur magie suggestive, il aime à les grouper en images, forgeant ici une comparaison inattendue, là une métaphore dont il mesure savamment la puissance d'irradiation. Un poème bref produit une impression d'autant plus forte que chaque terme a été choisi en fonction de son éclat et de son énergie propres. Le mystère et même l'obscurité y trouvent leur compte : c'est au lecteur doué de sensibilité et d'imagination qu'il appartient de les dissiper, en se livrant à la conjecture et au déchiffrement. Pour qualifier cet effort de concision, lié à un souci de raffinement et de perfection dans le fini, Baudelaire recourt plus d'une fois à l'adjectif *précieux*, qu'il oppose volontiers à *majestueux*, terme appliqué plutôt à l'allure générale du poème, c'est-à-dire à son architecture et à son rythme. Les vers de Gautier réunissent les deux qualités, alors que Baudelaire se montre plus sensible à la seconde chez Victor Hugo⁹. C'est peut-être ce goût de l'agrément et de l'ornement, joint à celui de la virtuosité technique, qui a conduit Gautier et d'autres écrivains romantiques à utiliser certaines formes poétiques oubliées ou encore peu connues dans notre littérature. Les pièces choisies par Baudelaire pour l'anthologie d'Eugène Crépet en fournissent deux exemples. *Ténèbres* et *A Zurbaran* sont écrits en *terza rima*, forme italienne illustrée par Dante et Pétrarque, puis introduite en France par Jean Lemaire de Belges, mais sans grand succès. Quant au poème *Les Papillons*, il figure sous le titre de *Pantoum*, forme d'origine malaise inaugurée par Victor Hugo avant d'être mise à l'honneur par Leconte de Lisle¹⁰. Fort heureusement, remarque Baudelaire, le soin apporté au détail n'entache en rien l'unité de l'ensemble. Fluidité, souplesse, harmonie, musicalité, toutes ces qualités s'imposent d'emblée à l'esprit et montrent avec quelle subtilité Gautier tire parti de ces deux éléments fondamentaux que sont la rime et le rythme.

Etudiant la poésie de son aîné dans une perspective synthétique, Baudelaire se réfère parfois à certaines œuvres en particulier. Peut-on y voir l'aveu de ses goûts et de ses préférences ? A vrai dire, il est difficile de trancher péremptoirement, car les deux études ne contiennent que des éloges. Cependant divers indices offrent des éléments de réponse. On constate, d'abord, qu'il s'attache plus aux premiers recueils qu'à *Emaux et Camées*. Il met en évidence *Albertus* (augmenté des *Poésies* de 1830), *La Comédie de la Mort* et *España*, œuvres qui appartiennent à la période romantique du poète et qui furent rassemblées en 1845 dans l'édition des *Poésies complètes*. Or ces trois titres avaient déjà été cités, en 1857, dans la première version de la dédicace à Gautier des *Fleurs du Mal*, ce qui montre à quel point Baudelaire les tenait en estime¹¹. Il apparaît aussi que *La Comédie de la Mort* est l'ouvrage auquel le critique se reporte le plus souvent, tant dans ses deux études que dans le reste de ses écrits, avec une nette prédilection pour le poème *Ténèbres* dont il s'est d'ailleurs inspiré à plusieurs reprises¹². On remarque enfin que, sur les huit textes choisis pour figurer dans *Les Poètes français*, cinq font partie de *La Comédie de la Mort*, deux d'*España* et un seul d'*Emaux et Camées*¹³. Mais Baudelaire ne condamne pas pour autant ce dernier recueil. S'il ne l'avait pas apprécié, en aurait-il fait l'éloge dans la première étude ? Aurait-il encouragé Poulet-Malassis à le rééditer en 1858 et accepté de rédiger une note à ce sujet pour la *Revue contemporaine*?¹⁴ Le désir de se concilier les faveurs d'un écrivain célèbre n'explique pas tout ! Quand il n'aime pas un livre, Baudelaire ne montre pas tant de sollicitude : il le passe sous silence ou l'éreinte de manière cinglante. Or on ne connaît de lui aucun texte, pas même une lettre, qui fasse état d'une quelconque réticence à l'égard d'*Emaux et Camées*. Fidèle à son principe, il ne retient que les qualités de l'œuvre. Il insiste sur la rigueur et la perfection de l'exécution, louant le choix heureux de formes brèves, la pureté condensée de l'octosyllabe, l'exactitude savante de la rime, l'alliance réussie des effets plastiques et musicaux. Néanmoins, on devine que, sur le plan du contenu, ces poèmes ne suscitent pas toujours une adhésion enthousiaste. Baudelaire devait y déplorer l'absence de spiritualité et les juger un peu extérieurs, trop décoratifs. Sans doute ne partageait-il pas non plus la passion de Gautier pour l'Antiquité ni le culte que celui-ci vouait à la beauté grecque. Il n'empêche que, pour avoir souvent protesté contre la confiance aveugle de certains romantiques en l'inspiration, il s'est probablement réjoui de voir un poète considérer son art comme un métier exigeant, fondé sur un travail soutenu et une technique impeccable.

Au total, Baudelaire présente Théophile Gautier comme un poète de transition entre le mouvement romantique, auquel se rattachent *Albertus*, *La Comédie de la Mort* et *España*, et une esthétique nouvelle qui transparait dès les premières œuvres pour atteindre son plein épanouissement dans *Emaux et Camées*¹⁵. Ce qui relie le poète au romantisme, c'est son lyrisme, qui s'exprime à travers des thèmes comme la tendresse amoureuse et la mélancolie, c'est aussi la conviction qu'il existe une correspondance entre les arts. En revanche *Emaux et Camées* ouvre des voies neuves et originales. Gautier a évolué vers une poésie plus impersonnelle, plus objective: désormais seule compte pour lui la forme, en tant qu'incarnation de l'idée et représentation concrète de la Beauté.

Romans et nouvelles

Si Baudelaire a pu tirer parti de sa propre expérience pour juger la poésie de Théophile Gautier, il n'en va pas de même en ce qui concerne le roman et la nouvelle. En effet, il n'a guère pratiqué ces deux genres où, à part *La Fanfarlo*, il n'a laissé que des ébauches sous la forme de notes, de titres et de canevas¹⁶. Mais quelques textes nous renseignent sur ses conceptions dans ce domaine, notamment la présentation de *Révélation magnétique* d'Edgar Poe, les *Notes nouvelles sur Edgar Poe* et la première étude sur Théophile Gautier.

Baudelaire pense que le roman et la nouvelle ont en commun l'avantage de la souplesse: «ils s'adaptent à toutes les natures, enveloppent tous les sujets, et poursuivent à leur guise différents buts»¹⁷. Cependant, par ses dimensions, le roman court le risque de former un amalgame hétéroclite et incohérent. Au contraire de la poésie, qui requiert concision et concentration, il correspond à un mouvement d'expansion et de dilatation. Il se prête au développement, voire à la digression, et l'essentiel s'y confond parfois avec l'accessoire. C'est ce que souligne la notice sur Théodore de Banville, dans les *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*:

Tout mode lyrique de notre âme nous contraint à considérer les choses non pas sous leur aspect particulier, exceptionnel, mais dans les traits principaux, généraux, universels. La lyre fuit volontiers tous les détails dont le roman se régale. L'âme lyrique fait des enjambées vastes comme des synthèses; l'esprit du romancier se délecte dans l'analyse¹⁸.

Exposé à toutes les facilités, le roman sacrifie trop souvent le Beau au profit du Vrai. Le souci de représenter avec réalisme les caractères et les mœurs conduit à vouloir tout dire, même l'insignifiant, au lieu de choisir et d'élaguer. Un autre danger guette encore le romancier : le didactisme, l'enseignement, la volonté de défendre une thèse ou une théorie, ce qui est incompatible avec l'expression de la Beauté. Pour toutes ces raisons, Baudelaire se défie du roman, qu'il qualifie de « genre bâtard », sans toutefois le condamner de manière absolue. En effet, il existe à ses yeux de grands romanciers, comme Diderot, Laclos, Balzac et, à l'étranger, Hoffmann, Goethe, Jean-Paul, Maturin et Edgar Poe. On les reconnaît d'abord, explique-t-il¹⁹, au fait qu'ils créent selon « une méthode privée », formule qui suggère l'idée d'un effort sur soi-même, d'une discipline rigoureuse et d'un travail exigeant. En outre, ils recherchent « l'étonnant », que l'on peut rapprocher du « bizarre », de « l'étrange », élément caractéristique de la beauté telle que la conçoit le poète. Enfin, ils ont « la manie philosophique », ce qui revient à dire que leurs romans contiennent généralement une pensée systématique. Mais, selon Baudelaire, le roman doit demeurer une œuvre d'imagination, où l'expression du Vrai est soumise à celle du Beau, où l'idéal l'emporte sur le réel. S'il fait l'éloge de *La Comédie humaine*, de *Madame Bovary* ou des *Misérables*, c'est parce que ces œuvres traduisent une vision personnelle de l'homme et du monde, transfigurée par la magie de l'art. En revanche, la nouvelle, qui exige concision et concentration, laisse moins de liberté à l'écrivain :

La nouvelle, plus resserrée, plus condensée, jouit des bénéfices éternels de la contrainte : son effet est plus intense ; et comme le temps consacré à la lecture d'une nouvelle est bien moindre que celui nécessaire à la digestion d'un roman, rien ne se perd de la totalité de l'effet²⁰.

C'est une conviction qu'il partage avec Edgar Poe et qui a pour corollaire, en poésie, une prédilection maintes fois exprimée pour les formes brèves, en particulier pour le sonnet²¹. Par ses dimensions réduites, la nouvelle convient mieux à l'activité de l'imagination et se prête davantage au travail de la forme. Ce qu'elle perd sur le plan de la réalité, elle le gagne sur celui de la Beauté.

Cette distinction entre le roman et la nouvelle ne s'applique pas sans difficulté à Théophile Gautier, chez qui la dénomination des genres narratifs prête pour le moins à confusion. Quelles étaient pour lui les différences entre un roman, une nouvelle et un conte ? On ne le sait trop et l'on constate, par exemple, que *Les Jeunes France* portent le sous-titre de *Romans goguenards*, après avoir été

intitulés *Contes du bousingo*; que *Fortunio, roman incroyable* (1838), est entré en 1845 dans l'édition Charpentier des *Nouvelles*; ou encore que le conte fantastique *Arria Marcella* a fait partie d'*Un trio de romans* en 1852, puis des *Romans et Contes* en 1863! Pour sa part, Baudelaire présente *Le Roman de la momie* comme un modèle de nouvelle poétique et ne retient comme véritable roman que *Mademoiselle de Maupin*! Certes, en 1859, il ne pouvait connaître *Le Capitaine Fracasse*, ébauché dans les années trente, mais publié seulement en 1863. Toutefois, il ne parle pas non plus d'œuvres antérieures que l'auteur lui-même qualifiait de romans, tels que *Les Roués innocents*, *Militona*, *Jean et Jeannette*, ou *La Belle-Jenny*²².

Le choix de *Mademoiselle de Maupin* peut s'expliquer par le fait que Baudelaire considère ce roman comme la meilleure illustration des conceptions esthétiques de Théophile Gautier. Il trouve aussi l'occasion et le prétexte de rappeler ses propres idées sur la création littéraire. Enfin et surtout, il y perçoit la manifestation de tendances nouvelles et originales, qui font de son ami un écrivain à part. La publication de *Mademoiselle de Maupin*, en 1835, lui apparaît comme un événement important dans l'évolution de la littérature depuis le début du siècle. En pleine époque romantique, Gautier chante l'Antiquité classique et célèbre la beauté grecque, idéal de pureté et de perfection plastique. Autre paradoxe: au moment où plusieurs écrivains s'orientent vers l'engagement politique, social et humanitaire, l'un d'eux fait courageusement œuvre de dilettante et affirme que l'expression de la Beauté est le seul but de la création artistique et littéraire. Baudelaire montre également que la sensualité et le sentiment occupent une grande place dans le roman. Mais si l'amour du Beau s'y confond avec la beauté de l'Amour, il y a en revanche rupture complète avec le domaine de la morale. L'esthétique est indépendante de l'éthique et se suffit à elle-même: l'Art justifie pleinement l'existence humaine; il constitue même la seule raison de vivre. Notons que, sur ce point, la préface de *Mademoiselle de Maupin* est encore plus éloquente que le roman. Or le texte ne la mentionne pas explicitement, peut-être parce qu'il s'agit moins d'un manifeste esthétique que d'un pamphlet de circonstance, étroitement lié à une querelle littéraire de l'année 1834²³. Quant à la forme du roman, exactement adaptée à son contenu, elle retient particulièrement l'attention de Baudelaire. Par son sens de l'image et la richesse de sa langue, par son souci de l'harmonie et de la musicalité de la phrase, par son art de la suggestion et de l'évocation, Gautier a su revêtir sa prose de qualités propres à la poésie, à ceci près qu'il y manque «le double élément du rythme et de la rime»²⁴. On serait tenté de parler à ce

propos de prose poétique, tant ces mots préfigurent la dédicace à Houssaye des *Petits Poèmes en prose*:

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?²⁵

En somme, Baudelaire s'intéresse à *Mademoiselle de Maupin* dans la mesure où cette œuvre s'écarte de la tradition romanesque, par son contenu et surtout par sa forme. A la suite de Victor Hugo²⁶, il souligne les qualités poétiques du roman, ce qui l'amène à citer, sans transition, un passage des *Notes nouvelles sur Edgar Poe* consacré à la fonction de la poésie.

En raison des réticences qu'il éprouve à l'égard du roman, Baudelaire préfère s'étendre plus longuement sur la nouvelle, qu'il juge particulièrement adaptée à la forme d'esprit de Théophile Gautier. Dans la production abondante et variée de l'écrivain, il distingue deux courants privilégiés: la nouvelle bouffonne ou grotesque et la nouvelle poétique.

A la première catégorie appartiennent *Les Jeunes France*, œuvre de jeunesse dont le critique apprécie l'humour, la fantaisie, le rire à peine contenu, l'esprit léger et facétieux. Ce qui en constitue la valeur, à ses yeux, c'est l'ambiguïté que l'auteur laisse planer sur ses intentions, c'est le doute qu'il entretient sur sa position personnelle. En effet, *Les Jeunes France* comportent une part de jeu et de mystification. Au premier abord, on peut y voir une farce dans la plus pure tradition de la bohème romantique. Face aux assauts redoublés des tenants du classicisme, Gautier exalte avec passion l'esprit nouveau qui souffle sur les arts et les lettres. A dessein, il en accuse tous les traits et ne recule devant aucun artifice. Mais, à y regarder de plus près, on se rend compte que cette œuvre se retourne en quelque sorte contre elle-même et qu'elle contient une satire des outrances et des provocations auxquelles se livrent les romantiques extrémistes (en particulier ceux du Petit Cénacle), au risque de compromettre le succès du mouvement:

Evidemment, à une époque pleine de duperies, un auteur s'installait en pleine ironie et prouvait qu'il n'était pas dupe. Un vigoureux bon-sens le sauvait des pastiches et des religions à la mode²⁷.

Sous des apparences bouffonnes se cache donc une autocritique lucide et dénuée de complaisance. C'est peut-être ainsi que s'explique le sous-titre de *Romans goguenards*. Tout en donnant l'impression d'y succomber, Gautier dénonce les modes de son temps et fournit la preuve de sa clairvoyance. Comme il le dira plus tard,

Les Jeunes France représentent «les précieuses ridicules du romantisme»²⁸. On retrouve d'ailleurs cette intention parodique, mêlée au refus d'être dupe, dans *Une larme du Diable*, mystère théâtral que Baudelaire mentionne également à propos du bouffon et du grotesque. A ce sujet, Claude Book-Senninger écrit : «Gautier, en fait, joue le jeu du théâtre, comme dans *Les Jeunes France* il avait joué le jeu du personnage romantique sans y croire»²⁹.

L'écrivain se montre encore plus à l'aise dans la nouvelle poétique. Il faut entendre par là une œuvre de fiction, d'imagination, vouée à l'expression de la Beauté et située aux antipodes du roman de mœurs, dont le public est si friand. La nouvelle poétique s'adresse à des esprits d'élite, rêveurs et sensibles, capables de s'abstraire un instant pour se laisser emporter dans un autre univers. Elle ne vise pas à représenter fidèlement la réalité, avec un souci de vérité, mais plutôt à créer un univers idéal, irréel, qui dépayse le lecteur et compense les insuffisances de la vie quotidienne. Gautier aime à s'évader dans l'espace et dans le temps. L'action de ses nouvelles se situe volontiers dans des pays lointains et des époques reculées, avec une nette préférence pour l'Égypte ancienne et le monde gréco-romain. A cette veine antique appartiennent les deux œuvres auxquelles Baudelaire consacre un commentaire.

Dans *Le Roman de la momie*, il voit un exemple privilégié de la nouvelle poétique, jugement qui contient un double paradoxe. On peut s'étonner, d'abord, qu'un récit de deux cents pages environ soit considéré comme une nouvelle. Or, cette appellation se légitime pleinement par le fait que l'action du roman est assez simple et les personnages peu nombreux. La description constitue l'essentiel du livre : elle forme une trame, une toile de fond sur laquelle se tisse une intrigue amoureuse. Ensuite, Baudelaire nous surprend en louant les qualités poétiques d'une œuvre qui s'inscrit dans la tradition du roman historique, illustrée par Hugo, Balzac, Mérimée et Dumas. Pourtant il n'a pas tort, en ce sens que Gautier a su produire l'illusion du réel grâce à sa profonde connaissance des ressources de la langue et du style. Son imagination intuitive lui a permis de recréer avec vraisemblance l'Égypte des pharaons, qui sert de décor au roman. Certes, il a pris le soin de se documenter. Il a puisé à diverses sources livresques (Feydeau, Du Camp) et picturales (l'orientalisme était à la mode). Il s'est aussi entretenu avec des voyageurs et des archéologues³⁰. Mais tous ces éléments n'ont fait que nourrir sa vision intérieure et stimuler son imagination. Il les a transposés, métamorphosés, soumis à la vérité de l'art, qui ne correspond pas nécessairement à la vérité de la nature. S'il

s'écarte de la réalité des faits, *Le Roman de la momie* n'en est pas moins vrai; il atteint à cette « seconde réalité » qui est celle de la poésie: « L'imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai »³¹.

Dans *Le Roi Candaule*, Baudelaire s'intéresse à la manière dont l'auteur a traité la légende rapportée par Hérodote. L'interprétation qui en est donnée lui paraît supérieure à celle de Platon. Le philosophe grec souligne la dimension dramatique de l'histoire de Candaule, en mettant l'accent sur les pouvoirs magiques de l'anneau de Gygès et les conséquences tragiques qui en découlent. Se situant sur le plan de l'éthique, il s'attache à l'enchaînement fatal des faits pour montrer que l'homme est moins enclin à pratiquer la justice qu'à commettre l'injustice et à en tirer profit. Chez Théophile Gautier, en revanche, prime le point de vue esthétique: il fait de la légende un véritable hymne à la Beauté en présentant la reine Nyssia comme un modèle de perfection, un idéal de pure plasticité. Il tente aussi de replacer l'action et les personnages dans leur contexte: à cette fin, il imagine un décor plein de magnificence et de somptuosité. La narration s'accompagne chez lui de longues descriptions imagées et d'évocations suggestives, qui concourent à créer une atmosphère empreinte de rêve et de poésie. Baudelaire relève également une qualité fondamentale, qu'il a déjà mise en évidence en parlant de la poésie de son ami: le sentiment. L'analyse des caractères, l'étude des mouvements de l'âme et du cœur tiennent une large place dans la nouvelle. Plus qu'à l'action, Gautier s'attache aux mobiles. Il imagine comment la beauté est ressentie par celle qui en est revêtue et quels effets elle produit chez ceux qui ont eu le privilège de l'entrevoir: pudeur extrême de Nyssia, jouissance coupable de Candaule et convoitise de Gygès.

Une autre nouvelle poétique, au sujet inspiré de l'Antiquité, est encore mentionnée (sans commentaire) parmi divers « chefs-d'œuvre », à la fin de la première étude. Il s'agit d'*Une nuit de Cléopâtre*. Au même endroit, Baudelaire cite aussi *La Morte amoureuse*, qui appartient à un genre différent, celui de la nouvelle fantastique. On peut s'étonner qu'il ne s'y attarde pas davantage, car Gautier n'en était pas à son coup d'essai³². Le fantastique constitue chez lui une source permanente d'inspiration qui fait la part belle au rêve, au fantasme, à l'hallucination, et révèle sa curiosité pour la magie et l'occultisme. *Avatar*, *Jettatura*, ou encore *La Pipe d'opium* et *Le Club des Hachichins* sont si proches des préoccupations de Baudelaire, qu'on comprend mal pourquoi il n'en parle pas. Certes, il ne prétend pas à l'exhaustivité et s'excuse à l'avance de cette lacune en déclarant:

Quand on feuillette les œuvres d'un maître puissant, toujours sûr de sa volonté et de sa main, il est difficile de choisir, tous les morceaux s'offrant à l'œil ou à la mémoire avec un égal caractère de précision et de fini³³.

La critique et les récits de voyage

Baudelaire remarque à plus d'une reprise que les feuilletons de critique théâtrale et artistique, publiés par Gautier dans la presse de l'époque, forment la partie la plus connue de son œuvre et ont fait de lui un personnage populaire, du moins à Paris. Il n'entend donc pas s'y arrêter longuement et se propose de montrer que son maître est surtout un grand poète et un admirable conteur de romans et de nouvelles. A propos de critique, il se borne à signaler quelques textes qui méritent une attention particulière pour leurs qualités d'imagination et de style.

Arrêtons-nous d'abord à ce qu'il laisse de côté. Fait significatif, il n'aborde pas la critique littéraire de Gautier³⁴. Cela ne veut point dire qu'il n'en avait pas connaissance ou ne l'appréciait pas. Au moment où il rédige ses études, trois ouvrages avaient déjà obtenu un certain retentissement : la préface de *Mademoiselle de Maupin* et *Les Grottesques*, dont il a été question plus haut, ainsi que la monumentale *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, qui rassemble la plupart des comptes rendus de spectacles auxquels l'auteur doit sa notoriété³⁵. Dans sa majeure partie cependant, la critique littéraire de Gautier était dispersée dans des journaux ou revues. Parmi ces innombrables articles, Baudelaire avait probablement lu ceux qui concernent les écrivains de son temps, ne serait-ce que l'étude sur Balzac à laquelle il semble emprunter certaines remarques³⁶. Quant à la critique musicale, il n'en dit rien non plus. Gautier, il est vrai, n'avait pas plus d'aptitudes que lui dans ce domaine : il y trouvait surtout l'occasion de préciser sa propre poétique et d'illustrer ses idées sur la correspondance entre les arts. Si l'on s'accorde aujourd'hui à juger de piètre valeur ses écrits sur la musique³⁷, il faut relever, néanmoins, qu'il s'est beaucoup intéressé à l'opéra et au ballet³⁸, qu'il a su discerner en Hector Berlioz une des figures marquantes du romantisme, et qu'il a été l'un des premiers défenseurs de Richard Wagner en France (ce dont Baudelaire se souvient avec gratitude dans son essai sur le compositeur allemand, en évoquant un important article sur *Tannhäuser*, paru dans *Le Moniteur universel* en septembre 1857³⁹).

Baudelaire ne s'attache ainsi qu'à la critique d'art, genre qu'il estime le mieux approprié au tempérament d'un écrivain chez qui

la vue est de loin le plus aigu et le plus favorisé de tous les sens. Ce choix s'inscrit dans la perspective générale de l'étude, qui présente Gautier comme un amoureux de la forme, un passionné de beauté plastique. Il révèle aussi l'attachement de Baudelaire à des textes qu'il pratiquait depuis son plus jeune âge et qui lui ont servi de modèles au début de sa carrière. A propos des *Salons*, il se contente d'une simple mention, fort élogieuse, tandis qu'il s'étend longuement sur le compte rendu de l'Exposition universelle de 1855, plus particulièrement sur les pages consacrées aux peintres anglais. Pourtant, Gautier ne s'y montre guère original, si ce n'est qu'il a bien souligné la modernité de cette école. Comme l'a noté Michael Spencer⁴⁰, il se borne, en général, à donner une idée de chaque tableau par une description sommaire et souvent anecdotique. Jamais il n'entre dans des considérations d'ordre technique, jamais il ne formule des jugements fondés sur de véritables critères esthétiques. Si Baudelaire s'y attarde autant, il faut surtout en voir la raison dans le fait qu'il a pu employer des notes destinées à une éventuelle étude sur ces peintres anglais qu'il avait lui aussi admirés au Palais des Beaux-Arts⁴¹. On est cependant en droit de regretter qu'il ait préféré mettre l'accent sur une œuvre récente, d'un intérêt discutable, plutôt que de rappeler les réels mérites de travaux plus anciens, par exemple les *Salons* des années 1837 à 1846, à travers lesquels il s'est initié à la peinture et s'est familiarisé avec l'esthétique de Delacroix.

A la critique d'art se rattachent les récits de voyage, dans la mesure où Gautier consacrait l'essentiel de ses pérégrinations à visiter des musées et à parcourir des villes riches sur le plan de la sculpture et de l'architecture. Tous ont retenu l'attention de Baudelaire, à l'exception de *Constantinople*, publié en 1853. Mais il s'agit, là encore, de textes qui valent plus par leurs qualités formelles que par leur contenu⁴². Le *Voyage en Espagne*, qui passe pour le meilleur ouvrage de Gautier dans ce genre, apparaît de nos jours assez faible du point de vue de la critique artistique, bien qu'il ait contribué à faire connaître Goya en France, mérite auquel Baudelaire a dû être sensible. Dans *Caprices et Zigzags*, les pages relatives à la peinture flamande et hollandaise ne présentent pas non plus beaucoup d'intérêt, et l'on peut en dire autant des chapitres d'*Italia* qui concernent les maîtres vénitiens et florentins. Quant aux premiers feuillets du futur *Voyage en Russie*, auxquels il est fait allusion, ils réservent assez peu de place à l'art. Ce qui a pu frapper Baudelaire et retient encore l'attention du lecteur moderne, c'est la virtuosité verbale de Gautier, la facilité déconcertante avec laquelle il décrit ce qu'il voit jusque dans le moindre détail. A défaut de convaincre par l'originalité et la profondeur des

analyses, ces récits présentent des qualités stylistiques qui en font parfois de véritables morceaux de poésie. Ce sont des « transpositions d'art » fort suggestives, qui invitent à la rêverie et excitent l'imagination. D'ailleurs, quand il décrit des sites naturels ou urbains, Gautier procède de la même façon. Il contemple le paysage avec les yeux d'un peintre; il veut « donner à voir », rendre présent et tangible le spectacle qui se déroule devant lui. Pour reprendre un titre de ses œuvres posthumes, il compose des « tableaux à la plume »⁴³, en se servant des mots comme d'autant de couleurs afin de fixer concrètement la jouissance fugace éprouvée au contact de la Beauté.

Si discutables qu'elles soient, les qualités critiques de Gautier apparaissent toutefois plus nettement si l'on situe son œuvre dans le contexte de l'époque. Baudelaire nous y invite en rappelant les réflexions que lui a inspirées l'Amérique d'Edgar Poe, à laquelle la France le fait parfois songer :

Dans un pays où l'idée d'utilité, la plus hostile du monde à l'idée de beauté, prime et domine toutes choses, le parfait critique sera le plus honorable, c'est-à-dire celui dont les tendances et les désirs se rapprocheront le plus des tendances et des désirs de son public, — celui qui, confondant les facultés et les genres de production, assignera à toutes un but unique, — celui qui cherchera dans un livre de poésie les moyens de perfectionner la conscience⁴⁴.

Contrairement à beaucoup de ses contemporains, Gautier, il faut l'admettre, ne ressemble guère à ce « parfait critique »⁴⁵. Il n'a rien d'un démagogue soucieux de satisfaire l'attente et la curiosité populaires. De plus, il est convaincu que les diverses activités de l'esprit requièrent toutes une faculté appropriée, et en particulier que la poésie vise uniquement à l'expression de la Beauté au moyen de l'imagination. Enfin, il échappe à l'accusation de poursuivre un dessein didactique et moral. A ces mérites s'en ajoutent d'autres. Dans la critique d'art de Gautier, Baudelaire loue le cosmopolitisme, c'est-à-dire l'ouverture à toutes les formes du Beau, ce souci constant d'universalité qui conduit l'écrivain à aimer l'art de pays et d'époques différents. Il estime aussi que ses *Salons* remplissent une véritable fonction sociale: d'une part ils sont « des oracles pour tous les exilés qui ne peuvent juger et sentir par leurs propres yeux »⁴⁶ (on pense à Victor Hugo); d'autre part, grâce à eux, « tous les jeunes gens (ceux qui avaient le goût inné du beau) ont acquis l'éducation complémentaire qui leur manquait »⁴⁷. Sur ce point, les idées des deux critiques se rejoignent: entre les artistes et le grand public, il existe un fossé qu'il faut absolument combler. Au lieu de railler et de condamner le bourgeois, mieux vaut l'éclairer et le guider sur le chemin du Beau. Toutefois,

Baudelaire ne va pas jusqu'à prôner, comme Gautier, une application de l'art aux objets usuels pour rendre la vie quotidienne plus agréable. Il refuse cette forme d'utilitarisme et n'entre pas dans les vues de son aîné sur la « plastique de la civilisation »⁴⁸.

Notes

¹ P. 194.

² Voir Georges Poulet, «Théophile Gautier», *Etudes sur le temps humain*, I, p. 278-307.

³ P. 185.

⁴ P. 190.

⁵ *L'Apparition*, opéra dont Gautier a rendu compte dans *La Presse* du 19 juin 1848.

⁶ *PCJ*, I, p. 84.

⁷ *Ibid.*, III, p. 3.

⁸ P. 189.

⁹ Voir p. 190 et p. 195.

¹⁰ Sur ces deux formes poétiques, voir Henri Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*. A propos du pantoum, voir également Théodore de Banville, *Petit Traité de poésie française*, p. 217-222; et René Etiemble, «Du Pantoum malais au Pantoum à la française», *Quelques essais de littérature universelle*, p. 175-192.

¹¹ Voir *Pl.* I, p. 187.

¹² Sur les sources de Baudelaire, voir Robert Vivier, *L'Originalité de Baudelaire*, et Jean Prévost, *Baudelaire, essai sur la création et l'inspiration poétiques*.

¹³ Voir la note, p. 252.

¹⁴ Voir *supra*, p. 36.

¹⁵ Voir l'article de Claude-Marie Senninger, «*España*, à mi-chemin entre *La Comédie de la Mort* et *Emaux et Camées*», *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 2, 1980, p. 51-60.

¹⁶ Voir *Pl.* I, p. 588-599.

¹⁷ P. 183.

¹⁸ *Pl.* II, p. 165.

¹⁹ Tout ce passage se réfère à la présentation de *Révélation magnétique*, *Pl.* II, p. 247-249.

²⁰ P. 183.

²¹ Voir en particulier sa lettre à Armand Fraisse, du 18 février 1860, *CPI*, I, p. 676.

²² *Les Roués innocents* parut d'abord dans *La Presse*, 19-30 mai 1846, puis en volume chez Desessart, 1847; *Militona*, dans *La Presse*, 1^{er}-16 janvier 1847, puis en volume chez Desessart, 1847; *Jean et Jeannette*, dans *La Presse*, 9-26 juillet 1850, puis en 2 vol. chez Baudry, 1850. Quant à *La Belle-Jenny*, elle fut publiée d'abord, sous le titre *Les Deux Etoiles*, dans *La Presse*, 20 septembre-15 octobre 1848, et en volume à Bruxelles. Librairie de Tarride, 1848; puis sous celui de *Partie-carrée*, Hippolyte Souverain, 1851, 3 vol.; enfin, sous son titre définitif, dans *L'Univers illustré*, juin-septembre 1865, et la même année en volume chez M. Lévy.

²³ Baudelaire mentionne élogieusement cette préface dans *Les Dramas et les Romans honnêtes*, Pl, II, p. 39. Sur les circonstances de sa publication, voir l'édition critique de Georges Matoré, en particulier les p. XXIV-XXXI et l'introduction.

²⁴ P. 175.

²⁵ Pl, I, p. 275-276. Voir l'article de Carmen Fernandez Sanchez «*Mademoiselle de Maupin et le récit poétique*», *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 3, 1981, p. 1-10.

²⁶ Victor Hugo a rendu compte du roman dans le *Vert-Vert* du 15 décembre 1835. Voir, à ce sujet, René Jasinski, *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, p. 319-321.

²⁷ P. 173. Baudelaire insiste à plusieurs reprises sur le fait que Gautier n'était pas dupe.

²⁸ *Portraits contemporains*, p. 9. Cette autobiographie parut d'abord dans *L'Illustration* du 9 mars 1867.

²⁹ Claude Book-Senninger, *Théophile Gautier auteur dramatique*, p. 86.

³⁰ Voir l'introduction d'Adolphe Boschot à son édition du *Roman de la momie*, p. XXII-XXXVIII.

³¹ *Salon de 1859*, Pl, II, p. 621.

³² En 1859, Baudelaire pouvait connaître tous les récits fantastiques de Gautier, à l'exception de *Spirite* (1866).

³³ P. 185.

³⁴ Voir le livre de Cecilia Rizza, *Théophile Gautier critico letterario*.

³⁵ Elle fut publiée en 6 vol., chez Hetzel, 1858-1859. D'autres ouvrages verraient le jour après 1859, en particulier l'*Histoire du romantisme* (suivi de *Notices romantiques* et *Les Progrès de la poésie française depuis 1830*), en 1874, et plusieurs recueils d'études: *Portraits contemporains* (1874), *Portraits et souvenirs littéraires* (1875), *Fusains et eaux-fortes* (1880).

³⁶ Voir notre note, p. 231-232.

³⁷ Les études de Gautier sur la musique ont été recueillies en un volume intitulé *La Musique*, Charpentier, 1911. En outre, l'*Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* comprend de nombreux comptes rendus d'opéras et de ballets. Voir, à ce sujet, les articles de Michael Spencer, «*Théophile Gautier Music Critic*», *Music and Letters*, 49, 1968, p. 4-17, et d'Elwood Hartman, «*Gautier the Music Critic: A Successful Failure*», *Nineteenth Century French Studies*, Spring-Summer 1978, p. 166-173.

³⁸ Voir l'ouvrage d'Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*.

³⁹ Voir Pl, II, p. 780.

⁴⁰ Voir son livre *The Art Criticism of Théophile Gautier*.

⁴¹ Voir notre note, p. 237.

⁴² C'est ce que montre aussi Michael Spencer, dans l'ouvrage cité à la note 40.

⁴³ *Tableaux à la plume* (1880) réunit diverses études de critique artistique, publiées d'abord dans des journaux et revues.

⁴⁴ P. 177.

⁴⁵ Voir les pages consacrées au XIX^e siècle dans René Fayolle, *La Critique*.

⁴⁶ P. 164.

⁴⁷ P. 187.

⁴⁸ C'est le titre d'un article de Gautier sur le Beau antique et le Beau moderne, publié dans *L'Événement*, le 8 août 1848, et recueilli en 1883 dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*.

RÉSERVES ET REPROCHES

Bien qu'il n'en ait pas fait état dans ses deux études, Baudelaire émettait diverses réserves à l'égard de Théophile Gautier, ainsi qu'en témoignent ces propos confiés à Victor Hugo vers la fin de septembre 1859 :

Relativement à l'écrivain qui fait le sujet de cet article, et dont le nom a servi de prétexte à mes considérations critiques, je puis vous avouer *confidemment* que je connais les lacunes de son étonnant esprit. Bien des fois, pensant à lui, j'ai été affligé de voir que Dieu ne voulait pas être absolument généreux. Je n'ai pas menti, j'ai esquivé, j'ai dissimulé¹.

Il faut donc chercher ces reproches dans ce que Baudelaire passe sous silence ou fait deviner à qui sait lire entre les lignes.

En premier lieu, on peut présumer qu'il devait être irrité par la place énorme accordée à l'Antiquité dans l'œuvre de Gautier, lequel déclarait aux frères Goncourt en 1863 : «Ç'a été une scission, quand j'ai chanté l'antiquité dans la préface de la *Maupin*»². A propos de ce roman, Baudelaire relève en effet le paradoxe qu'il y avait à célébrer la beauté grecque en pleine effervescence romantique. Mais il élude totalement ce problème quand il parle d'*Emaux et Camées*, ce qui constitue en soi un véritable tour de force. Il est vrai que, sur ce point, la pensée des deux écrivains diverge assez profondément. Pour Gautier, la Grèce ancienne constitue une sorte de paradis perdu, où il aime à se réfugier par l'imagination afin d'oublier la laideur du monde contemporain. Il est convaincu que l'art était de ce temps-là étroitement lié à la vie, et que toute la civilisation respirait l'équilibre et l'harmonie. A ses yeux, les sculpteurs et les architectes grecs sont parvenus à représenter la Beauté sous une forme parfaite, qui n'a jamais été égalée. Il explique cette supériorité absolue par le fait que l'avènement du christianisme eut des conséquences fâcheuses sur le plan artistique en liant le domaine du Beau à celui du Bien, en privilégiant l'âme au détriment du corps et en stigmatisant le culte de la forme. Aussi la civilisation moderne occidentale ne présente-t-elle pas le même attrait que l'Antiquité païenne. Il la juge laide et monotone, mais

serait prêt à s'en accommoder si les artistes voulaient bien l'embellir en la revêtant d'une forme agréable :

Il faut que l'art donne l'épiderme à la civilisation, que le peintre et le sculpteur achèvent l'œuvre du mécanicien.

La civilisation ne se refuse pas à la beauté ; elle attend que l'art lui revête la charpente, et les armatures, de nobles et gracieux vêtements.

La chose est possible et même facile³.

Quant à Baudelaire, s'il a partagé d'abord l'admiration de son aîné pour la beauté grecque⁴, il s'est montré par la suite beaucoup plus sensible à la beauté du monde moderne, sans pour autant se faire le chantre du Progrès et de l'Industrie. Alors que, dans le *Salon de 1846*, il situe au même niveau les deux composantes du Beau — c'est-à-dire le Beau absolu et le Beau relatif —, il favorise nettement la seconde dans son étude sur Constantin Guys et dans *Fusées*, X, textes qui constituent son dernier mot en esthétique. Il estime que le Beau n'a pas été défini une fois pour toutes, mais qu'il est dynamique, soumis à la mobilité et au changement. Il met l'accent sur la *modernité*, c'est-à-dire « le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable »⁵. Contrairement à Gautier, il accepte la civilisation contemporaine telle qu'elle est et assigne au poète, à l'artiste, la tâche d'en révéler les beautés cachées ou mystérieuses, par exemple celles de la ville ou de la mode. Loin de reprocher au christianisme d'avoir introduit l'idée de la séparation entre l'âme et le corps, il fonde sur cette dualité même la division du Beau en deux éléments complémentaires : « La dualité de l'art est une conséquence fatale de la dualité de l'homme »⁶.

C'est justement à propos de l'attitude de Gautier face au monde moderne et de ses concessions à « monseigneur Progrès et à très-puissante dame Industrie »⁷, qu'on peut deviner une autre réserve de la part de Baudelaire. Loin de réfuter ces critiques, il affirme qu'il ne faut pas se fier aux apparences et croire à la lettre tout ce qui est écrit. Encore convient-il d'établir une distinction, chez Gautier, entre les œuvres de littérature « pure » (poésie, romans et nouvelles), qu'il a eu le temps de mûrir et où il a mis le meilleur de lui-même, et les œuvres journalistiques (récits de voyage, feuilletons de critique dramatique et artistique), écrites avec moins de soin et liées davantage aux circonstances⁸. Comme poète et romancier, Gautier a toujours observé une stricte séparation entre le Beau, le Vrai et le Bien. Jamais il n'a chanté le Progrès ou l'Industrie, jamais il n'a loué les bienfaits de la civilisation moderne, fidèle en cela aux principes énoncés dans les préfaces

d'*Albertus*, des *Jeunes France* et de *Mademoiselle de Maupin*. En revanche, sa position en tant que journaliste a passablement varié au fil des ans. D'un refus total et catégorique du progrès, il a évolué vers une attitude plus souple et plus conciliante. Dans ses premiers articles, il condamne l'industrie et les inventions nouvelles (telles que le chemin de fer ou le bateau à vapeur) au nom de la Beauté, de la liberté individuelle et du respect de la nature. Il va même jusqu'à nier toute idée de progrès :

Tout ce qui était véritablement utile à l'homme a été inventé dès le commencement du monde. Ceux qui sont venus après se sont renversé l'imagination pour trouver quelque chose de nouveau: on a fait autrement, mais on n'a pas mieux fait. Changer n'est pas progresser, il s'en faut de beaucoup⁹.

Mais, dès les années quarante, il laisse échapper quelques « paroles laudatives ». En 1842, il plaide la cause des arts décoratifs, dans un article consacré à Jules Ziégler et à la céramique¹⁰. Peu après, il évoque les charmes de la banlieue ouvrière de Londres en proclamant que « l'industrie, à cette échelle gigantesque, atteint presque la poésie, poésie où la nature n'est pour rien, et qui résulte de l'immense développement de la volonté humaine »¹¹. Et, au cours d'un voyage en Belgique, il décrit en des termes semblables un complexe d'usines à Seraing, près de Liège :

Les forges de Lemnos, avec leurs trois pauvres Cyclopes, étaient peu de choses à côté de cet immense établissement, toujours noir de charbon, toujours rouge de flamme, où les métaux coulent par torrents, où l'on *puddle*, où l'on cingle le fer, où se fabriquent ces énormes pièces, ossements d'acier des machines à vapeur; là l'industrie s'élève jusqu'à la poésie, et laisse bien loin derrière elle les inventions mythologiques¹².

Cependant, les textes les plus significatifs ont trait à la période allant de 1848 à 1851 : Gautier y loue la civilisation moderne et y encourage l'art humanitaire et utilitaire, avant tout pour se faire bien voir des républicains, puis de Louis-Napoléon¹³. Il se laissera aller à d'autres concessions encore sous le Second Empire, principalement à partir de 1855, année de l'Exposition universelle, quand il entre au *Moniteur universel*, proche du gouvernement. Ses fonctions l'obligent alors à saluer favorablement les réalisations du régime napoléonien en matière de développement industriel, de génie civil et d'architecture¹⁴. Mais l'opportunisme politique et les pressions subies n'expliquent pas entièrement l'attitude de Gautier. On ne doit pas oublier qu'il souhaitait sincèrement rendre l'art accessible au public bourgeois et que, dans ce but, il recommandait aux artistes d'embellir la civilisation moderne en exerçant leurs

talents sur des objets d'usage quotidien, tels que l'ameublement, la vaisselle et le vêtement.

Ainsi, par leur nature même, les œuvres journalistiques de Théophile Gautier posent un problème de qualité qui n'a pas échappé à Baudelaire. Rédigées hâtivement au gré de l'actualité, elles se prêtent à toutes les facilités, à toutes les ficelles du métier, et ne présentent pas toujours un grand intérêt, dans la mesure où elles n'expriment pas forcément la pensée profonde de l'écrivain. C'est pourquoi Baudelaire laisse transparaître quelques réticences à l'égard des feuilletons de critique auxquels son ami doit sa notoriété. Il préfère, avec raison, les œuvres d'imagination, composées en toute liberté et avec tout le soin voulu. On constate toutefois qu'il ne situe pas la critique théâtrale au même niveau que la critique artistique. De la première, il parle fort peu, se bornant à signaler qu'elle vaut à Gautier l'estime du grand public, propos qui, sous sa plume, ne constitue pas nécessairement un éloge ! Il ne fait même pas allusion aux six gros volumes de *l'Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. Pourtant cette œuvre, qui rassemble des chroniques publiées entre 1837 et 1852, ne manque pas de qualités. Comme l'a montré Cecilia Rizza, on peut en dégager plusieurs principes esthétiques constants et cohérents¹⁵. Gautier considère le théâtre de son temps comme un genre mineur et facile. Il en méprise les caractères spécifiques, qu'il appelle « le métier » ou « la science des planches » (jeu des acteurs, mise en scène, etc.), pour ne s'intéresser qu'à des aspects purement formels : il est attentif, d'une part, à la plasticité du tableau vivant qui se déroule sous ses yeux, et, d'autre part, au style, au pouvoir d'envoûtement du langage, dont il apprécie surtout la dimension poétique. Il regrette que certains dramaturges se confinent dans la représentation de la banalité quotidienne et l'enseignement moral, laissant ainsi peu de place à l'imagination. Resté fidèle au romantisme de sa jeunesse, il prône la liberté dans l'art et appelle de ses vœux, dès *Mademoiselle de Maupin*, des œuvres d'inspiration poétique et d'expression lyrique, empreintes de caprice et de fantaisie. Le théâtre qu'il admire et dont il rêve, c'est celui de Shakespeare, de Goethe et de Victor Hugo. A l'inverse, Baudelaire s'étend assez longuement sur la critique d'art, mais pour en faire un éloge total, uniforme, sans nuances, alors qu'elle présente de nombreuses carences et inégalités. Ainsi que le souligne Michael Spencer¹⁶, la partie la plus intéressante est constituée par les premiers *Salons*, qui ont sensiblement influencé Baudelaire au seuil de sa carrière. Malheureusement, à partir des années cinquante, Gautier s'est trop souvent contenté de rédiger de simples catalogues qui mentionnent même les toiles les plus insignifiantes.

Dès lors, il aborde les œuvres de manière étroitement subjective, sans référence à de véritables critères esthétiques. Il accorde une part exagérée à la description, au lieu de formuler des jugements de valeur. Enfin il abuse de la légèreté et de la virtuosité stylistiques pour masquer les lacunes de sa culture artistique et sa méconnaissance de la technique picturale.

Qu'elle concerne le théâtre ou les beaux-arts, la critique de Gautier se caractérise par une indulgence dont on lui a souvent fait grief. Il s'en est justifié ainsi dans *L'Artiste* :

On nous a souvent accusé d'indulgence; c'est un reproche que nous ne déclinons pas. La critique, selon nous, doit être plutôt le commentaire des beautés que la recherche des fautes. — Nous ne concevons guère ce métier de maître d'école qui consiste à marquer de bons et de mauvais points aux artistes assimilés à des élèves en classe; nous sommes un poète et non un magister. Etudier une œuvre, la comprendre, l'exprimer avec les moyens de notre art, voilà quel a été toujours notre but¹⁷.

Pratiquant une critique d'admiration et d'identification, Gautier estime que les œuvres médiocres rentreront dans l'oubli sans qu'on ait besoin de perdre son temps à les condamner. En outre, il précise que son indulgence, loin d'être toujours volontaire et délibérée, lui était aussi imposée de l'extérieur, ce dont Baudelaire était conscient puisqu'il fait allusion à « sa franchise quand il peut prendre ses franchises »¹⁸. Il déclare à ce sujet, vers la fin de novembre 1863, dans une lettre où il fournit à Sainte-Beuve quelques renseignements sur son œuvre :

Je puis ajouter que *Fortunio* est le dernier ouvrage où j'aie librement exprimé ma pensée véritable; à partir de là l'invasion du *canu* et la nécessité de me soumettre aux convenances des journaux m'a [sic] jeté dans la description purement physique; je n'ai plus énoncé de doctrine et j'ai gardé mon idée secrète¹⁹.

Il est vrai que Gautier jouissait d'une liberté beaucoup plus grande à *La Presse* d'Emile Girardin, où il tint la chronique de 1836 à 1855, qu'au *Moniteur universel* auquel il collabora par la suite. En tout cas les propos tenus à son gendre, Emile Bergerat, vont dans ce sens :

On m'a souvent demandé la cause de mon indulgence dans la critique, et beaucoup l'ont attribuée à une indifférence implacable pour les productions du temps actuel. C'est une erreur. On oubliait toujours que j'écrivais dans le journal officiel du gouvernement et que les arrêts que j'y portais prenaient de cette officialité une portée toute particulière²⁰.

Cependant, Gautier savait exprimer ses véritables opinions de façon voilée et même formuler des réserves à demi-mot. A la suite de Baudelaire, Sainte-Beuve insiste sur ce point en discernant chez lui les trois sortes de jugement typiques du parfait critique: «celui de la *prédilection* ou de l'*antipathie*», porté entre amis, dans l'intimité; «celui de l'*équité* et de l'*intelligence*», qui témoigne d'un souci d'objectivité et d'ouverture d'esprit; et «le jugement de *position* ou d'*indulgence*», dicté par les égards et les convenances²¹.

Enfin, Baudelaire se fait l'écho de reproches qui visent plus la personne que l'œuvre de Théophile Gautier. Pour l'avoir connu personnellement, il sait bien que son ami n'est pas cet homme froid et distant que d'aucuns voient en lui. Le récit qu'il a fait de leur première rencontre montre même tout le contraire²². Ce qui a pu passer pour de l'indifférence et un manque d'humanité n'était que «la résignation du désespoir»²³, le sentiment de vivre incompris dans un monde hostile aux arts et à la poésie. En revanche, Baudelaire manifeste beaucoup moins de fermeté au sujet des accusations lancées contre Gautier sur le plan de la religion et de la politique:

Je pourrais, si l'envie m'en prenait, écrire un nouvel article qui réfuterait victorieusement cette injuste erreur. Je sais, et cela me suffit, que les gens d'esprit me comprendront si je leur dis que le besoin d'ordre dont sa belle intelligence est imprégnée suffit pour le préserver de toute erreur en matière de politique et de religions, et qu'il possède, plus qu'aucun autre, le sentiment d'universelle hiérarchie écrite du haut en bas de la nature, à tous les degrés de l'infini²⁴.

Toujours est-il que cet article justificatif n'a jamais vu le jour et que Baudelaire élude ainsi le problème par une habile pirouette! Il est donc légitime de se demander pourquoi la position de l'écrivain dans ces deux domaines présentait certaines «lacunes» aux yeux de ses contemporains.

Les croyances religieuses de Gautier sont assez difficiles à définir: seuls quelques passages de ses œuvres, et divers témoignages laissés par des amis ou connaissances, permettent de s'en faire une idée. On sait qu'il a été baptisé, puis élevé dans un milieu de tradition catholique. Mais il semble avoir pris très tôt ses distances par rapport à la foi et apparaît tantôt travaillé par le doute, tantôt franchement irrespectueux, voire blasphémateur: «Quoi-qu'au fond je ne sois pas précisément ce qu'on appelle irréligieux, personne n'est de fait plus mauvais chrétien que moi»²⁵. Ces paroles de Théodore, dans *Mademoiselle de Maupin*, reflètent probablement les sentiments de l'auteur, qui se rangeait lui-même

parmi les « catholiques un peu superficiels »²⁶, pour reprendre une formule du *Voyage en Espagne*. De son côté, Maxime Du Camp écrit :

Il paraît n'avoir été animé que d'une religiosité vague, penchant vers le panthéisme, sans rien de nettement défini ni de correctement orthodoxe.

Ce n'était point un sceptique, ce n'était pas un croyant ; c'était, en quelque sorte, un timoré²⁷.

Cette indifférence religieuse n'est pas étrangère aux conceptions esthétiques de Gautier. Fermement attaché au culte de la forme, à l'idéal de beauté plastique qui animait les artistes de la Grèce antique et païenne, il reproche au christianisme d'avoir introduit la morale dans l'art, de privilégier l'âme au détriment du corps et de prôner la « mortification de la matière »²⁸. Aussi s'en prend-il volontiers à ceux qui placent le Bien au-dessus du Beau : dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, par exemple, il assimile aux chrétiens tous les critiques pudibonds et hypocrites qui accusent les artistes d'immoralité. Cependant, au sein du christianisme, Gautier ne traite pas de la même manière le catholicisme et le protestantisme. Pour lui, la religion catholique a permis le grand mouvement de la Renaissance, qui a renoué avec l'idéal grec de la beauté. Malheureusement, la Réforme a ruiné cet élan, et l'esprit du protestantisme a prévalu depuis lors, entraînant derrière lui le culte de l'utilité et un moralisme puritain. D'où ce constat désabusé : « Cette doctrine bourgeoise, économe et chicaneuse, s'accorde bien avec les sentiments envieux de notre temps »²⁹. En fait, Gautier semble professer une sorte de déisme, en ce sens qu'il ne nie pas l'existence de Dieu, créateur du monde et de l'homme. Mais il se montre hostile au Christ, dont il critique la personne et dénigre le ministère. Ces propos prêtés à d'Albert, dans *Mademoiselle de Maupin*, expriment bien sa pensée :

Le Christ n'est pas venu pour moi ; je suis aussi païen qu'Alcibiade et Phidias. [...] Tout à l'heure je disais que le Christ n'était pas venu pour moi ; Marie, l'étoile du Ciel moderne, la douce mère du glorieux bambin, n'est pas venue non plus. [...] Le Christ a enveloppé le monde de son linceul. [...] Virginité, mysticisme, mélancolie, — trois mots inconnus —, trois maladies nouvelles apportées par le Christ³⁰.

Surtout, Gautier ne croit pas à la résurrection et à la rédemption. A plusieurs reprises, — dans *Albertus*, dans *La Comédie de la Mort*, dans certaines « Poésies diverses » comme *Ténèbres* et *Thébaïde*, ou encore dans *Espanā* —, il avoue son effroi devant les affres de la mort et fait part de ses craintes quant à la vie dans l'au-delà. Ernest Feydeau rapporte à ce sujet :

Je lui demandai s'il croyait à l'immortalité de l'âme, à une seconde vie. Il me répondit qu'il n'en avait jamais douté. Alors, lui dis-je, il y a pour toi une consolation, une espérance. — Malheureusement, reprit-il, dans ma pensée, la seconde vie est pire que celle-ci³¹.

Il faut noter, enfin, que Gautier n'accorde au christianisme qu'une place relative au sein des religions, car il est ouvert à toutes sortes de croyances, de mythes et de superstitions. D'après Maxime Du Camp, « il ne souriait d'aucune religion »³², et selon Théodore de Banville, « il vénérât aussi tous les dieux »³³. On connaît, en outre, son intérêt pour les sciences occultes et la magie, attesté en particulier par *Avatar*, *Jettatura* et *Spirite*. Comme il l'écrivait lui-même en 1841 :

Toutes les formes de religion, soit vivantes, soit tombées en désuétude, sont respectables, car elles ont pour principe la conscience de la faiblesse humaine, le désir d'un appui céleste et le besoin d'expliquer par une ou plusieurs des puissances suprêmes le merveilleux phénomène de la création³⁴.

Quant aux convictions politiques de Théophile Gautier, elles présentent quelques analogies avec ses positions religieuses. Asselineau, Banville, Bergerat, Du Camp, Feydeau, les Goncourt, tous parlent à ce propos d'indifférence, de dédain, de mépris, voire d'exaspération. Ces divers témoignages sont confirmés par un rapport de police établi en 1854, dont voici quelques lignes :

En politique Gautier n'a pas d'opinion ; il ne s'occupe pas de si peu ; une jambe de danscuse, un vers de Victor Hugo, une phrase de Méry, ont bien plus de mérite et d'importance pour cet esprit tout à la fois sceptique et très crédule, plein de fantaisies et de réalités. [...] Gautier aime peu la démocratie, les prolétaires, tout ce qui peut avoir les mains ou du linge sale³⁵.

Encore convient-il de distinguer, comme l'a fait René Jasinski³⁶, d'une part l'idéal politique et social de Gautier, lié à la doctrine de l'art pour l'art, et d'autre part, l'attitude qu'il adopta à l'égard des régimes sous lesquels il vécut. Dans ses œuvres, l'écrivain a souvent proclamé qu'il vouait peu d'intérêt à la politique. Quelques citations suffisent à le montrer. Ainsi, dans la préface d'*Albertus* :

L'auteur du présent livre [...] n'a vu du monde que ce que l'on en voit par la fenêtre, et il n'a pas eu envie d'en voir davantage. Il n'a aucune couleur politique ; il n'est ni rouge, ni blanc, ni même tricolore ; il n'est rien, il ne s'aperçoit des révolutions que lorsque les balles cassent les vitres³⁷.

Et, dans la préface des *Jeunes France* :

Quant à mes opinions politiques, elles sont de la plus grande simplicité. Après de profondes réflexions sur le renversement des trônes, les changements de dynasties, je suis arrivé à ceci — 0³⁸.

Ou encore, dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* :

Qu'importe que ce soit un sabre, un goupillon ou un parapluie qui nous gouverne ! — c'est toujours un bâton ; et je m'étonne que des hommes de progrès en soient à disputer sur le choix du gourdin qui leur doit chatouiller l'épaule, tandis qu'il serait beaucoup plus progressif et moins dispendieux de le casser et d'en jeter les morceaux à tous les diables³⁹.

Enfin, on se rappelle le poème liminaire d'*Emaux et Camées*, qui évoque les événements de 1848 :

*Sans prendre garde à l'ouragan
Qui fouettait mes vitres fermées,
Moi, j'ai fait Emaux et Camées*⁴⁰.

Mais il ne faudrait pas croire, pour autant, que Gautier n'avait pas d'idées politiques ou qu'il a ignoré superbement les problèmes de son temps. Ses œuvres, ainsi que divers témoignages contemporains, permettent de suivre pas à pas ses réactions face aux nombreux régimes qu'il a connus. Issu d'une famille légitimiste, il a été élevé dans le respect de la Restauration. Sous Louis-Philippe, il manifeste d'abord quelques velléités libérales sous l'influence des milieux littéraires et artistiques, notamment le *Petit Cénacle*, les *Jeunes France* et la *Bohème du Doyenné*. Puis, vers 1835, il accepte sans enthousiasme la Monarchie de Juillet, à laquelle il reproche de favoriser l'essor d'une bourgeoisie animée de préoccupations matérialistes. A cette époque, sa position (qui ne variera guère) peut se définir ainsi, selon René Jasinski :

Conservatisme désabusé, fondé sur une conception pessimiste de l'homme et la négation du progrès ; hostilité de principe contre un humanitarisme qui suscite les passions mauvaises ou les espérances illusives⁴¹.

S'il accueille ensuite assez favorablement la Révolution de 1848, il perd vite toute illusion sur les bienfaits de la République. Après le Coup d'Etat du 2 décembre 1851, il se rallie à l'Empire, dont il devient l'un des journalistes attitrés en entrant au *Moniteur*. Bien qu'il compose alors plusieurs pièces officielles, qu'il ait ses entrées à la cour de Napoléon III et qu'il fréquente le salon de la princesse Mathilde, il n'en demeure pas moins réservé à l'égard du bonapartisme, qui exalte les vertus de l'argent et du progrès au détriment de l'art. Preuve en est que ni l'Académie, ni le Sénat, ni l'Inspection des Beaux-Arts ne veulent de lui. Enfin, il sera bouleversé par la

défaite de 1870, puis jugera très sévèrement la Commune et s'accommodera tant bien que mal de la Troisième République. Au total, Gautier est de tempérament plutôt conservateur. Aspirant à vivre en paix dans un monde ouvert aux lettres et aux arts, il se méfie des remous que provoquent souvent les changements politiques et sociaux :

Et c'est parce qu'aucun régime [...] ne lui a paru s'orienter en ce sens que, dans l'impossibilité grandissante de faire prévaloir son idéal, renonçant à lutter, il s'est définitivement réfugié dans le rêve. Le dégoût de la société moderne l'a rejeté dans l'irréel⁴².

Si cette relative indifférence de Gautier à l'endroit de la religion et de la politique a heurté certains de ses contemporains, elle ne pouvait guère choquer Baudelaire qui la partageait dans une large mesure. De plus — et là réside une part de son originalité — il s'intéressait aux œuvres en tant que telles, indépendamment de toute explication biographique. Peu lui importait l'idéologie de l'écrivain, pourvu qu'il fût doué d'imagination et qu'il sût parfaitement écrire.

Notes

¹ *CPI*, t. 1, p. 597. Cette lettre est reproduite et commentée ci-dessus, p. 45-47.

² Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, t. VI, p. 97.

³ *Plastique de la civilisation*, dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, p. 202.

⁴ Voir, en particulier, le poème *La Beauté* dans *Les Fleurs du Mal*, *PI*, I, p. 21 et n. p. 870-872.

⁵ *PI*, II, p. 695.

⁶ *PI*, II, p. 685-686.

⁷ p. 192.

⁸ Voir l'article de Claude-Marie Book, «Théophile Gautier et la notion de progrès», *RSH*, octobre-décembre 1967, p. 545-557, et l'ouvrage de Claude Pichois, *Littérature et Progrès: vitesse et vision du monde*.

⁹ *Un Tour en Belgique et en Hollande*, dans *Caprices et Zigzags*, p. 73-74. Ce texte a paru d'abord dans la *Chronique de Paris*, le 25 décembre 1836.

¹⁰ Voir sa *Chronique des arts* dans la *Revue de Paris*, 27 février 1842.

¹¹ *Une Journée à Londres*, dans *Caprices et Zigzags*, p. 129. Texte publié initialement dans la *Revue des Deux Mondes*, le 15 avril 1842.

¹² *Un Tour en Belgique et en Hollande*, dans *Caprices et Zigzags*, p. 95. Ce texte a d'abord été publié dans *La Presse*, 28-29 juillet 1846, sous le titre *Esquisses de voyage. I et II*.

¹³ Voir en particulier: *Salon de 1848. I*, dans *La Presse*, 21 avril 1848; *La République de l'avenir*, dans *Le Journal*, 28 juillet 1848; *Plastique de la civilisation*, dans *L'Événement*, 8 août 1848; *A propos de ballons*, dans *Le*

Journal, 25 septembre 1848; un article sur les Manufactures nationales de Sèvres, dans *La Presse*, 1^{er} juin 1850; *De l'incommodité des logements modernes*, dans *La Fabrique, la ferme et l'atelier*, N° 2, juillet 1851; *Liminaire* (signé au nom de la rédaction), dans la *Revue de Paris*, 1^{er} octobre 1851; *Paris futur*, dans *Le Pays*, 20-21 décembre 1851.

¹⁴ Par exemple, il se rend en 1858 à Cherbourg pour l'inauguration du Bassin Napoléon, auquel il consacre une série d'articles dans *Le Moniteur* (3-15 septembre); en 1862 et 1864, il parle des nouvelles lignes de chemin de fer, respectivement de Blidah et du nord de l'Espagne (*Le Moniteur*, 24 août 1862; 18 août-19 octobre 1864); à plusieurs reprises, il loue les transformations opérées par Haussmann dans la capitale (*Paris et les Parisiens*, dans *L'Artiste* du 6 janvier 1856); enfin, il donne son avis sur le nouvel Opéra construit par Garnier (*Le Moniteur*, 13 et 20 mai 1863).

¹⁵ Voir son article «Constanti estetica nella critica teatrale di Théophile Gautier», *Studi francesi*, 39, septembre-décembre 1969, p. 442-455.

¹⁶ Voir son étude *The Art Criticism of Théophile Gautier*, en particulier la conclusion, p. 100-102.

¹⁷ *Prospectus*, dans *L'Artiste*, 14 décembre 1856. Dans un autre article de cette revue, *La Néo-critique; à propos de M. Ingres*, publié le 14 février 1858, Gautier remarque: «Ereintez si vous voulez, mais laissez admirer.»

¹⁸ P. 191.

¹⁹ Cité dans *Lovenjoul*, I, p. 105-106.

²⁰ Emile Bergerat, *Théophile Gautier*, p. 164.

²¹ Sainte-Beuve, *Les Nouveaux Lundis*, t. VI, p. 299-302. Il s'agit d'un article publié d'abord dans *Le Constitutionnel*, le 23 novembre 1863.

²² Voir p. 169-171.

²³ P. 192.

²⁴ P. 191.

²⁵ *Mademoiselle de Maupin*, p. 135.

²⁶ *Voyage en Espagne*, p. 239.

²⁷ Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, p. 188.

²⁸ *Mademoiselle de Maupin*, p. 135.

²⁹ *Plastique de la civilisation*, dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, p. 201.

³⁰ *Mademoiselle de Maupin*, p. 190-191 et 193-194.

³¹ Ernest Feydeau, *Théophile Gautier*, p. 229.

³² Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, t. II, p. 29.

³³ Théodore de Banville, *Petites Etudes — Mes Souvenirs*, p. 460.

³⁴ *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, t. II, p. 154.

³⁵ Document des Archives de la Préfecture de Police, 1854. Cité d'après le catalogue de l'exposition *Théophile Gautier*, Bibliothèque nationale, 1961, p. 42.

³⁶ René Jasinski, «Théophile Gautier et la politique», *Actes du IV^e Congrès international d'histoire littéraire moderne*, Boivin, 1950, p. 119-133.

³⁷ *PCJ*, I, p. 81.

³⁸ *Les Jeunes France*, p. 33.

³⁹ *Mademoiselle de Maupin*, p. 27.

⁴⁰ *PCJ*, III, p. 3.

⁴¹ René Jasinski, *op. cit.*, p. 125.

⁴² *Ibid.*, p. 132.

DE LA CRITIQUE À LA POÉTIQUE

Dans la lettre qu'il adresse à Victor Hugo, vers la fin de 1859, pour lui demander de préfacier sa plaquette sur Théophile Gautier, Baudelaire déclare que le nom de cet écrivain « a servi de prétexte à [ses] considérations critiques »¹. En effet, dans ses deux études, Baudelaire énonce ou rappelle certains éléments de sa propre poétique. Ses jugements sur Gautier l'amènent à exposer sa conception personnelle de la poésie, de telle sorte que la théorie et la critique sont étroitement imbriquées. Il s'attache, en particulier, à montrer que la poésie a pour objet principal l'expression de la Beauté, qu'elle repose essentiellement sur l'activité de l'imagination, et qu'elle est par excellence l'art du langage. Eclairées par d'autres textes, ces remarques permettent de comprendre l'idée que le poète se fait de la création poétique en cette période de production intense qui s'étend de 1857 à 1861, c'est-à-dire de la première à la deuxième édition des *Fleurs du Mal*.

La beauté, raison d'être de la poésie

La passion de « l'idée fixe », éprouvée par Théophile Gautier, apparaît à Baudelaire si exceptionnelle dans un siècle voué au progrès et à l'industrie, qu'il réaffirme avec force la nécessité de séparer nettement le Beau, le Vrai et le Bien. Ce principe, élémentaire à ses yeux, va à l'encontre des théories soutenues par le philosophe Victor Cousin². Il marque aussi une rupture avec l'esthétique de la plupart des écrivains romantiques et s'oppose à maints courants littéraires et artistiques de l'époque³. Pour éviter de se répéter — et, sans doute, pressé par le temps — Baudelaire cite à ce propos un long passage de sa préface aux *Nouvelles Histoires extraordinaires* (1857), dans lequel il reprend presque mot à mot le *Poetic Principle* d'Edgar Poe. Cet emprunt est révélateur de sa dette envers l'écrivain américain, qui, avec Joseph de Maistre, lui a « appris à raisonner », si l'on en croit une note des *Journaux intimes*⁴.

Il rappelle que le Beau, objet exclusif de la Poésie (et plus généralement de l'Art), est totalement indépendant du Vrai, dont

s'occupe la Science, et du Bien, qui relève de la Morale. Au reste, chacun de ces trois domaines est régi par une faculté appropriée: le Goût, l'Intellect et le Sens moral. La poésie vise uniquement à exprimer la beauté; elle constitue une activité autonome, qui se suffit à elle-même:

La Poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'Elle-même; elle ne peut pas en avoir d'autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème⁵.

Comme Edgar Poe, Baudelaire n'assigne à la poésie aucune fin utilitaire ni aucune intention didactique, quelles qu'elles soient. Elle procure des joies et des émotions de nature purement spirituelle:

Ainsi le principe de la poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une Beauté supérieure, et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, un enlèvement de l'âme, enthousiasme tout à fait indépendant de la passion, qui est l'ivresse du cœur, et de la vérité, qui est la pâture de la raison⁶.

Notons, cependant, que Baudelaire n'a pas toujours montré autant d'intransigeance et qu'il lui est arrivé, durant sa brève période socialisante (1848-1851), de prôner un art utilitaire, didactique, politiquement engagé, étroitement lié à la science et à la morale. Il suffit, pour s'en convaincre, de relire la première étude sur Pierre Dupont, où il reproche à «l'art pour l'art» d'exclure la morale et la passion, tandis qu'il fait l'éloge du poète Auguste Barbier, grâce à qui «l'art fut désormais inséparable de la morale et de l'utilité»⁷. Quant à l'article intitulé *L'Ecole païenne*, il se termine par cette prophétie:

Le temps n'est pas loin où l'on comprendra que toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide⁸.

Mais, à partir de 1852, Baudelaire est complètement «dépolitiqué», ainsi qu'il le confie à Ancelle⁹. Ses conceptions esthétiques changent également et évoluent vers le surnaturalisme. Dans son premier essai sur Edgar Poe, qui date de cette année-là, il fait sienne l'idée que le Beau est indépendant du Vrai et du Bien, et il insiste sur la conséquence qui en résulte: l'autonomie totale de la poésie. Il restera désormais fidèle à cette position, comme en témoignent particulièrement *L'Art philosophique*, les *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, la grande étude sur Théophile Gautier et les *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*.

Dans tous ces textes, Baudelaire affirme que la poésie ne doit pas chercher à enseigner une quelconque vérité; elle n'a rien à prouver ni à démontrer. Spirituelle par essence, elle est nécessairement philosophique, en tant que telle et malgré elle. Mais, dès qu'elle se charge explicitement d'exprimer un message philosophique — comme c'est le cas dans le *Prométhée délivré* de Louis Ménard¹⁰ — elle s'égare et se corrompt. Il ne lui appartient pas de louer le progrès, en saluant les découvertes de la science et de la technique, à l'instar d'Auguste Barbier qui a célébré le paratonnerre et la machine à tisser¹¹. Elle ne peut non plus servir de support à la propagation d'idéaux politiques et sociaux, même empreints de grandeur, d'où les propos sévères tenus à l'égard de Victor Hugo, coupable d'avoir chanté les vertus de la démocratie¹². Parfois, la beauté est même contraire à la vérité, dans la mesure où elle naît de l'artifice ou surgit du mensonge, de la mystification et du déguisement: l'essai sur le peintre Constantin Guys, par exemple, contient l'éloge de la mode et du maquillage¹³.

Il en va de même en ce qui concerne les rapports de la poésie avec la morale. S'écartant de la tradition platonicienne, Baudelaire a souvent répété que l'enseignement du bien est incompatible avec la recherche et l'expression du beau¹⁴. La poésie ne se confond pas avec la vertu. Elle ne doit servir ni la morale religieuse, ni la morale bourgeoise, ni la morale socialiste. Sa fonction ne consiste pas à dicter aux hommes leur comportement envers autrui ou leur attitude devant la vie, n'en déplaît à Augier, Ponsard et autres tenants de «l'école du bon sens»¹⁵. Comme Gautier dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, Baudelaire estime qu'un poème perd de sa beauté et de son intensité s'il se propose de diriger les consciences. Dans la version initiale de la dédicace des *Fleurs du Mal*, il écrit à son «vénéré maître et ami»: «Je suis que dans les régions éthérées de la véritable Poésie, le Mal n'est pas, non plus que le Bien»¹⁶. Cela ne signifie pas, toutefois, que la morale en soit exclue. Toute poésie en contient une, implicite, cachée, inhérente à sa nature spirituelle. «Le poète est moraliste sans le vouloir, par abondance et plénitude de nature»¹⁷, dit la notice sur Hugo des *Réflexions*. Ayant le beau comme unique objet, la poésie revêt indirectement et involontairement une valeur morale, parce qu'elle élève l'âme et la transporte d'*enthousiasme*. Un beau poème a pour effet (et non pour but) de mener l'homme vers le bien. La beauté ne peut engendrer que des effets positifs et bénéfiques:

Je ne veux pas dire que la poésie n'ennoblisse pas les mœurs, — qu'on me comprenne bien, — que son résultat final ne soit pas d'élever l'homme au-dessus des intérêts vulgaires; ce serait évidemment une

absurdité. Je dis que si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique; et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise¹⁸.

De cette déclaration du *Théophile Gautier* [I], on peut en rapprocher d'autres qui vont dans le même sens. Celle-ci, par exemple, qui figure dans *Les Dramas et les Romans honnêtes*: «Je défie qu'on me trouve un seul ouvrage d'imagination qui réunisse toutes les conditions du beau et qui soit un ouvrage pernicieux»¹⁹. Ou encore ces lignes, extraites de la notice sur Auguste Barbier, dans les *Réflexions*:

La beauté est une qualité si forte qu'elle ne peut qu'ennoblir les âmes; mais cette beauté est une chose tout à fait inconditionnelle, et il y a beaucoup à parier que si vous voulez, vous poète, vous imposer à l'avance un but moral, vous diminuerez considérablement votre puissance poétique²⁰.

Pour Baudelaire, la beauté peut très bien provenir du Mal, sous toutes ses formes. Aussi fait-il, à la suite de Poe, quelques remarques sur l'attitude du poète à l'égard du vice. S'il admet qu'on en trouve le spectacle choquant pour la morale, il juge surtout le vice inadmissible du point de vue esthétique, en raison de sa laideur. Mais il ne s'agit pas, pour autant, d'en détourner les yeux et de renoncer à s'en inspirer. Au contraire, il faut, par la poésie, en «extraire la beauté», en révéler les charmes et les attraits, lui faire subir une transmutation, une métamorphose qu'expriment parfaitement ces vers tirés d'un projet d'épilogue pour la deuxième édition des *Fleurs du Mal*:

*Anges revêtus d'or, de pourpre et d'hyacinthe,
O vous! soyez témoins que j'ai fait mon devoir
Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte.
Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,
Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or*²¹.

Mais, en 1857, les juges ont estimé que peindre la beauté du mal était contraire à la morale publique et religieuse. Ils n'ont pas cru que le poète voulait exprimer son «horreur du Mal»²², car ils attendaient de lui une condamnation explicite, alors que pour Baudelaire la morale revient au lecteur, qui doit la dégager lui-même du sens profond de l'œuvre. Comme le dit un article qui remonte à 1851 déjà:

Il faut peindre les vices tels qu'ils sont, ou ne pas les voir. Et si le lecteur ne porte pas en lui un guide philosophique et religieux qui l'accompagne dans la lecture du livre, tant pis pour lui²³.

Six ans plus tard, dans le compte rendu de *Madame Bovary*, roman pour lequel Flaubert a été traduit en justice quelques mois avant le procès des *Fleurs du Mal*, Baudelaire réaffirme que «c'est au lecteur à tirer les conclusions de la conclusion»²⁴; tandis qu'il écrit à Swinburne, le 10 octobre 1863:

Je crois simplement (comme vous, sans doute) que tout poème, tout objet d'art *bien fait* suggère naturellement et forcément une *morale*. C'est l'affaire du lecteur. J'ai même une haine très décidée contre toute *intention morale exclusive* dans un poème²⁵.

Non seulement Baudelaire dissocie le Beau du Vrai et du Bien, mais il lui accorde la primauté sur ces deux domaines. Si la science et la morale appartiennent au monde des hommes, la poésie aspire à une beauté d'ordre transcendant. En paraphrasant Edgar Poe, le poète parle de «Beauté supérieure» et de «régions surnaturelles de la Poésie»²⁶. Il s'agit de la beauté idéale, absolue, éternelle, dont la beauté terrestre, qui est variable et éphémère, ne représente qu'un reflet pâle et imparfait. Cette double dimension de la beauté, définie en particulier dans le *Salon de 1846* et dans *Le Peintre de la vie moderne*²⁷, apparaît à Baudelaire comme une conséquence de la chute originelle, qui a introduit la dualité en l'homme et brisé l'unité primordiale de la Création. Dans la nature déchue, la beauté survit, mais entachée de défauts et souillée par le mal. Heureusement, le poète porte en lui le souvenir de la beauté absolue, qu'il a contemplée dans l'Eden. Il en conserve l'idée, gravée dans son âme. Sa tâche consiste à se rappeler cette image, à se la remémorer, dans la mesure où «l'art est une mnémotechnie du Beau»²⁸. Il doit essayer de se rapprocher le plus possible de cet idéal, en conjuguant l'action de la réminiscence avec celle de l'imagination. Dans son essence, la beauté demeure inaccessible. Elle est indéfinissable et échappe à toute tentative de conquête ou de connaissance. Le poète ne peut qu'en saisir des fragments épars; il ne parvient qu'à en arracher quelques bribes, au prix d'efforts douloureux et assidus. S'il la recherche avec tant de force, c'est parce qu'elle exerce une action spirituelle: elle emporte l'âme et lui fait découvrir la réalité de l'au-delà (au sens large, non exclusivement chrétien). Comme le dit le poème *Hymne à la Beauté*²⁹, il importe peu qu'elle soit d'origine céleste ou infernale, pourvu qu'elle s'ouvre sur l'inconnu, sur l'infini et sur l'éternité. Par l'extase, l'*enthousiasme* qu'elle provoque, elle libère l'homme du spleen et le soulage de sa misère, en lui offrant sur terre un avant-goût des joies qui l'attendent après la mort:

La soif insatiable de tout ce qui est au delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la

poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau³⁰.

Cette vertu consolatrice et compensatrice, cette véritable puissance de salut, confèrent à la beauté un rayonnement particulier et marquent sa supériorité sur le Vrai et sur le Bien. Elles revêtent la mission du poète d'une dimension sacrée.

La poésie, œuvre d'imagination

Visant à l'expression de la beauté pure, la poésie repose uniquement sur l'activité de l'imagination et ne dépend pas des autres facultés. S'il importe de ne pas la confondre avec la science et la morale, il faut aussi veiller au danger que représente la passion, dont le siège est le cœur. Dans la première étude sur Gautier, on lit cette déclaration péremptoire: «Le cœur contient la passion, le cœur contient le dévouement, le crime; l'Imagination seule contient la poésie»³¹. Baudelaire dénonce avec force la «poésie du cœur», qui donne libre cours à l'affectivité, à la spontanéité du sentiment et de l'instinct. Il considère la passion comme étrangère et même nuisible à la création poétique:

Car la passion est chose *naturelle*, trop naturelle même pour ne pas introduire un ton blessant, discordant, dans le domaine de la Beauté pure; trop familière et trop violente pour ne pas scandaliser les purs Désirs, les gracieuses Mélancolies et les nobles Désespoirs qui habitent les régions sumaturelles de la Poésie³².

Cette condamnation de la passion et du sentiment forme une des constantes de la poétique baudelairienne. On la trouve exprimée non seulement dans les œuvres que le poète destinait à la publication, mais aussi dans sa correspondance, en des termes où la colère le dispute parfois à l'ironie. Le 31 août 1857, il confie à Mme Sabatier en constatant l'échec de leur relation: «Ce que je sais bien, c'est que j'ai horreur de la passion, — parce que je la connais, avec toutes ses ignominies»³³. En outre, il avoue à sa mère le 17 mars 1862: «Je ne connais rien de plus stupide que le *pur sentiment*, qui est la seule inspiration des femmes et des enfants»³⁴. Enfin, il écrit à Ancelle le 18 février 1866: «A propos du *sentiment*, du *cœur*, et autres saloperies féminines, souvenez-vous du mot profond de Leconte de Lisle: *Tous les Elégiaques sont des canailles*»³⁵. Parmi ces canailles, la plaquette sur Théophile Gautier nous invite à ranger certains poètes romantiques trop confiants dans l'inspiration, comme Lamartine et Musset (mais non Marceline Desbordes-Valmore, dont une notice des *Réflexions* fait

l'éloge). Il faut y ajouter des auteurs dramatiques, dans la mesure où «c'est la passion qui recule le drame à un rang secondaire dans la hiérarchie du Beau»³⁶, ainsi que Baudelaire l'indique en note. Cette allusion vise moins le drame romantique, auquel le poète vouait quelque admiration, que le théâtre bourgeois du Second Empire, illustré notamment par Augier, Ponsard et Alexandre Dumas fils³⁷.

Ces critiques et ces anathèmes se fondent sur une distinction essentielle, que Baudelaire établit en des termes qui font écho aux *Notes nouvelles sur Edgar Poe* tout en annonçant la théorie de l'imagination développée dans le *Salon de 1859*:

La sensibilité de cœur n'est pas absolument favorable au travail poétique. Une extrême sensibilité de cœur peut même nuire, en ce cas. La sensibilité de l'imagination est d'une autre nature; elle sait choisir, juger, comparer, fuir ceci, rechercher cela, rapidement, spontanément. C'est de cette sensibilité, qui s'appelle généralement le *Goût*, que nous tirons la puissance d'éviter le *mal* et de chercher le *bien* en matière poétique³⁸.

Ces lignes contiennent une définition du *goût*, qu'on peut rapprocher de celles que fournissent les trois études sur Edgar Poe, à qui le terme est emprunté: «sens de l'idéalité et du beau absolu, [...] sens esthétique par excellence», lit-on dans celle de 1852 et (à quelques mots près) dans celle de 1856; «sens exquis du Beau», et «immortel instinct du Beau», dit celle de 1857, citée dans le *Théophile Gautier* [I]³⁹. Ainsi, le *goût* est de nature spirituelle et non affective. Il constitue une force innée, une puissance fatale que le poète porte en lui, ancrée dans son âme, et qui le guide irrésistiblement vers la beauté. Grâce à cette sensibilité particulière, l'imagination dispose de certains pouvoirs qu'il importe de préciser.

En premier lieu, elle est capable de choix, de jugement; elle «contient l'esprit critique»⁴⁰. Sans nier la nécessité de l'inspiration et des dons naturels, Baudelaire (comme les écrivains classiques) estime que la création poétique est avant tout le fruit d'un travail, qui exige le concours permanent de la conscience et de la volonté. Au lieu de céder aux débordements de la passion, le vrai poète cherche à les dominer. Convaincu que la beauté naît du resserrement et de la concision, il fait passer le flux des sentiments par un filtre étroit, afin de n'en retenir que la quintessence. Comme le suggèrent les *Journaux intimes*⁴¹, il accomplit sans cesse un effort sur lui-même, il tend vers la «concentration», la «centralisation du Moi», et il évite de se laisser emporter par les puissances indomptées de l'affectivité. La sensibilité de l'imagination lui permet

d'être à la fois le créateur et le juge de son œuvre, tant il est vrai que la poésie et la critique constituent deux activités complémentaires :

Je plains les poètes que guide le seul instinct ; je les crois incomplets. [...] Il serait prodigieux qu'un critique devînt poète, et il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique. Le lecteur ne sera donc pas étonné que je considère le poète comme le meilleur de tous les critiques⁴².

Pour Baudelaire, la critique ne s'exerce pas seulement sur l'œuvre d'autrui. Un poète n'est vraiment digne de ce nom que s'il mène, à partir de sa propre création, une réflexion théorique et méthodologique qui peut s'intégrer à la matière même du poème.

En second lieu, la sensibilité de l'imagination confère au poète le don unique et prodigieux de percevoir les correspondances. Encore faut-il s'entendre sur ce terme, que Baudelaire utilise dans des acceptions différentes et qu'il écrit d'ailleurs tantôt au singulier, tantôt au pluriel. On le rencontre dans son œuvre entre 1855 et 1861, notamment deux fois dans le *Théophile Gautier* [I]. Il apparaît d'abord dans la longue citation des *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, où le *goût* est ainsi défini :

C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une *correspondance* du Ciel⁴³.

Or, cette phrase n'est pas empruntée au *Poetic Principle* comme le reste du passage. Baudelaire doit l'idée de cette correspondance à Swedenborg et, à travers lui, à d'anciennes traditions (platonicienne, biblique, hermétique, occultiste, etc.)⁴⁴. Postulant l'unité de la Création, le théosophe suédois affirme que le monde matériel n'est qu'un reflet du monde spirituel : tout, dans l'univers, renvoie à une réalité transcendante, et l'homme est invité à s'élever vers Dieu pour s'unir à lui. Ces correspondances, dites verticales, expriment une relation ascendante et irréversible, revêtue d'une connotation mystique. Elles ont pour corollaire les correspondances horizontales, ou synesthésies, c'est-à-dire l'équivalence et la réciprocité des perceptions sensibles, phénomène différent qui remonte à d'autres sources, essentiellement scientifiques (Newton, Euler, le père Castel, etc.) et littéraires (Hoffmann, Balzac, Esquiros, l'abbé Constant, etc.)⁴⁵. Baudelaire en fait largement usage non seulement dans sa poésie, mais encore dans son œuvre critique et dans ses essais sur les drogues.

Quant à la deuxième allusion aux correspondances dans le *Théophile Gautier* [I], elle révèle que Baudelaire avait en fait une

conception toute particulière de ce phénomène. En attribuant — non sans exagération — à l'auteur d'*Emaux et Camées* «une immense intelligence innée de la *correspondance* et du symbolisme universels»⁴⁶, il ne se réfère pas simplement aux deux types traditionnels, mais (comme c'est généralement le cas) à une doctrine personnelle élaborée à partir de divers courants de pensée⁴⁷. Ainsi que le suggèrent les premières pages de l'*Exposition universelle* (1855), le poète croit que l'univers est régi par une triple loi d'ordre et de hiérarchie, d'unité et d'harmonie, d'«analogies» et de «correspondances». Dans la Création, une place et une fonction déterminées ont été assignées à chaque être et à chaque chose, mais tout communique et se répond en vertu de mystérieuses relations. S'il est tributaire de Charles Fourier — ne serait-ce que sur le plan de la terminologie —, Baudelaire interprète à sa façon la pensée du socialiste français en assimilant la théorie de «l'analogie universelle» à la doctrine swédenborgienne des «correspondances». Outre le sonnet *Correspondances*, dans *Les Fleurs du Mal*, d'autres textes en font foi de manière encore plus explicite. Il vaut la peine de les citer ici, en dépit de leur longueur :

*L'imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'analogie universelle, ou ce qu'une religion mystique appelle la correspondance*⁴⁸.

(Lettre à Alphonse Toussenel, du 21 janvier 1856.)

L'imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies⁴⁹.

(*Notes nouvelles sur Edgar Poe*, 1857.)

Fleur incomparable, tulipe retrouvée, allégorique dahlia, c'est là, n'est-ce pas, dans ce beau pays si calme et si rêveur, qu'il faudrait aller vivre et fleurir? Ne serais-tu pas encadrée dans ton analogie, et ne pourrais-tu pas te mirer, pour parler comme les mystiques, dans ta propre *correspondance*?⁵⁰

(*L'Invitation au Voyage*, 1857, dans les *Petits Poèmes en prose*.)

Fourier et Swedenborg, l'un avec ses *analogies*, l'autre avec ses *correspondances*, se sont incarnés dans le végétal et l'animal qui tombent sous votre regard, et au lieu d'enseigner par la voix, ils vous endoctrinent par la forme et par la couleur⁵¹.

(*Les Paradis artificiels*, 1860.)

Ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son *ne pût pas* suggérer la couleur, que les couleurs *ne pussent pas* donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire les idées; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une

complexe et indivisible totalité. [Suit la citation des deux quatrains du sonnet *Correspondances*] ⁵².

(Richard Wagner et «*Tannhäuser*» à Paris, 1861.)

Fourier est venu un jour, trop pompeusement, nous révéler les mystères de l'*analogie*. [...] D'ailleurs Swedenborg, qui possédait une âme bien plus grande, nous avait déjà enseigné que *le ciel est un très grand homme*; que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant* ⁵³.

(*Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*: I. Victor Hugo, 1861.)

Or, plusieurs différences fondamentales séparent ces deux systèmes. Il importe en particulier de souligner le fait que les «analogies», contrairement aux «correspondances», sont dénuées de toute dimension transcendante. Pour Fourier, les trois règnes de la Nature correspondent entre eux et représentent symboliquement les passions humaines: les animaux, les végétaux et les minéraux parlent une langue secrète et revêtent un caractère emblématique qui appelle une interprétation ⁵⁴. En fin de compte, il semble que Baudelaire désigne indifféremment par «analogies» ou «correspondances» les rapports mystérieux qui fondent l'unité du monde, reliant à la fois l'Homme à la Nature et la Terre au Ciel. Tous les éléments de la Création sont pour lui des signes, des symboles, derrière lesquels se cache une réalité plus profonde que seul le poète parvient à saisir et à exprimer, grâce à la sensibilité de son imagination. Non seulement ils figurent la vie intérieure et traduisent les mouvements de l'âme, mais encore ils manifestent la présence du sacré et renvoient à une essence supérieure.

Par sa dimension critique et son aptitude à percevoir les correspondances, l'imagination apparaît comme une faculté particulière que Baudelaire distingue nettement de la simple «fantaisie» (*fancy*) ⁵⁵. Elle est vraiment la «reine des facultés», qui englobe et domine toutes les autres. Elle emprunte certaines de ses qualités à la sensibilité, à l'intellect, au sens moral, et même à la mémoire, mais sans perdre son autonomie. Surtout — et Gautier en est la parfaite illustration aux yeux de Baudelaire — elle possède une formidable puissance créatrice, qui fait du poète un être d'exception et presque l'égal d'un dieu. En effet, la poésie ne se nourrit pas seulement de la réalité vécue ou observée: «Elle contredit sans cesse le fait, à peine de ne plus être» ⁵⁶. Par son imagination, le poète dépasse le réel et crée un nouvel univers, qu'on peut appeler le *possible* ou la *conjecture*, pour reprendre les termes du *Salon de 1859* et de la première notice des *Réflexions* ⁵⁷. La poésie tient de l'idéal, de l'utopie. Elle débouche sur l'infini et n'acquiert tout son

sens que dans un autre temps et un autre espace. Sa vérité profonde ne se dévoile que dans l'au-delà : « La Poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans un autre monde »⁵⁸.

Le langage poétique

La première étude consacrée à Théophile Gautier (la deuxième aussi, mais dans une moindre mesure) contient des propos importants sur la nature et le rôle du langage poétique. En ce sens, elle présente un intérêt particulier et occupe une place de choix dans l'œuvre critique de Baudelaire.

Si, sur plusieurs points, elle reprend et développe des idées énoncées déjà dans d'autres textes, il importe de mettre en évidence une déclaration que le poète n'avait encore jamais faite et qu'il n'a pas répétée de manière aussi nette : « Il y a dans le mot, dans le *verbe*, quelque chose de *sacré* qui nous défend d'en faire un jeu de hasard »⁵⁹. Comme l'a montré Marc Eigeldinger, dans son ouvrage *Poésie et Métamorphoses*, cette remarque fait implicitement référence à une conception chrétienne du langage, qui a sa source chez l'apôtre Jean :

Le prologue de l'Évangile selon saint Jean insiste précisément sur la continuité des deux actes majeurs du Verbe : la création et l'incarnation. Ces deux actes sont indissociables, ils se rejoignent et se complètent, ils font que le temps et l'éternité, la matière et l'esprit se réconcilient, que la nature participe à la surnature par une attache indestructible. Ils attestent le caractère sacré du langage et constituent le dogme fondamental de toute religion de la Parole⁶⁰.

Dans la perspective chrétienne, adoptée par Baudelaire, le langage humain (et à plus forte raison la poésie, qui en est la forme la plus élaborée) procède du Verbe divin, qu'il imite et reflète imparfaitement. Il constitue un don, une grâce qui fonde la spécificité et la dignité de notre condition. Par le langage, l'homme est investi du pouvoir de créer, parce que les mots recèlent une parcelle du Verbe. Il peut nommer les choses, les comprendre, les douer de sens, c'est-à-dire appréhender le monde dans sa totalité et dans son unité, remédiant ainsi à la rupture instaurée par la faute originelle. Cette puissance démiurgique et cette mission réconciliatrice sont confiées plus particulièrement au poète, que sa sensibilité et son imagination exceptionnelles destinent à explorer l'art du verbe et à en exploiter toutes les ressources. A cet effet, il doit se forger une discipline intérieure et se soumettre à une éthique rigoureuse, car,

de par son caractère sacré, le langage commande l'honneur et le respect; il est un principe d'ordre, de cohérence et d'unité. Aussi n'avons-nous pas le droit d'en abuser ou de le profaner. Nous devons l'utiliser avec dignité, sans porter atteinte à ses structures et à ses fonctions. On ne peut impunément détourner les mots de leurs significations, ni s'amuser à les déformer ou à les désintégrer. L'acte de langage fait appel à la conscience et à la responsabilité individuelles: il suppose un engagement de l'être entier.

La création poétique, telle que la conçoit Baudelaire, correspond tout à fait à ces exigences. Loin d'être un simple « jeu de hasard », elle s'appuie sur la volonté, la lucidité et le travail. Héritier du classicisme et de la pensée d'Edgar Poe, le poète associe la beauté d'une œuvre à la rigueur de sa composition, à l'équilibre du tout et des parties, à la précision et à l'achèvement du détail. Il admire les écrivains qui se sont forgé « une méthode privée »⁶¹, tandis qu'il revendique pour *Les Fleurs du Mal* ce que Barbey d'Aureville a appelé « une architecture secrète » et « un plan calculé »⁶². Au sujet de son recueil, il écrit à Vigny, le 12 décembre 1861: « Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin »⁶³. Au souci de la construction s'ajoute celui de la perfection formelle. Le poète ne peut se servir du langage sans l'épurer et le filtrer. Il doit affranchir les mots de leur usage quotidien, les dépouiller de leur gangue terrestre pour leur restituer un sens religieux et sacré. Il faut qu'il tire parti de leur pouvoir d'incantation et des relations qui se tissent entre eux, travail qu'il ne parvient à accomplir véritablement qu'à l'intérieur de formes brèves, comme le sonnet ou la nouvelle. A cet égard, Théophile Gautier prend valeur d'exemple aux yeux de Baudelaire, par « l'énergie concise de son langage », par ce goût de la « précision » et du « fini » qui contrastent agréablement avec le « style coulant » cher aux bourgeois et avec les « effusions gracieuses » de Musset, victime du délire de l'inspiration⁶⁴.

La poésie naît de la contrainte et de l'effort; elle a besoin, pour éclore, de se heurter à des obstacles. Afin de conserver intacte sa puissance d'irradiation, la pensée demande à s'incarner dans une forme qui lui résiste et qu'il faut patiemment modeler. Au prix d'une douloureuse lutte intérieure, il s'agit de rendre l'expression parfaitement adéquate à l'idée, pour qu'elles constituent un tout indissociable. C'est pourquoi Baudelaire demeure attaché aux règles classiques de la rhétorique et de la prosodie, qui, loin de représenter une gêne, stimulent l'activité créatrice. Il le déclare de façon claire et nette dans le *Salon de 1859*:

Il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai⁶⁵.

Bien que, dans le *Théophile Gautier* [I], il s'interdise — non sans regret — de faire «un cours complet de poétique et de prosodie», Baudelaire n'en formule pas moins quelques remarques qui éclaireront ses propres conceptions en la matière⁶⁶. Il souligne notamment, à plusieurs reprises, l'importance que revêtent le rythme, le choix du mètre et l'exactitude de la rime. Alors que la poésie touche à la peinture par l'art de l'image, elle s'apparente à la musique par ces trois éléments, qui, s'ils sont appropriés, créent l'harmonie et le mouvement, garantissent la fluidité et la souplesse du discours :

C'est, du reste, le caractère de la vraie poésie d'avoir le flot régulier, comme les grands fleuves qui s'approchent de la mer, leur mort et leur infini, et d'éviter la précipitation et la saccade⁶⁷.

Le rythme, le mètre et la rime doivent faire l'objet d'une attention spéciale, parce qu'ils ne sont pas de simples artifices décoratifs, mais plongent leurs racines au plus profond de l'être. Ils satisfont à des exigences de nature spirituelle, en ce sens qu'ils correspondent à notre soif innée d'ordre et d'équilibre, sans exclure la part de l'inattendu ou de l'imprévu. Comme l'indique un des projets de préfaces aux *Fleurs du Mal*, ils «répondent dans l'homme aux immortels besoins de monotonie, de symétrie et de surprise»⁶⁸. En éveillant l'âme et les sens, ils concourent à susciter cet *enthousiasme*, cette espèce de «convulsion nerveuse» qui est l'un des effets produits par la beauté.

L'idée que la poésie est un langage sacré, avec toutes les conséquences qui en découlent, n'appartient pas seulement au christianisme. Elle relève aussi de l'occultisme, auquel Baudelaire s'est fort intéressé. Parmi les nombreuses sources où il a vraisemblablement puisé ses connaissances en ce domaine, il importe de mentionner l'ouvrage d'Eliphas Levi (l'abbé Constant) intitulé *Dogme et Rituel de la Haute Magie*, dans lequel, selon Marc Eigeldinger, «il a pu découvrir la signification du magisme et de l'alchimie, ainsi qu'une doctrine cohérente du verbe et de l'analogie»⁶⁹. Baudelaire, en effet, recourt souvent au vocabulaire des sciences occultes, notamment pour exprimer sa conception de la création poétique. Dans la grande étude sur Gautier, par exemple, il écrit cette phrase capitale : «Manier savamment une langue, c'est

pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire»; et, quelques pages plus loin, il parle de la «seconde réalité créée par la sorcellerie de la Muse», à propos du *Roman de la momie*⁷⁰. Le langage contient un pouvoir de création et de transformation qui tient du sortilège. Selon la distinction établie par Georges Blin, il constitue une forme de «magie blanche», laquelle diffère de la «magie noire» par le fait qu'elle ne soumet pas l'homme à l'emprise obscure de Satan, mais exige un travail conscient et volontaire⁷¹. Les mots permettent non seulement de créer *ex nihilo*; ils douent les objets de beauté, en exerçant sur eux une action métamorphosante et transfiguratrice. Baudelaire le remarque par trois fois dans ses notices sur Gautier. Faisant allusion à Balzac, il lui reconnaît la faculté de «revêtir, à coup sûr, de lumière et de pourpre la pure trivialité»⁷². Puis il note, en abordant la critique artistique de Gautier: «C'est un des privilèges prodigieux de l'Art que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté, et que la *douleur* rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une *joie* calme»⁷³. Enfin il s'exclame, dans la brève étude destinée aux *Poètes français*:

Heureux homme! homme digne d'envie! il n'a aimé que le beau; il n'a cherché que le beau; et quand un objet grotesque ou hideux s'est offert à ses yeux, il a su encore en extraire une mystérieuse et symbolique beauté!⁷⁴

Influencé par les traditions johannique et occultiste, Baudelaire assigne au poète une fonction qu'il qualifie lui-même d'«extra-humaine»: en recourant à la magie du verbe et à la puissance de son imagination, il lui incombe de manifester la dimension sacrée de l'univers et d'en restituer l'unité perdue. Il doit s'attacher à déchiffrer le langage secret de la Nature, pour en exprimer le symbolisme divin et humain. Il lui appartient de signifier que la Création forme un tout cohérent, en révélant les rapports mystérieux qu'entretiennent le visible avec l'invisible, le matériel avec le spirituel, le naturel avec le surnaturel. A cet effet, le poète dispose des multiples ressources de la langue, en particulier de la métaphore. Baudelaire y insiste dans la première notice, où il affirme, après avoir loué le style de son ami:

Si l'on réfléchit qu'à cette merveilleuse faculté Gautier unit une immense intelligence innée de la *correspondance* et du symbolisme universels, ce répertoire de toute métaphore, on comprendra qu'il puisse sans cesse, sans fatigue comme sans faute, définir l'attitude mystérieuse que les objets de la création tiennent devant le regard de l'homme⁷⁵.

Comme l'a indiqué Felix Leakey⁷⁶, l'originalité de ces propos réside dans le fait que, pour la première fois, Baudelaire lie

explicitement l'art de la métaphore au phénomène des correspondances ou analogies, idée qu'il reprendra dans plusieurs textes en incluant d'autres figures. Ainsi, dans le *Salon de 1859*, il déclare que l'imagination « a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore » ; et il regrette, dans un autre chapitre, que certains paysagistes puissent « concevoir un instant la nature sans l'homme, et toute la masse suggestive éparpillée dans l'espace, sans un contemplateur pour en extraire la comparaison, la métaphore et l'allégorie »⁷⁷. Bien qu'appliquées à la peinture, ces remarques conviennent parfaitement à la poésie et rejoignent ce que Baudelaire écrit dans les *Réflexions*, d'abord au sujet de Victor Hugo :

Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'*universelle analogie*, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs⁷⁸.

Puis dans la notice sur Marceline Desbordes-Valmore :

Je me suis toujours plu à chercher dans la nature extérieure et visible des exemples et des métaphores qui me servissent à caractériser les jouissances et les impressions d'un ordre spirituel⁷⁹.

Le poète métamorphose les données du réel, selon une vision à la fois personnelle et symbolique de l'univers. Il perçoit les choses et les êtres comme autant de signes d'une réalité intérieure et psychique, qu'il traduit à l'aide de métaphores et de symboles. Cette démarche, qui repose sur l'action conjuguée de l'imagination et du langage, correspond au *surnaturalisme*, notion dont Max Milner a retracé l'élaboration complexe à travers l'œuvre de Baudelaire⁸⁰. Ainsi que le suggèrent, parmi de nombreux textes, la fin de l'article sur Delacroix, dans l'*Exposition universelle* (1855), et un passage de *Fusées*⁸¹, le *surnaturalisme* baudelairien peut être défini comme une manière particulière de voir, de sentir, en un mot d'appréhender le monde, qui se caractérise, d'après Max Milner, par trois éléments principaux : l'acuité démesurée des sens, pouvant aller jusqu'à une sorte d'euphorie ou même d'ivresse ; l'impression de s'affranchir des limites de l'espace et du temps ; enfin la perception des correspondances ou analogies. En se reportant à la grande étude sur Théophile Gautier, on constate que la création poétique, pratiquée comme une « sorcellerie évocatoire », implique cette triple expérience :

C'est alors que la couleur parle, comme une voix profonde et vibrante ; que les monuments se dressent et font saillie sur l'espace

profond; que les animaux et les plantes, représentants du laid et du mal, articulent leur grimace non équivoque; que le parfum provoque la pensée et le souvenir correspondants; que la passion murmure ou rugit son langage éternellement semblable⁸².

La poésie opère la fusion du moi et de l'univers, elle transfigure le monde sensible en une réalité nouvelle où tout se tient et se répond, où la vie se confond avec le rêve. Elle crée «une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même»⁸³, comme l'écrit Baudelaire à propos de peinture dans un projet d'article intitulé *L'Art philosophique*.

Notes

¹ *CPI*, I, p. 597. Cette lettre est reproduite *supra*, p. 45-47.

² Voir la note, p. 222.

³ Parmi ces courants: le réalisme, le théâtre bourgeois et, dans une certaine mesure, la poésie de Leconte de Lisle, lequel en appelait à l'union de l'art et de la science (historique et archéologique surtout) dans la préface des *Poèmes antiques* (1852): «L'art et la science, longtemps séparés par suite des efforts divergents de l'intelligence, doivent donc tendre à s'unir étroitement, si ce n'est à se confondre. L'un a été la révélation primitive de l'idéal contenu dans la nature extérieure; l'autre en a été l'étude raisonnée et l'exposition lumineuse. Mais l'art a perdu cette spontanéité intuitive, ou plutôt il l'a épuisée; c'est à la science de lui rappeler le sens de ses traditions oubliées, qu'il fera revivre dans les formes qui lui sont propres» (*Articles, Préfaces, Discours*, p. 118-119).

⁴ *PI*, I, p. 669.

⁵ P. 175.

⁶ P. 176-177.

⁷ *PI*, II, p. 27.

⁸ *PI*, II, p. 49.

⁹ Voir sa lettre du 5 mars 1852, *CPI*, I, p. 188.

¹⁰ Livre dont Baudelaire a rendu compte, voir *PI*, II, p. 9-11. En outre, il écrit dans *L'Art philosophique*, *PI*, II, p. 599: «Plus l'art voudra être philosophiquement clair, plus il se dégradera et remontera vers l'hiéroglyphe enfantin; plus au contraire l'art se détachera de l'enseignement et plus il montera vers la beauté pure et désintéressée.»

¹¹ Voir la notice sur Barbier dans les *Réflexions*, *PI*, II, p. 145, et notre note, p. 205.

¹² Voir p. 166 et notre note, p. 204-205.

¹³ Voir *PI*, II, p. 714-718.

¹⁴ Voir le livre de Marc Eigeldinger, *Le Platonisme de Baudelaire*, p. 27-32.

¹⁵ Voir p. 177-178, ainsi que l'article *Les Dramas et les Romans honnêtes*, *PI*, II, p. 38-43.

¹⁶ *PI*, I, p. 187.

¹⁷ *PI*, II, p. 137.

- ¹⁸ P. 175.
- ¹⁹ *Pl*, II, p. 41.
- ²⁰ *Pl*, II, p. 142-143.
- ²¹ *Pl*, I, p. 192.
- ²² Expression tirée des notes de Baudelaire pour son avocat, lors du procès des *Fleurs du Mal*. Voir *Pl*, I, p. 194.
- ²³ *Les Drames et les Romans honnêtes*, *Pl*, II, p. 42.
- ²⁴ *Pl*, II, p. 82.
- ²⁵ *CPI*, II, p. 325.
- ²⁶ P. 176-177.
- ²⁷ Voir *Pl*, II, p. 493-496 et 683-686.
- ²⁸ Formule empruntée au *Salon de 1846*, *Pl*, II, p. 455.
- ²⁹ Voir *Pl*, I, p. 24-25.
- ³⁰ P. 176.
- ³¹ P. 177.
- ³² P. 177.
- ³³ *CPI*, I, p. 426.
- ³⁴ *CPI*, II, p. 234.
- ³⁵ *CPI*, II, p. 611. Voir aussi *Mon cœur mis à nu*, XXVI, *Pl*, I, p. 693.
- ³⁶ P. 177.
- ³⁷ Sur Baudelaire et le théâtre, voir la notice de Claude Pichois dans *Pl*, I, p. 1438-1442. Le drame bourgeois du Second Empire est raillé en particulier dans *Les Drames et les Romans honnêtes*, dont la première étude sur Gautier reprend certains passages.
- ³⁸ P. 179, voir également *Pl*, II, p. 329, 604 et 620-621.
- ³⁹ *Pl*, II, p. 269, 313, 330 et 334.
- ⁴⁰ *Salon de 1859*, *Pl*, II, p. 623.
- ⁴¹ Voir *Pl*, I, p. 649, 668-675, et 676.
- ⁴² *Richard Wagner et «Tannhäuser» à Paris*, *Pl*, II, p. 793.
- ⁴³ P. 176.
- ⁴⁴ A ce propos, voir le livre de Jean Pommier, *La Mystique de Baudelaire*, et les notes de Claude Pichois concernant le poème *Correspondances*, dans *Les Fleurs du Mal*, *Pl*, I, p. 839-847.
- ⁴⁵ Voir *ibid.*
- ⁴⁶ P. 180.
- ⁴⁷ Sur cette question, se reporter au livre de Felix Leakey, *Baudelaire and Nature*, p. 173-250.
- ⁴⁸ *CPI*, I, p. 336.
- ⁴⁹ *Pl*, II, p. 329.
- ⁵⁰ *Pl*, I, p. 303.
- ⁵¹ *Pl*, I, p. 430.
- ⁵² *Pl*, II, p. 784.
- ⁵³ *Pl*, II, p. 132-133.
- ⁵⁴ Voir le livre d'Emile Lehouck, *Fourier aujourd'hui*, p. 201-228.
- ⁵⁵ Voir le *Salon de 1859*, *Pl*, II, p. 624.
- ⁵⁶ *Pierre Dupont*, [J], *Pl*, II, p. 35.
- ⁵⁷ Voir *Pl*, II, p. 139 et 621.
- ⁵⁸ *Puisque réalisme il y a*, *Pl*, II, p. 59.
- ⁵⁹ P. 180.

- ⁶⁰ Marc Eigeldinger, *Poésie et Métamorphoses*, p. 24.
- ⁶¹ Voir la présentation de *Révélation magnétique*, dans les études sur Edgar Poe, *Pl*, II, p. 247-249.
- ⁶² Dans son article justificatif pour *Les Fleurs du Mal*. Voir *Pl*, I, p. 1196.
- ⁶³ *CPI*, II, p. 196.
- ⁶⁴ Voir p. 165, 173 et 185.
- ⁶⁵ *Pl*, II, p. 626-627.
- ⁶⁶ Voir p. 189-190.
- ⁶⁷ P. 190.
- ⁶⁸ *Pl*, I, p. 182.
- ⁶⁹ Marc Eigeldinger, *Poésie et Métamorphoses*, p. 222.
- ⁷⁰ Voir p. 180 et 185, ainsi que la note, p. 229.
- ⁷¹ Voir Georges Blin, *Le Sadisme de Baudelaire*, p. 73-100.
- ⁷² P. 184.
- ⁷³ P. 186.
- ⁷⁴ P. 195.
- ⁷⁵ P. 180.
- ⁷⁶ Voir son ouvrage *Baudelaire and Nature*, p. 217-232.
- ⁷⁷ *Pl*, II, p. 621 et 660.
- ⁷⁸ *Pl*, II, p. 133.
- ⁷⁹ *Pl*, II, p. 148.
- ⁸⁰ Voir son étude «Baudelaire et le surnaturalisme», *Le Surnaturalisme français*, p. 29-49.
- ⁸¹ Voir *Pl*, II, p. 596, et *Pl*, I, p. 658, ainsi que l'édition Crépet-Blin des *Journaux intimes*, p. 228-231.
- ⁸² P. 180.
- ⁸³ *Pl*, II, p. 598.

TEXTE

PRINCIPES D'ÉTABLISSEMENT DU TEXTE

A) TEXTE DE BASE

Théophile Gautier [I]

Pour cette étude, nous avons adopté le texte de l'édition originale, publiée chez Poulet-Malassis et De Broise en novembre 1859, texte repris en 1868 par les éditeurs de *L'Art romantique*, qui ne lui ont apporté que des retouches mineures. Il diffère passablement de celui de *L'Artiste* (13 mars 1859), qui fut écrit fort rapidement de l'aveu même de Baudelaire¹, et qui présente de ce fait plusieurs fautes ou maladresses stylistiques, sans parler de nombreuses erreurs typographiques. C'est dire que nous avons retenu le dernier état du texte revu et corrigé par l'auteur. Les lettres échangées avec Poulet-Malassis de février à novembre 1859, ainsi que les épreuves d'imprimerie portant les corrections de sa main, montrent d'ailleurs avec quelle rigueur et quel soin il a mis au point son étude et en a suivi l'impression.

Quant aux deux longues citations que fait Baudelaire de ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, préface à sa traduction des *Nouvelles Histoires extraordinaires*, nous avons jugé bon d'en indiquer les variantes offertes par la première et la deuxième édition de cette œuvre, publiées respectivement en 1857 et 1859 chez Michel Lévy frères (BF: 6 juin 1857 et 25 décembre 1858). Pour les passages qui nous concernent, ces deux éditions présentent d'ailleurs un texte absolument identique.

Théophile Gautier [II]

Nous avons cru devoir suivre ici le texte des *Poètes français* (t. IV, Hachette, 1862). En effet, contrairement à ce que laisse supposer la chronologie de leurs publications, c'est bien pour l'anthologie d'Eugène Crépet qu'ont été initialement écrites les notices réunies sous le titre *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* (à l'exception de celle qui est consacrée à Banville, peut-être²). Les premiers témoignages à ce sujet remontent déjà à

juillet 1859³. D'ailleurs la publication de neuf des dix notices dans la *Revue fantaisiste*, entre le 15 juin et le 15 août 1861, a été faite moyennant quelques dédommagements financiers à Crépet⁴ et, par rapport à celui de 1862, le texte de 1861 du *Théophile Gautier* n'offre guère d'arguments qui permettent d'en affirmer la supériorité. En outre, si la publication du dernier tome des *Poètes français* a été passablement retardée, en raison notamment des retouches que Crépet a fait subir aux textes de Baudelaire, nous n'avons aucune preuve que celui-ci ait dû modifier quoi que ce soit à sa notice sur Gautier, comme il y avait été contraint pour quelques autres⁵. Nous savons, au contraire, qu'il en a revu soigneusement toutes les épreuves⁶. Enfin, bien qu'en 1868 les éditeurs de *L'Art romantique* aient repris, pour cette notice, le texte de la *Revue fantaisiste*, à quelques détails près, rien ne vient prouver qu'ils ont suivi en cela la volonté de l'auteur. Ainsi nous nous en tenons, là encore, au dernier état du texte revu et corrigé par Baudelaire.

B) VARIANTES

Pour chaque étude, le texte de base a été reproduit avec une entière fidélité et en tenant compte de toutes ses particularités. Nous nous sommes cependant permis, pour plus de commodité, d'en numéroter à chaque page les lignes de cinq en cinq (titre, sous-titre, épigraphe, numéros des chapitres, notes d'auteur et signature compris).

Les variantes figurent au bas de chaque page, notées par rapport au texte de base (et non les unes par rapport aux autres). Elles ont toutes été signalées, même celles de graphie, de ponctuation et de typographie. Chaque notation comprend :

- un (ou plusieurs) chiffre(s) renvoyant à la (aux) ligne(s) correspondante(s) du texte de base;
- un (ou plusieurs) sigle(s) désignant le(s) texte(s) au(x)quel(s) se rapporte la variante;
- la variante proprement dite, en italique, précédée et suivie d'un (ou plusieurs) mot(s) de raccord en romain, identique(s) au texte de base. Ces mots de raccord ont cependant été supprimés là où aucune ambiguïté ou confusion n'était possible.

Les graphies d'époque ont été respectées, à savoir: *rhythme*, *rhythmée*; *collège*, *séve*, *privilège*, *(in)complètement*; *poème*, *poète*⁷; *très-haut*, *très-jeune*, etc.; *très-légitimement*, *très-poétiquement*, etc.; *non-seulement*; *contre-sens*, *bon-sens*; *grand' chose*.

Chaque intervention du commentateur est mise entre crochets :
[].

Dans une phrase qui contient plusieurs variantes, le signe [...] veut dire que, pour abrégier la notation, on a supprimé un groupe de mots identiques au texte de base.

La lettre grecque [δ], après un signe de ponctuation, indique que ce signe n'existe pas ou qu'il a été supprimé.

Enfin, les caractères romains sont désignés par [rom.], et les italiques par [ital.].

C) SIGLES UTILISÉS

Théophile Gautier [I]

A: *L'Artiste*, 13 mars 1859.

TG: *Théophile Gautier*, Poulet-Malassis et De Broise, 1859.

EACTG: épreuves du TG avant corrections⁸.

ECTG: épreuves corrigées du TG⁸.

AR: *L'Art romantique*, Michel Lévy frères, 1868.

NHE: *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Michel Lévy frères,
1^{re} éd. 1857, 2^e éd. 1859.

Théophile Gautier [II]

RF: *Revue fantaisiste*, 15 juillet 1861.

PF: *Les Poètes français*, t. IV, Hachette, 1862.

AR: *L'Art romantique*, Michel Lévy frères, 1868.

Notes

¹ *CPI*, I, p. 551 et 559.

² Voir *PI*, II, p. 1155.

³ Voir *CPI*, I, p. 589, et n.p. 1034.

⁴ Voir *CPI*, II, p. 166, 171-174, et *LAB*, p. 104-105.

⁵ Voir *PI*, II, p. 1069-1078.

⁶ *CPI*, I, p. 592, et II, p. 18, 21-22, 172-174, 177.

⁷ Nous signalons ici une fois pour toutes que, dans le *Théophile Gautier [I]*, *L'Artiste* et *L'Art romantique* écrivent toujours *poète*, pour *poëte* dans le texte de la plaquette.

⁸ D'après le relevé qu'en ont fait Henri Cordier, dans ses «Notules sur Baudelaire», *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, 15 mai 1900, p. 238; et Jacques Crépet, dans *AR*, p. 490 et suivantes.

THÉOPHILE GAUTIER

I

5 Quoique nous n'ayons donné à boire à aucune
vieille, nous sommes dans la position de la jeune
fille de Perrault; nous ne pouvons ouvrir la bouche
sans qu'il en tombe aussitôt des pièces d'or, des
diamants, des rubis et des perles; nous voudrions
10 bien de temps en temps vomir un crapaud, une
couleuvre et une souris rouge, ne fût-ce que pour
varier; mais cela n'est pas en notre pouvoir.

THÉOPHILE GAUTIER — *Caprices et Zigzags.*

Je ne connais pas de sentiment plus embarrassant que l'admiration. Par la
difficulté de s'exprimer convenablement, elle ressemble à l'amour. Où trouver des
expressions assez fortement colorées, ou nuancées d'une manière assez délicate,
15 pour répondre aux nécessités d'un sentiment exquis? *Le respect humain est un
fléau dans tous les ordres de choses*, dit un livre de philosophie qui se trouve par
hasard sous mes yeux; mais qu'on ne croie pas que l'ignoble respect humain soit
l'origine de mon embarras: cette perplexité n'a d'autre source que la crainte de ne
pas parler de mon sujet d'une manière suffisamment noble.

20 Il y a des biographies faciles à écrire; celles, par exemple, des hommes dont la
vie fourmille d'événements et d'aventures; là, nous n'aurions qu'à enregistrer et à
classer des faits avec leurs dates; — mais ici, rien de cette variété matérielle qui
réduit la tâche de l'écrivain à celle d'un compilateur. Rien qu'une immensité
spirituelle! La biographie d'un homme dont les aventures les plus dramatiques se
25 jouent silencieusement sous la coupole de son cerveau est un travail littéraire d'un
ordre tout différent. Tel astre est né avec telles fonctions, et tel homme aussi.
Chacun accomplit magnifiquement et humblement son rôle de prédestiné. Qui

2 A, AR: [Le chiffre romain I est placé au-dessous de l'épigraphie]

14 A: colorées [,δ] ou

14 A: délicate [,δ] pour

27 A: aussi. *Tous les deux accomplissent magnifiquement et humblement
leur rôle*

pourrait concevoir une biographie du soleil? C'est une histoire qui, depuis que l'astre a donné signe de vie, est pleine de monotonie, de lumière et de grandeur.

Puisque je n'ai, en somme, qu'à écrire l'histoire d'une *idée fixe*, laquelle je saura d'ailleurs définir et analyser, il importerait bien peu, à la rigueur, que j'apprenne ou que je n'apprenne pas à mes lecteurs que Théophile Gautier est né à Tarbes, en 1811. Depuis de longues années j'ai le bonheur d'être son ami, et j'ignore complètement s'il a dès l'enfance révélé ses futurs talents par des succès de collège, par ces couronnes puérides que souvent ne savent pas conquérir les *enfants sublimes*, et qu'en tout cas ils sont obligés de partager avec une foule de
10 hîdeux niais, marqués par la fatalité. De ces petites gens, je ne sais absolument rien. Théophile Gautier lui-même n'en sait plus rien peut-être, et si par hasard il s'en souvient, je suis bien sûr qu'il ne lui serait pas agréable de voir remuer ce fatras de lycéen. Il n'y a pas d'homme qui pousse plus loin que lui la pudeur majestueuse du vrai homme de lettres, et qui ait plus horreur d'étaler tout ce qui n'est pas fait,
15 préparé et mûri pour le public, pour l'édification des âmes amoureux du Beau. N'attendez jamais de lui des *mémoires*, non plus que des *confidences*, non plus que des *souvenirs*, ni rien de ce qui n'est pas la sublime fonction.

Il est une considération qui augmente la joie que j'éprouve à rendre compte d'une *idée fixe*, c'est de parler enfin, et tout à mon aise, d'un homme *inconnu*.
20 Tous ceux qui ont médité sur les méprises de l'histoire ou sur ses justices tardives comprendront ce que signifie le mot *inconnu*, appliqué à Théophile Gautier. Il remplit, depuis bien des années, Paris et les provinces du bruit de ses feuilletons, c'est vrai; il est incontestable que maint lecteur, curieux de toutes les choses littéraires, attend impatiemment son jugement sur les ouvrages dramatiques de la
25 dernière semaine; encore plus incontestable que ses comptes rendus des *Salons*, si calmes, si pleins de candeur et de majesté, sont des oracles pour tous les exilés qui ne peuvent juger et semir par leurs propres yeux. Pour tous ces publics divers, Théophile Gautier est un critique incomparable et indispensable; et cependant il reste un homme *inconnu*. Je veux expliquer ma pensée.

1-2 A: depuis *la Genèse*, est pleine

6 A: années, j'ai

8-9 A: ne savent pas *attraper les hommes de lettres prédestinés [rom.]*, et qu'en tout cas

10 A: foule de *futurs niais*

10 A: De ces *futilités*, je ne sais

11 A: Gautier *n'en sait peut-être rien lui-même*, et si

12 A: je suis *certain* qu'il

14 AR: plus *d'horreur*

20 AR: tardives, comprendront

22 AR: Paris et *la province* du bruit

23 A: incontestable que *plus d'un*, curieux

27 A: publics *variés*, Théophile

Je vous suppose *interné* dans un salon *bourgeois* et prenant le café, après dîner, avec le *maître* de la maison, la *dame* de la maison et ses *demoiselles*. Détestable et risible argot auquel la plume devrait se soustraire, comme l'écrivain s'abstenir de ces énervantes fréquentations! Bientôt on causera musique, peinture peut-être, mais littérature infailliblement. Théophile Gautier à son tour sera mis sur le tapis; mais, après les couronnes banales qui lui seront décernées («qu'il a d'esprit! qu'il est amusant! qu'il écrit bien, et que son *style est coulant!*») — le prix de *style coulant* est donné indistinctement à tous les écrivains connus. l'eau claire étant probablement le symbole le plus clair de beauté pour les gens qui ne font pas profession de méditer), si vous vous avisez de faire remarquer que l'on omet son mérite principal, son incontestable et plus éblouissant mérite, enfin qu'on oublie de dire qu'il est un grand poète, vous verrez un vif étonnement se peindre sur tous les visages. «Sans aucun doute, il a le style très-poétique,» dira le plus subtil de la bande, ignorant qu'il s'agit de rythmes et de rimes. Tout ce monde-là a lu le feuilleton du lundi, mais personne, depuis tant d'années, n'a trouvé d'argent ni de loisir pour *Albertus*, la *Comédie de la Mort* et *España*. Cela est bien dur à avouer pour un Français, et si je ne parlais pas d'un écrivain placé assez haut pour assister tranquillement à toutes les injustices, j'aurais, je crois, préféré cacher cette infirmité de notre public. Mais cela est ainsi. Les éditions se sont cependant multipliées, facilement écoulées. Où sont-elles allées? dans quelles armoires se sont enfouis ces admirables échantillons de la plus pure Beauté française? je l'ignore; sans doute dans quelque région mystérieuse située bien loin du faubourg Saint-Germain ou de la Chaussée d'Antin, pour parler comme la géographie de MM. les *Chroniqueurs*. Je sais bien qu'il n'est pas un homme de lettres, pas un artiste un peu rêveur, dont la mémoire ne soit meublée et parée de ces merveilles;

1 A: suppose *installé* [rom.] dans

2-3 A: *demoiselles* [ital.]. *Epouvantable* argot

3 A: la plume *ne peut pas plus* se soustraire que l'écrivain *ne peut* s'abstenir *lui-même* de ces énervantes fréquentations

7-8 A: — *cette couronne-là* est donnée indistinctement

10 AR: si vous vous *avisiez* de

12 A: un *grand* étonnement se peindre

14 A: bande. *Hélas!* il s'agit

16 A: *España* [ital.]

ECTG: [*España* est encadré. Note de B. :] «Décidément j'appelle votre attention sur l'orthographe du mot *Espana*, *España* (vous n'avez peut-être pas le signe) ou *Espagna*. Votre choix sera le mien. Vous opinez sans doute pour l'imitation de la prononciation?»

21 AR: française? *Je l'ignore*

23 A, AR: Chaussée-d'Antin

23-24 A: pour parler comme *les faiseurs de Courriers* [ce dernier mot en ital.]. Je sais

25 A: artiste, un peu

mais les gens du monde, ceux-là même qui se sont enivrés ou ont feint de s'enivrer avec les *Méditations* et les *Harmonies*, ignorent ce nouveau trésor de jouissance et de beauté.

J'ai dit que c'était là un aveu bien cuisant pour un cœur français; mais il ne suffit pas de constater un fait, il faut tâcher de l'expliquer. Il est vrai que Lamartine et Victor Hugo ont joui plus longtemps d'un public plus curieux des jeux de la Muse que celui qui allait s'engourdissant déjà à l'époque où Théophile Gautier devenait définitivement un homme célèbre. Depuis lors, ce public a diminué graduellement la part légitime de temps consacrée aux plaisirs de l'esprit. Mais ce ne serait là qu'une explication insuffisante; car, pour laisser de côté le poète qui fait le sujet de cette étude, je m'aperçois que le public n'a glané avec soin dans les œuvres des autres poètes que les parties qui étaient *illustrées* (ou souillées) par une espèce de vignette politique, un condiment approprié à la nature de ses passions actuelles. Il a su l'*Ode à la Colonne*, l'*Ode à l'Arc de Triomphe*, mais il ignore les parties mystérieuses, ombreuses, les plus charmantes, de Victor Hugo. Il a souvent récité les *iambes* d'Auguste Barbier sur les journées de Juillet, mais il n'a pas, avec le poète, versé son *piano* sur l'Italie désolée, et il ne l'a pas suivi dans son voyage chez le Lazare du Nord.

Or, le condiment que Théophile Gautier jette dans ses œuvres, qui, pour les amateurs de l'art, est du choix le plus exquis et du sel le plus ardent, n'a que peu ou point d'action sur le palais de la foule. Pour devenir tout à fait populaire, ne faut-il pas consentir à mériter de l'être, c'est-à-dire ne faut-il pas, par un petit côté secret, un presque rien qui fait tache, se montrer un peu populacier? En littérature comme en morale, il y a danger, autant que gloire, à être délicat. L'aristocratie nous isole.

J'avouerai franchement que je ne suis pas de ceux qui voient là un mal bien regrettable, et que j'ai peut-être poussé trop loin la mauvaise humeur contre de pauvres *philistins*. Récriminer, faire de l'opposition, et même réclamer la justice, n'est-ce pas *s'emphilistiner* quelque peu? On oublie à chaque instant qu'injurier une foule, c'est s'encanailler soi-même. Placés très-haut, toute fatalité nous apparaît comme justice. Saluons donc, au contraire, avec tout le respect et

1 A: les yeux du monde

1 AR: ceux-là mêmes qui

7 A: Gautier était devenu définitivement

12 AR: les œuvres des poètes

12 A: *illustrées* [ital.] ou souillées [sans parenthèses] par une

14 A: *l'Arc-de-Triomphe* [ital.]

15 AR: charmantes [,δ] de

16 A: *iambes* [rom., tréma]

AR: *iambes* [ital., tréma]

16 AR: les Journées

24 A: isole!

27 A: opposition, réclamer la justice même, n'est-ce pas

28 A: quelque peu. On

l'enthousiasme qu'elle mérite, cette aristocratie qui fait solitude autour d'elle. Nous voyons d'ailleurs que telle faculté est plus ou moins estimée selon le siècle, et qu'il y a dans le cours des âges place pour de splendides revanches. On peut tout attendre de la bizarrerie humaine, même l'équité, bien qu'il soit vrai de dire que
5 l'injustice lui est infiniment plus naturelle. Un écrivain politique ne disait-il pas l'autre jour que *Théophile Gautier est une réputation surfaite!*

II

Ma première entrevue avec cet écrivain, — que l'univers nous enviera, comme il nous envie Chateaubriand, Victor Hugo et Balzac, — est actuellement devant ma mémoire. Je m'étais présenté chez lui pour lui offrir un petit volume de vers de la part de deux amis absents. Je le trouvai, non pas aussi prestant qu'aujourd'hui, mais déjà majestueux, à l'aise et gracieux dans des vêtements flottants. Ce qui me frappa tout d'abord dans son accueil, ce fut l'absence totale de cette sécheresse, si pardonna-ble d'ailleurs, chez tous les hommes accoutumés par position à craindre les visiteurs. Pour caractériser cet abord, je me servais volontiers du mot *bonhomie*, s'il n'était pas bien trivial; il ne pourrait servir dans ce cas qu'assaisonné et relevé, selon la recette racinienne, d'un bel adjectif tel que *asiatique* ou *oriental*, pour rendre un genre d'humeur tout à la fois simple, digne et moelleuse. Quant à la conversation (chose solennelle qu'une première conversation avec un homme illustre qui vous dépasse encore plus par le talent que par l'âge!), elle s'est également bien moulée dans le fond de mon esprit. Quand il me vit un volume de poésies à la main, sa noble figure s'illumina d'un joli sourire; il tendit le bras avec une sorte d'avidité enfantine; car c'est chose curieuse combien cet homme, qui sait tout exprimer et qui a plus que tout autre le droit d'être blasé, a la curiosité facile et darde vivement son regard sur le *non-moi*. Après avoir rapidement feuilleté le volume, il me fit remarquer que les poètes en question se permettaient trop souvent des sonnets *libertins*, c'est-à-dire non orthodoxes et s'affranchissant volontiers de la règle de la quadruple rime. Il me demanda ensuite, avec un œil curieusement méfiant, et comme pour m'éprouver, si j'aimais à lire des dictionnaires. Il me dit cela d'ailleurs comme il dit toute chose, fort tranquillement, et du ton qu'un autre aurait pris pour s'informer si je préférerais la lecture des voyages à celle des romans. Par bonheur, j'avais été pris très-jeune de lexicomanie, et je vis que ma réponse me gagnait de l'estime. Ce fut justement à propos des dictionnaires qu'il ajouta « *que l'écrivain qui ne savait pas tout dire*, celui qu'une idée si étrange, si subtile qu'on la supposât, si imprévue, tombant comme une pierre de la lune, *prenait au dépourvu et sans matériel pour lui donner corps, n'était pas un écrivain*. » Nous causâmes ensuite de l'hygiène, des ménagements que l'homme de lettres doit à son corps et de sa sobriété obligée. Bien que pour illustrer la matière, il ait tiré, je

7 AR: me frappa d'abord

11-12 A: tel que: asiatique [rom.] ou oriental [rom.], pour

19 A: et *bande ardemment* son regard

19 A: non-moi [rom.]

26 A: j'avais *eu* très-jeune *la* lexicomanie

32 A: de *la* sobriété

32 AR: matière [,δ] il

crois, quelques comparaisons de la vie des danseuses et des chevaux de course, la méthode dont il traite son thème (de la sobriété, comme preuve du respect dû à l'art et aux facultés poétiques), me fit penser à ce que disent les livres de piété sur la nécessité de respecter notre corps comme temple de Dieu. Nous nous entretenmes également de la grande fatuité du siècle et de la folie du progrès. J'ai retrouvé dans des livres qu'il a publiés depuis lors quelques-unes des formules qui servaient à résumer ses opinions; par exemple, celle-ci: «Il est trois choses qu'un civilisé ne saura jamais créer: un vase, une arme, un harnais.» Il va sans dire qu'il s'agit ici de beauté et non d'utilité. — Je lui parlai vivement de la puissance étonnante qu'il avait montrée dans le bouffon et le grotesque; mais à ce compliment il répliqua avec candeur qu'au fond il avait en horreur l'esprit et le rire, ce rire qui déforme la créature de Dieu! «Il est permis au poète d'avoir quelquefois de l'esprit, comme au sage de faire une ribote, pour prouver aux sots qu'il pourrait être leur égal; mais cela n'est pas nécessaire.» — Ceux que cette opinion proférée par lui pourrait étonner n'ont pas remarqué que, comme son esprit est un miroir cosmopolite de beauté, où conséquemment le moyen-âge et la Renaissance se sont très-légitimement et très-magnifiquement reflétés, il s'est de très-bonne heure appliqué à fréquenter les Grecs et la Beauté antique, au point de dérouter ceux de ses admirateurs qui ne possédaient pas la véritable clef de sa chambre spirituelle. On peut, pour cet objet, consulter *Mademoiselle de Maupin*, où la beauté grecque fut vigoureusement défendue en pleine exubérance romantique.

Tout cela fut dit avec netteté et décision, mais sans dictature, sans pédanterie, avec beaucoup de finesse, mais sans trop de quintessence. En écoutant cette éloquence de conversation, si loin du siècle et de son violent charabia, je ne pouvais m'empêcher de rêver à la lucidité antique, à je ne sais quel écho socratique, familièrement apporté sur l'aile d'un vent oriental. Je me retirai conquis par tant de noblesse et de douceur, subjugué par cette force spirituelle, à qui la force physique sert, pour ainsi dire, de symbole, comme pour illustrer encore la vraie doctrine et la confirmer par un nouvel argument.

3 AR: poétiques) [,δ] me

6 A: depuis cette époque quelques-unes

11 A: et le rire, qui déforme

12 A: Dieu. [«δ] Il

12 AR: Il est permis d'avoir

13 A, TG: ribote [faute que nous avons corrigée dans le texte selon AR]

13 A: égal. Mais cela

14 A: nécessaire. [»δ] — Ceux

14 A: lui pourraient étonner

16 AR: le Moyen[-δ]Âge

16 A: la renaissance

17 EACTG: reflétés

ECTG: [Note de B.:] «Reflétés, reflétés, en tout cas il manque un accent.»

21-22 A: romantique. [pas d'alinéa] — Tout cela

28-29 A: pour se conformer à [rom.] la vraie

Depuis cette petite fête de ma jeunesse, que d'années au plumage varié ont agité leurs ailes et pris leur vol vers le ciel avide ! Cependant, à cette heure même, je n'y puis penser sans une certaine émotion. C'est là mon excellente excuse auprès de ceux qui ont pu me trouver bien osé et un peu *parvenu* de parler sans façon, au
 5 début de ce travail, de mon intimité avec un homme célèbre. Mais qu'on sache que si quelques-uns d'entre nous ont pris leurs aises avec Gautier, c'est parce qu'en le permettant, il semblait le désirer. Il se complait innocemment dans une affectueuse et familière paternité. C'est encore un trait de ressemblance avec ces braves gens illustres de l'antiquité, qui aimaient la société des jeunes, et qui promenaient avec
 10 eux leur solide conversation sous de riches verdure, au bord des fleuves, ou sous des architectures nobles et simples comme leur âme.

Ce portrait, esquissé d'une façon familière, se trouve naturellement complété par l'excellente gravure qui l'accompagne. D'ailleurs, Théophile Gautier a rempli dans différents recueils des fonctions généralement relatives aux arts et au théâtre,
 15 qui ont fait de lui un des personnages de Paris les plus publiquement répandus. Presque tout le monde connaît ses cheveux longs et souples, son port noble et lent et son regard plein d'une rêverie féline.

7 AR: permettant [,δ] il

12-13 AR: familière, aurait besoin du concours du graveur. Heureusement [,δ] Théophile Gautier

13-14 A; rempli, dans différents recueils, des

15 A: lui l'un des

III

Tout écrivain français, ardent pour la gloire de son pays, ne peut pas, sans fierté et sans regrets, reporter ses regards vers cette époque de crise féconde où la littérature romantique s'épanouissait avec tant de vigueur. Chateaubriand, toujours
 5 plein de force, mais comme couché à l'horizon, semblait un Athos qui contemple nonchalamment le mouvement de la plaine. Victor Hugo, Sainte-Beuve, Alfred de Vigny, avaient rajeuni, plus encore, avaient ressuscité la poésie française, morte depuis Corneille. Car André Chénier, avec sa molle antiquité à la Louis XVI, n'était pas un symptôme de rénovation assez vigoureux, et Alfred de Musset,
 10 féminin et sans doctrine, aurait pu exister dans tous les temps et n'eût jamais été qu'un paresseux à effusions gracieuses. Alexandre Dumas produisait coup sur coup ses drames fougueux, où l'éruption volcanique était ménagée avec la dextérité d'un habile irrigateur. Quelle ardeur chez l'homme de lettres de ce temps, et quelle curiosité, quelle chaleur dans le public! *O splendeurs éclipsées! ô soleils*
 15 *descendus derrière l'horizon!* — Une seconde phase se produisit dans le mouvement littéraire moderne, qui nous donna Balzac, c'est-à-dire le vrai Balzac, Auguste Barbier et Théophile Gautier. Car nous devons remarquer que, bien que celui-ci n'ait été un littéraire décidément en vue qu'après la publication de *Mademoiselle de Maupin*, son premier recueil de poésies, bravement lancé en
 20 pleine révolution, date de 1830. Ce ne fut, je crois, qu'en 1832 qu'*Albertus* fut rejoint à ces poésies. Quelque vive et riche qu'eût été jusqu'alors la nouvelle sève littéraire, il faut avouer qu'un élément lui avait fait défaut, ou du moins ne s'y laissait observer que rarement, comme par exemple dans *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo faisant positivement exception par le nombre et l'ampleur de ses
 25 facultés; je veux parler du rire et du sentiment du grotesque. *Les Jeune-France* prouvèrent bientôt que l'école se complétait. Quelque léger que cet ouvrage puisse paraître à plusieurs, il renferme de grands mérites. Outre la *beauté du diable*, c'est-à-dire la grâce charmante et l'audace de la jeunesse, il contient le rire, et le meilleur rire. Evidemment, à une époque pleine de duperies, un auteur s'installait
 30 en pleine ironie et prouvait qu'il n'était pas dupe. Un vigoureux bon-sens le sauvait des pastiches et des religions à la mode. Avec une nuance de plus, *une Larme du*

9 AR: assez vigoureuse, et

11 A: qu'un auteur d'effusions

14-15 AR: *éclipsées! O soleil descendu derrière* [ital.]

17 A: le vrai Balzac, Barbier

25 A: Les [rom.] *Jeune-France* [ital.]

27 A: il contient de grands

30 AR: bon [-ô] sens

31 A: et des religions. Avec

Diable continuait ce filon de riche jovialité. *Mademoiselle de Maupin* servit à définir encore mieux sa position. Beaucoup de gens ont longtemps parlé de cet ouvrage, comme répondant à de puérides passions, comme enchantant plutôt par le sujet que par la forme savante qui le distingue. Il faut vraiment que certaines

5 personnes regorgent de passion pour la pouvoir ainsi mettre partout. C'est la muscade qui leur sert à assaisonner tout ce qu'elles mangent. Par son style prodigieux, par sa beauté correcte et recherchée, pure et fleurie, ce livre était un véritable événement. C'est ainsi que le considérait Balzac, qui dès lors voulut connaître l'auteur. Avoir non-seulement un beau style, mais encore un style

10 particulier, était l'une des plus grandes ambitions, sinon la plus grande, de l'auteur de *la Peau de Chagrin* et de *la Recherche de l'Absolu*. Malgré les lourdeurs et les enchevêtrements de sa phrase, il a toujours été un connaisseur des plus fins et des plus difficiles. Avec *Mademoiselle de Maupin* apparaissait dans la littérature le Dilettantisme qui, par son caractère exquis et superlatif, est toujours la meilleure

15 preuve des facultés indispensables en art. Ce roman, ce conte, ce tableau, cette rêverie continuée avec l'obstination d'un peintre, cette espèce d'hymne à la Beauté, avait surtout ce grand résultat d'établir définitivement la condition génératrice des œuvres d'art, c'est-à-dire l'amour exclusif du Beau, l'*Idee fixe*.

Les choses que j'ai à dire sur ce sujet (et je les dirai très-brièvement) ont été très-

20 connues en d'autres temps. Et puis elles ont été obscurcies, définitivement oubliées. Des hérésies étranges se sont glissées dans la critique littéraire. Je ne sais quelle lourde nuée, venue de Genève, de Boston ou de l'enfer, a intercepté les beaux rayons du soleil de l'esthétique. La fameuse doctrine de l'indissolubilité du Beau, du Vrai et du Bien est une invention de la philosophaillerie moderne (étrange

25 contagion, qui fait qu'en définissant la folie on en parle le jargon!). Les différents objets de la recherche spirituelle réclament des facultés qui leur sont éternellement appropriés; quelquefois tel objet n'en réclame qu'une, quelquefois toutes ensemble, ce qui ne peut être que fort rare, et encore jamais à une dose ou à un degré égal. Encore faut-il remarquer que plus un objet réclame de facultés, moins il est

30 noble et pur, plus il est complexe, plus il contient de bâtardise. Le *Vrai* sert de base et de but aux sciences; il invoque surtout l'intellect pur. La pureté de style sera ici la bienvenue, mais la *beauté* de style peut y être considérée comme un élément de luxe. Le *Bien* est la base et le but des recherches morales. Le *Beau* est l'unique ambition, le but exclusif du Goût. Bien que le Vrai soit le but de l'histoire, il y a

35 une Muse de l'histoire, pour exprimer que quelques-unes des qualités nécessaires à l'historien relèvent de la Muse. Le Roman est un de ces genres complexes où une

3-4 A: ouvrage [,δ] comme de ceux qui plaisent plus par leur contenu, comme répondant à de puérides passions, que par la forme savante qui le distinguait. Il faut

4 AR: que de certaines

6 A: qu'elles touchent. Par

9 AR: non-seulement un style

17 A: la beauté

25 A: folie, on

32 AR: peut être considérée

34 A: le vrai

part plus ou moins grande peut être faite tantôt au Vrai, tantôt au Beau. La part du Beau dans *Mademoiselle de Maupin* était excessive. L'auteur avait le droit de la faire telle. La visée de ce roman n'était pas d'exprimer les mœurs, non plus que les passions d'une époque, mais une passion unique, d'une nature toute spéciale, 5 universelle et éternelle, sous l'impulsion de laquelle le livre entier court, pour ainsi dire, dans le même lit que la Poésie, mais sans toutefois se confondre absolument avec elle, privé qu'il est du double élément du rythme et de la rime. Ce but, cette visée, cette ambition, c'était de rendre, dans un style approprié, non pas la fureur de l'amour, mais la *beauté* de l'amour, et la *beauté* des objets dignes d'amour, en 10 un mot l'enthousiasme (bien différent de la passion) créé par la beauté. C'est vraiment, pour un esprit non entraîné par la mode de l'erreur, un sujet d'étonnement énorme que la confusion totale des genres et des facultés. Comme les différents métiers réclament différents outils, les différents objets de recherche spirituelle exigent leurs facultés correspondantes. — Il est permis quelquefois, je 15 présume, de se citer soi-même, surtout pour éviter de se paraphraser. Je répéterai donc :

« ... Il est une autre hérésie... une erreur qui a la vie plus dure, je veux parler de l'hérésie de l'enseignement, laquelle comprend comme corollaires inévitables, les hérésies de la *passion*, de la *vérité* et de la *morale*. Une foule de gens se figurent 20 que le but de la poésie est un enseignement quelconque, qu'elle doit tantôt fortifier la conscience, tantôt perfectionner les mœurs, tantôt enfin démontrer quoi que ce soit d'utile... La Poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'Elle-même; elle ne peut pas en avoir d'autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, 25 si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème.

« Je ne veux pas dire que la poésie n'ennoblisse pas les mœurs, — qu'on me comprenne bien, — que son résultat final ne soit pas d'élever l'homme au-dessus du niveau des intérêts vulgaires; ce serait évidemment une absurdité. Je dis que si 30 le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique; et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise. La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de déchéance, s'assimiler à la science ou à la morale; elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même. Les modes de démonstration de vérités sont autres et sont ailleurs. La Vérité n'a rien à faire avec les chansons. Tout ce qui

1 A: au vrai, tantôt au beau

9 AR: l'amour [δ] et

17 NHE: dure, — je veux

18 NHE: l'hérésie de [rom.] *l'enseignement* [ital.]

19 NHE: inévitables, *l'hérésie* de

21 NHE: *démontrer* [ital.]

22 NHE: La poésie

23 NHE: qu'elle-même

27 ECTG: [Note de B.] « Mon cher, je ne sais pas s'il faut dire *n'ennoblisse* ou *n'ennoblit*. »

32 NHE: de *défaillance*, s'assimiler

33 NHE: de vérité sont

fait le charme, la grâce, l'irrésistible d'une chanson enlèverait à la Vérité son autorité et son pouvoir. Froide, calme, impassible, l'humeur démonstrative repousse les diamants et les fleurs de la Muse; elle est donc absolument l'inverse de l'humeur poétique.

- 5 » L'Intellect pur vise à la Vérité, le Goût nous montre la Beauté, et le Sens Moral nous enseigne le Devoir. Il est vrai que le sens du milieu a d'intimes connexions avec les deux extrêmes, et il n'est séparé du Sens Moral que par une si légère différence qu'Aristote n'a pas hésité à ranger parmi les vertus quelques-unes de ses délicates opérations. Aussi ce qui exaspère surtout l'homme de goût dans le
10 spectacle du vice, c'est sa difformité, sa disproportion. Le vice porte atteinte au juste et au vrai, révolte l'intellect et la conscience; mais comme outrage à l'harmonie, comme dissonance, il blessera plus particulièrement certains esprits poétiques; et je ne crois pas qu'il soit scandalisant de considérer toute infraction à la morale, au beau moral, comme une espèce de faute contre le rythme et la
15 prosodie universels.

- » C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une *correspondance* du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à *travers* la poésie, par
20 et à *travers* la musique que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau; et quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature excitée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un
25 paradis révélé.

» Ainsi le principe de la poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une Beauté supérieure, et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, un enlèvement de l'âme, enthousiasme tout à fait indépendant de la

1 AR: chanson, enlèverait

3 NHE: la muse

5 NHE, A: le Sens moral

7 NHE, A: du Sens moral

8 AR: différence, qu'Aristote

11 NHE: mais, comme

12 AR: particulièrement *de* certains

14 NHE: rythme

17 NHE: la terre

17 NHE, A: correspondance [rom.]

20 AR: musique, que

27 NHE: une beauté

28 NHE: une excitation de l'âme

28 NHE: l'âme, — enthousiasme

AR: l'âme; enthousiasme

passion, qui est l'ivresse du cœur¹, et de la vérité, qui est la pâture de la raison. Car la passion est chose *naturelle*, trop naturelle même pour ne pas introduire un ton blessant, discordant, dans le domaine de la Beauté pure; trop familière et trop violente pour ne pas scandaliser les purs Désirs, les gracieuses Mélancolies et les

5 Désespoirs qui habitent les régions surnaturelles de la Poésie.»

Et ailleurs je disais: « Dans un pays où l'idée d'utilité, la plus hostile du monde à l'idée de beauté, prime et domine toutes choses, le parfait critique sera le plus *honorable*, c'est-à-dire celui dont les tendances et les désirs se rapprocheront le plus des tendances et des désirs de son public, — celui qui, confondant les facultés

10 et les genres de production, assignera à toutes un but unique. — celui qui cherchera dans un livre de poésie les moyens de perfectionner la conscience.»

Depuis quelques années, en effet, une grande fureur d'honnêteté s'est emparée du théâtre, de la poésie, du roman et de la critique. Je laisse de côté la question de savoir quels bénéfices l'hypocrisie peut trouver dans cette confusion de fonctions,

15 quelles consolations en peut tirer l'impuissance littéraire. Je me contente de noter et d'analyser l'erreur, la supposant désintéressée. Pendant l'époque désordonnée du romantisme, l'époque d'ardente effusion, on faisait souvent usage de cette formule: *La poésie du cœur!* on donnait ainsi plein droit à la passion; on lui attribuait une sorte d'infailibilité. Combien de contre-sens et de sophismes peut

20 imposer à la langue française une erreur d'esthétique! Le cœur contient la passion, le cœur contient le dévouement, le crime; l'Imagination seule contient la poésie.

¹ L'imitation de la passion, avec la recherche du Vrai et un peu celle du Beau (non pas du Bien), constitue l'amalgame dramatique; mais aussi c'est la passion qui recule le drame à un rang secondaire dans la hiérarchie du Beau. Si j'ai négligé la question de la noblesse plus ou moins grande des facultés, ç'a été pour n'être pas entraîné trop loin; mais la supposition qu'elles sont toutes égales ne nuit en rien à la théorie générale que j'essaie d'esquisser.

1 NHE: passion [,δ] qui

1 NHE: [Pas de note au mot *cœur*.]

1 NHE: vérité [,δ] qui

2 NHE: est *naturelle*

2 NHE: trop naturelle pour

AR: même, pour

2 A: un *son* blessant

3 NHE: la *beauté*

3 A, NHE: pure, trop

5 NHE: la *poésie*

6 AR: disais / « Dans

10 AR: à *tous* un but

18 AR: *cœur!* [ital.] On donnait

18 A: passion, on

23 AR: du bien

27 AR: j'essaie

Mais aujourd'hui l'erreur a pris un autre cours et de plus grandes proportions. Par exemple une femme, dans un moment de reconnaissance enthousiaste, dit à son mari, *avocat* :

O poète! je t'aime!

- 5 Empiètement du sentiment sur le domaine de la raison! Vrai raisonnement de femme qui ne sait pas approprier les mots à leur usage! Or, cela veut dire: «Tu es un honnête homme et un bon époux; *donc* tu es poète, et bien plus poète que tous ceux qui se servent du mètre et de la rime pour exprimer des idées de beauté. L'affirmerai même, — continue bravement cette précieuse à l'inverse, — que tout
- 10 honnête homme qui sait plaire à sa femme est un poète sublime. Bien plus, je déclare, dans mon infailibilité bourgeoise, que quiconque fait admirablement bien les vers est beaucoup moins poète que tout honnête homme épris de son ménage; car le talent de composer des vers parfaits nuit évidemment aux facultés de l'époux, *qui sont la base de toute poésie!*»
- 15 Mais que l'académicien qui a commis cette erreur, si flatteuse pour les avocats, se console. Il est en nombreuse et illustre compagnie; car le vent du siècle est à la folie; le baromètre de la raison moderne marque tempête. N'avons-nous pas vu récemment un écrivain illustre et des plus accrédités placer, aux applaudissements unanimes, toute poésie, non pas dans la Beauté, mais dans l'amour! dans l'amour
- 20 vulgaire, domestique et garde-malade! et s'écrier dans sa haine de toute beauté: *Un bon tailleur vaut mieux que trois sculpteurs classiques!* et affirmer que si Raymond Lulle est devenu théologien, c'est que Dieu l'a puni d'avoir reculé devant le cancer qui dévorait le sein d'une dame, objet de ses galanteries! S'il l'eût véritablement aimé, ajoute-t-il, combien cette infirmité l'eût embellie à ses yeux!
- 25 — Aussi est-il devenu *théologien!* Ma foi! c'est bien fait. — Le même auteur conseille au mari-providence de fouetter sa femme, quand elle vient, *suppliante*, réclamer le *soulagement de l'expiation*. Et quel châtement nous permettra-t-il

1-2 A: proportions. Une femme

4 A: O poète! je t'aime! [rom.]

9 A: même, [—δ] continue *in petto* [ital.] cette précieuse à l'inverse, [—δ] que tout

15 ECTG: [Note de B. en marge de ce paragraphe:] «C'est volontairement que je substitue partout l'exclamation à l'interrogation.»

15 A: erreur [,δ] flatteuse pour les avocats [,δ] se console

19 A: la beauté

19 A: l'amour, dans l'amour

20 A: garde-malade; et

21 A: *classiques* [ital.]; et

23 A: galanteries? S'il

25 A: théologien [rom.]

26 A: suppliante [rom.]

27 A: le soulagement de l'expiation [rom.]. Quel châtement

AR: le [rom.] *soulagement de l'expiation* [ital.]

d'infliger à un vieillard sans majesté, fébrile et féminin, jouant à la poupée, tournant des madrigaux en l'honneur de la maladie, et se vautrant avec délices dans le linge sale de l'humanité? Pour moi, je n'en connais qu'un: c'est un supplice qui marque profondément et pour l'éternité; car, comme le dit la chanson de nos pères, ces pères vigoureux qui savaient rire dans toutes les circonstances, même les plus définitives:

*Le ridicule est plus tranchant
Que le fer de la guillotine.*

Je sors de ce chemin de traverse où m'entraîne l'indignation, et je reviens au thème important. La sensibilité de cœur n'est pas absolument favorable au travail poétique. Une extrême sensibilité de cœur peut même nuire, en ce cas. La sensibilité de l'imagination est d'une autre nature; elle sait choisir, juger, comparer, fuir ceci, rechercher cela, rapidement, spontanément. C'est de cette sensibilité, qui s'appelle généralement le *Goût*, que nous tirons la puissance d'éviter le mal et de chercher le bien en matière poétique. Quant à l'honnêteté de cœur, une politesse vulgaire nous commande de supposer que tous les hommes, même les poètes, la possèdent. Que le poète croie ou ne croie pas qu'il soit nécessaire de donner à ses travaux le fondement d'une vie pure et correcte, cela ne relève que de son confesseur ou des tribunaux; en quoi sa condition est absolument semblable à celle de tous ses concitoyens.

On voit que dans les termes où j'ai posé la question, si nous limitons le sens du mot *écrivain* aux travaux qui ressortent de l'imagination, Théophile Gautier est l'écrivain par excellence; parce qu'il est l'esclave de son devoir, parce qu'il obéit sans cesse aux nécessités de sa fonction, parce que le goût du Beau est pour lui un

1-3 A: infliger au vieillard, couronné de tant de gloire, mais fébrile et féminin, qui joue aujourd'hui à la poupée et tourne des madrigaux en l'honneur de la maladie, de la faiblesse, du péché, de l'impureté et du linge sale? Pour moi

6 A, EACTG: les plus terribles
ECTG: = TG

7 A: Le ridicule est plus tranchant [tous les mots en rom.]
ECTG: [Note de B. à propos du mot *ridicule*:] «Italiques indispensables.»

8 A: Que le fer de la guillotine [rom.]!

11 AR: nuire [,δ] en

15-17 A: Quant à la question de l'honnêteté, la politesse, en ce monde, nous oblige à supposer que tous les hommes, même les poètes [ces trois mots en rom.], sont honnêtes. Que le

21 AR: que, dans

- fatum*, parce qu'il a fait de son devoir une *idée fixe*. Avec son lumineux bon-sens (je parle du bon-sens du génie, et non pas du bon-sens des petites gens), il a retrouvé tout de suite la grande voie. Chaque écrivain est plus ou moins marqué par sa faculté principale. Chateaubriand a chanté la gloire douloureuse de la mélancolie et de l'ennui. Victor Hugo, grand, terrible, immense comme une création mythique, cyclopéen, pour ainsi dire, représente les forces énormes de la nature et leur lutte harmonieuse. Balzac, grand, terrible, complexe aussi, figure le monstre d'une civilisation, et toutes ses luttes, ses ambitions et ses fureurs. Gautier, c'est l'amour exclusif du Beau, avec toutes ses subdivisions, exprimé dans le langage le mieux approprié. Et remarquez que presque tous les écrivains importants, dans chaque siècle, ceux que nous appellerons des chefs d'emploi ou des capitaines, ont au-dessous d'eux des analogues, sinon des semblables, propres à les remplacer. Ainsi, quand une civilisation meurt, il suffit qu'un poème d'un genre particulier soit retrouvé pour donner l'idée des analogues disparus et permettre à l'esprit critique de rétablir sans lacune la chaîne de génération. Or, par son amour du Beau, amour immense, fécond, sans cesse rajeuni (mettez, par exemple, en parallèle les derniers feuilletons sur Pétersbourg et la Néva avec *Italia* ou *Tra los montes*), Théophile Gautier est un écrivain d'un mérite à la fois *nouveau* et unique. De celui-ci, on peut dire qu'il est, jusqu'à présent, sans *doublure*.
- 20 Pour parler dignement de l'outil qui sert si bien cette passion du Beau, je veux dire de son style, il me faudrait jouir de ressources parcelles, de cette connaissance de la langue qui n'est jamais en défaut, de ce magnifique dictionnaire dont les feuillets, remués par un souffle divin, s'ouvrent toujours juste pour laisser jaillir le mot propre, le mot unique, enfin de ce sentiment de l'ordre qui met chaque trait et
- 25 chaque touche à sa place naturelle et n'omet aucune nuance. Si l'on réfléchit qu'à cette merveilleuse faculté Gautier unit une immense intelligence innée de la *correspondance* et du symbolisme universels, ce répertoire de toute métaphore, on comprendra qu'il puisse sans cesse, sans fatigue comme sans faute, définir l'attitude mystérieuse que les objets de la création tiennent devant le regard de
- 30 l'homme. Il y a dans le mot, dans le *verbe*, quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire. C'est alors que la couleur parle, comme une voix profonde et vibrante; que les monuments se dressent et font saillie sur l'espace profond; que les animaux et les plantes, représentants du laid et du mal, articulent
- 35 leur grimace non équivoque; que le parfum provoque la pensée et le souvenir correspondants; que la passion murmure ou rugit son langage éternellement semblable. Il y a dans le style de Théophile Gautier une justesse qui ravit, qui étonne, et qui fait songer à ces miracles produits dans le jeu par une profonde

1-2 AR: bon [-δ] sens

6 AR: les forces de la nature

16 A: rajeuni (*mettre*, par exemple)

17 A: *Tra-los-Montes* [ital.]

23 AR: s'ouvrent *tout* juste

27 A: la [rom.] *Correspondance* [ital.]

28 A: sans cesse, et sans fatigue

science mathématique. Je me rappelle que, très-jeune, quand je goûtai pour la première fois aux œuvres de notre poète, la sensation de la touche posée juste, du coup porté droit, me faisait tressaillir, et que l'admiration engendrait en moi une sorte de convulsion nerveuse. Peu à peu je m'accoutumai à la perfection, et je
 5 m'abandonnai au mouvement de ce beau style onduleux et brillanté, comme un homme monté sur un cheval sûr qui lui permet la rêverie, ou sur un navire assez solide pour défier les temps non prévus par la boussole, et qui peut contempler à loisir les magnifiques décors sans erreur que construit la Nature dans ses heures de génie. C'est grâce à ces facultés innées, si précieusement cultivées, que Gautier a
 10 pu souvent (nous l'avons tous vu) s'asseoir à une table banale, dans un bureau de journal, et improviser, critique ou roman, quelque chose qui avait le caractère d'un fini irréprochable, et qui le lendemain provoquait chez les lecteurs autant de plaisir qu'avait créé d'étonnement chez les compositeurs de l'imprimerie la rapidité de l'exécution et la beauté de l'écriture. Cette prestesse à résoudre tout problème de
 15 style et de composition, ne fait-elle pas rêver à la sévère maxime qu'il avait une fois laissée tomber devant moi dans la conversation, et dont il s'est fait sans doute un constant devoir: « Tout homme qu'une idée, si subtile et si imprévue qu'on la suppose, prend en défaut, n'est pas un écrivain. L'inexprimable n'existe pas. »

1 A: que, *fort* jeune

8 AR: la *nature*

15 A, AR: composition [,δ] ne

IV

Ce souci permanent, involontaire à force d'être naturel, de la beauté et du pittoresque devait pousser l'auteur vers un genre de roman approprié à son tempérament. Le roman et la nouvelle ont un privilège de souplesse merveilleux.

5 Ils s'adaptent à toutes les natures, enveloppent tous les sujets, et poursuivent à leur guise différents buts. Tantôt c'est la recherche de la passion, tantôt la recherche du vrai; tel roman parle à la foule, tel autre à des initiés; celui-ci retrace la vie des époques disparues, et celui-là les drames silencieux qui se jouent dans un seul

10 cerveau. Le roman, qui tient une place si importante à côté du poème et de l'histoire, est un genre bâtard dont le domaine est vraiment sans limites. Comme beaucoup d'autres bâtards, c'est un enfant gâté de la fortune à qui tout réussit. Il ne subit d'autres inconvénients et ne connaît d'autres dangers que son infinie liberté. La nouvelle, plus resserrée, plus condensée, jouit des bénéfices éternels de la contrainte: son effet est plus intense; et comme le temps consacré à la lecture d'une

15 nouvelle est bien moindre que celui nécessaire à la digestion d'un roman, rien ne se perd de la totalité de l'effet.

L'esprit de Théophile Gautier, poétique, pittoresque, méditatif, devait aimer cette forme, la caresser, et l'habiller des différents costumes qui sont le plus à sa guise. Aussi a-t-il pleinement réussi dans les divers genres de nouvelles auxquels il

20 s'est appliqué. Dans le grotesque et le bouffon, il est très-puissant. C'est bien la gaieté solitaire d'un rêveur qui de temps à autre ouvre l'écluse à une effusion de jovialité comprimée, et garde toujours cette grâce *sui generis*, qui veut surtout se plaire à soi-même. Mais là où il s'est le plus élevé, où il a montré le talent le plus sûr et le plus grave, c'est dans la nouvelle que j'appellerai la *nouvelle* poétique. On

3 AR: pittoresque, devait

6 AR: Tantôt, c'est

8 AR: celui-là *des* drames

18 AR: caresser [,δ] et

19 AR: genres de nouvelle auxquels

22 A: jovialité *concentrée*, et garde
AR: comprimée [,δ] et

22-23 AR: veut surtout plaire à soi-même

24 A: *nouvelle poétique* [ces deux mots en ital.]

ECTG: = TG [Note de B. expliquant l'italique du mot *nouvelle*:]
«Pour éviter une méprise dans le sens, une *nouvelle poétique* peut signifier une nouvelle méthode poétique.»

peut dire que parmi les innombrables formes de romans et de nouvelles qui ont occupé ou diverté l'esprit humain, la plus favorisée a été le roman de mœurs; c'est celle qui convient le mieux à la foule. Comme Paris aime surtout à entendre parler de Paris, la foule se complait dans les miroirs où elle se voit. Mais quand le roman de mœurs n'est pas relevé par le haut goût naturel de l'auteur, il risque fort d'être plat, et même, comme en matière d'art l'utilité peut se mesurer au degré de noblesse, tout à fait inutile. Si Balzac a fait de ce genre roturier une chose admirable, toujours curieuse et souvent sublime, c'est parce qu'il y a jeté tout son être. J'ai mainte fois été étonné que la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur; il m'avait toujours semblé que son principal mérite était d'être visionnaire, et visionnaire passionné. Tous ses personnages sont doués de l'ardeur vitale dont il était animé lui-même. Toutes ses fictions sont aussi profondément colorées que les rêves. Depuis le sommet de l'aristocratie jusqu'aux bas-fonds de la plèbe, tous les acteurs de sa *Comédie* sont plus âpres à la vie, plus actifs et rusés dans la lutte, plus patients dans le malheur, plus goulus dans la jouissance, plus angéliques dans le dévouement, que la comédie du vrai monde ne nous les montre. Bref, chacun, chez Balzac, même les portières, a du génie. Toutes les âmes sont des armes chargées de volonté jusqu'à la gueule. C'est bien Balzac lui-même. Et comme tous les êtres du monde extérieur s'offraient à l'œil de son esprit avec un relief puissant et une grimace saisissante, il a fait se convulser ses figures; il a noirci leurs ombres et illuminé leurs lumières. Son goût prodigieux du détail, qui tient à une ambition immodérée de tout voir, de tout faire voir, de tout deviner, de tout faire deviner, l'obligeait d'ailleurs à marquer avec plus de force les lignes principales, pour sauver la perspective de l'ensemble. Il me fait quelquefois penser à ces aquafortistes qui ne sont jamais contents de la morsure, et qui transforment en ravines les écorchures principales de la planche. De cette étonnante disposition naturelle sont résultées des merveilles. Mais cette disposition se définit généralement: les défauts de Balzac; et, pour mieux parler, c'est justement ses qualités. Mais qui peut se vanter d'être aussi heureusement doué, et de pouvoir appliquer une méthode qui lui permette de revêtir, à coup sûr, de lumière et de pourpre la pure trivialité? Qui peut faire cela? Or, qui ne fait pas cela, pour dire la vérité, ne fait pas grand'chose.

La muse de Théophile Gautier habite un monde plus éthéré. Elle s'inquiète peu, — trop peu, pensent quelques-uns, — de la manière dont M. Coquelet, M. Pipelet,

- 1 A: les *presque* innombrables
- 1 AR: formes de roman et de nouvelle qui
- 2 A: la plus *fréquente* a été
- 5 A: haut-goût [trait d'union]
- 9 A: maintes
- 25 AR: morsure [,δ] et
- 25-26 A: transforment les *écorchures principales de la planche en ravines*. De cette
- 28 AR: Balzac. Pour mieux
- 28 AR: justement là ses qualités
- 29 A: qualités. Qui peut

- ou M. Tout-le-monde emploie sa journée, et si madame Coquelet préfère les galantries de l'huissier, son voisin, aux bonbons du droguiste, qui a été dans son temps un des plus enjoués danseurs de Tivoli. Ces mystères ne la tourmentent pas. Elle se complait sur des hauteurs moins fréquentées que la rue des Lombards : elle
- 5 aime les paysages terribles, rébarbatifs, ou ceux qui exhalent un charme monotone ; les rives bleues de l'Ionie ou les sables aveuglants du désert. Elle habite volontiers des appartements somptueusement ornés où circule la vapeur d'un parfum choisi. Ses personnages sont les dieux, les anges, le prêtre, le roi, l'amant, le riche, le pauvre, etc... Elle aime ressusciter les villes défuntes et faire redire aux morts
- 10 *rajeunis leurs passions interrompues*. Elle emprunte au poème, non pas le mètre et la rime, mais la pompe ou l'énergie concise de son langage. Se débarrassant ainsi du tracass ordinaire des réalités présentes, elle poursuit plus librement son rêve de Beauté ; mais aussi elle risquerait fort, si elle n'était pas si souple et si obéissante, et fille d'un maître qui sait douer de vie tout ce qu'il veut regarder, de n'être pas
- 15 assez *visible et tangible*. Enfin, pour laisser de côté la métaphore, la nouvelle du genre poétique gagne immensément en dignité ; elle a un ton plus noble, plus général ; mais elle est sujette à un grand danger, c'est de perdre beaucoup du côté de la réalité, ou magic de la vraisemblance. Et cependant, qui ne se rappelle le festin du Pharaon, et la danse des esclaves, et le retour de l'armée triomphante dans
- 20 *le Roman de la Momie* ? L'imagination du lecteur se sent transportée dans le vrai ; elle respire le vrai ; elle s'enivre d'une seconde réalité créée par la sorcellerie de la Muse. Je n'ai pas choisi l'exemple ; j'ai pris celui qui s'est offert le premier à ma mémoire ; j'en aurais pu citer vingt.

- Quand on feuillète les œuvres d'un maître puissant, toujours sûr de sa volonté et
- 25 de sa main, il est difficile de choisir, tous les morceaux s'offrant à l'œil ou à la mémoire avec un égal caractère de précision et de fini. Cependant, je recommanderais volontiers, non-seulement comme échantillon de l'art de bien dire, mais aussi de délicatesse mystérieuse (car le clavier du sentiment est chez notre poète beaucoup plus étendu qu'on ne le croit généralement), l'histoire si connue du *Roi*
- 30 *Candaule*. Certes, il était difficile de choisir un thème plus usé, un drame à dénouement plus universellement prévu ; mais les vrais écrivains aiment ces difficultés. Tout le mérite (*abstraction faite de la langue*) *gît donc dans l'interprétation*. S'il est un sentiment vulgaire, usé, à la portée de toutes les femmes, certes, c'est la pudeur. Mais ici la pudeur a un caractère superlatif qui la fait ressembler à
- 35 une religion ; c'est le culte de la femme pour elle-même ; c'est une pudeur

4 A : se complait *dans* des hauteurs

4 A : Lombards ; elle

9 AR : aime à ressusciter les villes défuntes, et à faire

17-18 A : beaucoup *en* réalité, je veux dire *en* magie et vraisemblance

19 AR : triomphante, dans

21-22 A : créée par la magie. Je n'ai pas

24 EACTG : feuillète

ECTG : [Note de B. :] « Il faudrait vérifier l'orthographe de ce mot. *Feuille*, *feuillète*, *feuille*, *feuille*, il faut décidément que l'orthographe représente ici la prononciation, *jeter*, *jet*, *je jette*. »

- archaïque, asiatique, participant de l'énormité du monde ancien, une véritable fleur de serre, harem ou gynécée. L'œil profane ne la souille pas moins que la bouche ou la main. Contemplation, c'est possession. Candaule a montré à son ami Gygès les beautés secrètes de l'épouse; donc Candaule est coupable, il mourra.
- 5 Gygès est désormais le seul époux possible pour une reine si jalouse d'elle-même. Mais Candaule n'a-t-il pas une excuse puissante? n'est-il pas victime d'un sentiment aussi impérieux que bizarre, victime de l'impossibilité pour l'homme nerveux et artiste de porter, sans confident, le poids d'un immense bonheur? Certainement, cette interprétation de l'histoire, cette analyse des sentiments qui ont
- 10 engendré les faits, est bien supérieure à la fable de Platon, qui fait simplement de Gygès un berger, possesseur d'un talisman à l'aide duquel il lui devient facile de séduire l'épouse de son roi.

- Ainsi va, dans son allure variée, cette muse bizarre, aux toilettes multiples, musc cosmopolite douée de la souplesse d'Alcibiade; quelquefois le front ceint de
- 15 la mitre orientale, l'air grand et sacré, les bandclettes au vent; d'autres fois, se pavanant comme une reine de Saba en goguette, son petit parasol de cuivre à la main, sur l'éléphant de porcelaine qui décore les cheminées du siècle galant; mais ce qu'elle aime surtout, c'est, debout sur les rivages parfumés de la mer Intérieure, nous raconter avec sa parole d'or « cette gloire qui fut la Grèce et cette grandeur qui
- 20 fut Rome; » et alors elle est bien « la vraie Psyché qui revient de la vraie Terre-Sainte ! »

- Ce goût inné de la forme et de la perfection dans la forme devait nécessairement faire de Théophile Gautier un auteur critique tout à fait à part. Nul n'a su mieux que lui exprimer le bonheur que donne à l'imagination la vue d'un bel objet d'art,
- 25 fût-il le plus désolé et le plus terrible qu'on puisse supposer. C'est un des privilèges prodigieux de l'Art que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté, et que la douleur rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une joie calme. Comme critique, Théophile Gautier a connu, aimé, expliqué, dans ses *Salons* et dans ses admirables récits de voyages, le beau asiatique, le beau grec, le beau romain, le beau
- 30 espagnol, le beau flamand, le beau hollandais et le beau anglais. Lorsque les œuvres de tous les artistes de l'Europe se rassemblèrent solennellement à l'avenue Montaigne, comme en une espèce de concile esthétique, qui donc parla le premier et qui parla le mieux de cette école anglaise, que les plus instruits parmi le public

- 5 A: Gygès est le seul
 14 A: Alcibiade, quelquefois
 15 A: d'autrefois, se pavanant
 17 AR: galant. Mais ce
 18 A: rivages parfumées de
 20-21 A: vraie terre-sainte
 23 AR: Nul n'a mieux su que lui
 27 A: douleur [rom.]
 27 A: joie [rom.]
 32 A: qui parla le premier
 33 A: de l'école

ne pouvaient guère juger que d'après quelques souvenirs de Reynolds et de Lawrence? Qui saisit tout de suite les mérites variés, essentiellement neufs, de Leslie, — des deux Hunt, l'un le naturaliste, l'autre le chef du préraphaélisme, — de Maclise, l'audacieux compositeur, fougueux et sûr de lui-même, — de Millais, ce poète minutieux, — de J. Chalon, le peintre des fêtes d'après-midi dans les parcs, galant comme Watteau, rêveur comme Claude, — de Grant, cet héritier de Reynolds, — de Hook, le peintre aux rêves vénitiens, — de Landseer, dont les bêtes ont des yeux pleins de pensée, — de cet étrange Paton qui fait rêver à Fuseli et qui brode avec une patience d'un autre âge des conceptions panthéistiques, — de Cattermole, cet aquarelliste peintre d'histoire, — et de cet autre dont le nom m'échappe (Cockerell ou Kendall?), un architecte songeur qui bâtit sur le papier des villes dont les ponts ont des éléphants pour piliers et laissent passer entre leurs jambes, toutes voiles dehors, des trois-mâts gigantesques? Qui sut immédiatement britanniser son génie? Qui trouva des mots propres à peindre ces fraîcheurs enchantées et ces profondeurs fuyantes de l'aquarelle anglaise? Partout où il y a un produit artistique à décrire et à expliquer, Gautier est présent et toujours prêt.

Je suis convaincu que c'est grâce à ses feuilletons innombrables et à ses excellents récits de voyages, que tous les jeunes gens (ceux qui avaient le goût inné du beau) ont acquis l'éducation complémentaire qui leur manquait. Théophile Gautier leur a donné l'amour de la peinture, comme Victor Hugo leur avait conseillé le goût de l'archéologie. Ce travail permanent, continué avec tant de patience, était plus dur et plus méritant qu'il ne semble tout d'abord; car souvenons-nous que la France, le public français, veux-je dire (si nous en exceptons quelques artistes et quelques écrivains), n'est pas artiste, naturellement artiste; ce public-là est philosophe, moraliste, ingénieur, amateur de récits et d'anecdotes, tout ce qu'on voudra, mais jamais spontanément artiste. Il sent ou plutôt il juge successivement, analytiquement. D'autres peuples, plus favorisés, sentent tout de suite, tout à la fois, synthétiquement.

Où il faut ne voir que le beau, notre public ne cherche que le vrai. Quand il faut être peintre, le Français se fait homme de lettres. Un jour je vis au Salon de l'exposition annuelle deux soldats en contemplation perplexe devant un intérieur de cuisine: «Mais où donc est Napoléon?» disait l'un (le livret s'était trompé de

3 EACTG: chef du *préraphaélisme*, —

ECTG: = TG [Note de B. accompagnant la correction *préraphaélisme*:] «C'est le mot exact et ce n'est pas ma faute.»

6 A: les parcs, *Claude et Watteau mêlés*, — de Grant

7-8 A: Landseer, *qui fait penser les bêtes*, — de cet

9 A: et brode

19 A: jeunes gens (qui avaient

21 A: leur a fait aimer la peinture

22 A: conseillé l'amour de l'archéologie

24-25 A: dire (*Je ne parle pas de Delacroix ni de quelques autres, artistes ou écrivains*), n'est pas

31 A: je vis dans le salon de

numéro, et la cuisine était marquée du chiffre appartenant légitimement à une bataille célèbre). « Imbécile ! dit l'autre, ne vois-tu pas qu'on prépare la soupe pour son retour ? » Et ils s'en allèrent contents du peintre et contents d'eux-mêmes. Telle est la France. Je racontais cette anecdote à un général qui y trouva un motif pour admirer la prodigieuse intelligence du soldat français. Il aurait dû dire : la prodigieuse intelligence de tous les Français en matière de peinture ! Ces soldats eux-mêmes, hommes de lettres !

Hélas ! La France n'est guère poète non plus. Nous avons, tous tant que nous sommes, même les moins *chauvins*, su défendre la France à table d'hôte, sur des rivages lointains ; mais ici, chez nous, en famille, sachons dire la vérité : la France n'est pas poète ; elle éprouve même, pour tout dire, une horreur congéniale de la poésie. Parmi les écrivains qui se servent du vers, ceux qu'elle préférera toujours sont les plus prosaïques. Je crois vraiment, — pardonnez-moi, vrais amants de la Muse ! — que j'ai manqué de courage au commencement de cette étude, en disant que, pour la France, le Beau n'était facilement digestible que relevé par le condiment politique. C'était le contraire qu'il fallait dire : quelque politique que soit le condiment, le Beau amène l'indigestion, ou plutôt l'estomac français le refuse immédiatement. Cela vient non-seulement, je crois, de ce que la France a été providentiellement créée pour la recherche du Vrai préférablement à celle du Beau, mais aussi de ce que le caractère utopique, communiste, alchimique, de tous ses cerveaux ne lui permet qu'une passion exclusive, celle des formules sociales. Ici, chacun veut ressembler à tout le monde, mais à condition que tout le monde lui ressemble. De cette tyrannie contradictoire résulte une lutte qui ne s'applique qu'aux formes sociales, enfin un niveau, une similarité générale. De là, la ruine et l'oppression de tout caractère original. Aussi ce n'est pas seulement dans l'ordre littéraire que les vrais poètes apparaissent comme des êtres fabuleux et étrangers ; mais on peut dire que dans tous les genres d'invention le grand homme ici est un monstre. Tout au contraire, dans d'autres pays, l'originalité se produit touffue, abondante, comme le gazon sauvage. Là les mœurs le lui permettent.

Aimons donc nos poètes secrètement et en cachette. A l'étranger, nous aurons le droit de nous en vanter. Nos voisins disent : Shakespeare et Goethe ! nous pouvons leur répondre : Victor Hugo et Théophile Gautier ! On trouvera peut-être surprenant que sur le genre qui fait le principal honneur de celui-ci, son principal titre à la gloire, je m'étende moins que je n'ai fait sur d'autres. Je ne puis certainement pas faire ici un cours complet de poétique et de prosodie. S'il existe dans notre langue des termes assez nombreux, assez subtils, pour expliquer une certaine poésie, saurais-je les trouver ? Il en est des vers comme de quelques belles femmes en qui

2 AR: Hélas ! la France

2 A: guères

5 A: horreur *congénitale* de

15 AR: cerveaux, ne

25 A, AR: Shakspeare

29-31 A: prosodie. *Existe-t-il d'ailleurs* dans notre langue [...] une certaine poésie ? Il en est

- se sont fondues l'originalité et la correction; on ne les définit pas, on les aime. Théophile Gautier a continué, *d'un côté*, la grande école de la mélancolie, créée par Chateaubriand. Sa mélancolie est même d'un caractère plus positif, plus charnel, et confinant quelquefois à la tristesse antique. Il y a des poèmes, dans la
- 5 *Comédie de la Mort* et parmi ceux inspirés par le séjour en Espagne, où se révèle le vertige et l'horreur du néant. Relisez, par exemple, les morceaux sur Zurbaran et Valdès-Léal: l'admirable paraphrase de la sentence inscrite sur le cadran de l'horloge d'Umagne: *Vulnerant omnes, ultima necat*; enfin la prodigieuse symphonie qui s'appelle *Ténèbres*. Je dis symphonie, parce que ce poème me fait
- 10 quelquefois penser à Beethoven. Il arrive même à ce poète, accusé de sensualité, de tomber en plein, tant sa mélancolie devient intense, dans la terreur catholique. *D'un autre côté*, il a introduit dans la poésie un élément nouveau, que j'appellerai la consolation par les arts, par tous les objets pittoresques qui réjouissent les yeux et amusent l'esprit. Dans ce sens, il a vraiment innové; il a fait dire au vers français
- 15 plus qu'il n'avait dit jusqu'à présent; il a su l'agrémenter de mille détails faisant lumière et saillie et ne nuisant pas à la coupe de l'ensemble ou à la silhouette générale. Sa poésie, à la fois majestueuse et précieuse, marche magnifiquement, comme les personnes de cour en grande toilette. C'est, du reste, le caractère de la vraie poésie d'avoir le flot régulier, comme les grands fleuves qui s'approchent de
- 20 la mer, leur mort et leur infini, et d'éviter la précipitation et la saccade. La poésie lyrique s'élançe, mais toujours d'un mouvement élastique et ondulé. Tout ce qui est brusque et cassé lui déplaît, et elle le renvoie au drame ou au roman de mœurs. Le poète, dont nous aimons si passionnément le talent, connaît à fond ces grandes questions, et il l'a parfaitement prouvé en introduisant systématiquement et
- 25 continuellement la majesté de l'alexandrin dans le vers octosyllabique (*Émaux et Camées*). 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.
- Rappellerai-je encore cette série de petits poèmes de quelques strophes, qui sont
- 30 des intermèdes galants ou rêveurs et qui ressemblent, les uns à des sculptures, les autres à des fleurs, d'autres à des bijoux, mais tous revêtus d'une couleur plus fine ou plus brillante que les couleurs de la Chine et de l'Inde, et tous d'une coupe plus pure et plus décidée que des objets de marbre ou de cristal? Quiconque aime la poésie les sait par cœur.

2 AR: a continué [,δ] *d'un côté* [ital.] [,δ] la grande

4-5 A. AR: la [rom.] *Comédie de la Mort* [ital.]

10 A: poète [,δ] accusé de sensualité [,δ] de

19-20 A: fleuves qui s'approchent de la mer, leur infini

25-26 AR: (*Émaux et camées*) [ital.]

32 A: l'Inde [,δ] et

33 A: cristal? Quiconque

VI

- J'ai essayé (ai-je vraiment réussi ?) d'exprimer l'admiration que m'inspirent les œuvres de Théophile Gautier, et de déduire les raisons qui légitiment cette admiration. Quelques-uns, même parmi les écrivains, peuvent ne pas partager mon 5 opinion. Tout le monde prochainement l'adoptera. Devant le public, il n'est aujourd'hui qu'un ravissant esprit; devant la postérité, il sera un des maîtres écrivains, non-seulement de la France, mais aussi de l'Europe. Par sa raillerie, sa gausserie, sa ferme décision de n'être jamais dupe, il est un peu Français; mais s'il était tout à fait Français, il ne serait pas poète.
- 10 Dirai-je quelques mots de ses mœurs, si pures et si affables, de sa serviabilité, de sa franchise quand il peut prendre ses franchises, quand il n'est pas en face du *philistin ennemi*, de sa ponctualité d'horloge dans l'accomplissement de tous ses devoirs? A quoi bon? Tous les écrivains ont pu, en mainte occasion, apprécier ces nobles qualités.
- 15 On reproche quelquefois à son esprit une lacune à l'endroit de la religion et de la politique. Je pourrais, si l'envie m'en prenait, écrire un nouvel article qui réfuterait victorieusement cette injuste erreur. Je sais, et cela me suffit, que les gens d'esprit me comprendront si je leur dis que le besoin d'ordre dont sa belle intelligence est imprégnée suffit pour le préserver de toute erreur en matière de politique et de 20 religions, et qu'il possède, plus qu'aucun autre, le sentiment d'universelle hiérarchie écrite du haut en bas de la nature, à tous les degrés de l'infini. D'autres ont quelquefois parlé de sa froideur apparente, de son manque d'*humanité*. Il y a encore dans cette critique légèreté, irréflexion. Tout amoureux de l'humanité ne manque jamais, en de certaines matières qui prêtent à la déclamation philanthropi- 25 que, de citer la fameuse parole:

Homo sum; nihîl humani a me alienum puto.

- Un poète aurait le droit de répondre: «Je me suis imposé de si hauts devoirs que *quidquid humani a me alienum puto*. Ma fonction est extra-humaine!» Mais sans 30 abuser de sa prérogative, celui-ci pourrait simplement répliquer (moi qui connais son cœur si doux et si compatissant, je sais qu'il en a le droit): «Vous me croyez

20 A: de religion, et qu'il

ECTG: [Note de B.:] «Il faut que *religions* reste au pluriel.»

26 A: *nil humani* [ital.]

27 AR: devoirs, que

froid, et vous ne voyez pas que je m'impose un calme artificiel que veulent sans cesse troubler votre laideur et votre barbarie, ô hommes de prose et de crime! Ce que vous appelez indifférence n'est que la résignation du désespoir; celui-là ne peut s'attendrir que bien rarement qui considère les méchants et les sots comme des incurables. C'est donc pour éviter le spectacle désolant de votre démente et de votre cruauté que mes regards restent obstinément tournés vers la Muse immaculée.»

C'est sans doute ce même désespoir de persuader ou de corriger qui que ce soit, qui fait qu'en ces dernières années nous avons vu quelquefois Gautier faiblir, en apparence, et accorder par-ci par-là quelques paroles laudatives à monseigneur Progrès et à très-puissante dame Industrie. En de pareilles occasions il ne faut pas trop vite le prendre au mot, et c'est bien le cas d'affirmer que *le mépris rend quelquefois l'âme trop bonne*. Car alors il garde pour lui sa pensée vraie, témoignant simplement par une légère concession (appréciable de ceux qui savent voir clair dans le crépuscule) qu'il veut vivre en paix avec tout le monde, même avec l'Industrie et le Progrès, ces despotiques ennemis de toute poésie.

J'ai entendu plusieurs personnes exprimer le regret que Gautier n'ait jamais rempli de fonctions officielles. Il est certain qu'en beaucoup de choses, particulièrement dans l'ordre des beaux-arts, il aurait pu rendre à la France d'éminents services. Mais, tout pesé, cela vaut mieux ainsi. Si étendu que soit le génie d'un homme, si grande que soit sa bonne volonté, la fonction officielle le diminue toujours un peu; tantôt sa liberté s'en ressent, et tantôt même sa clairvoyance. Pour mon compte, j'aime mieux voir l'auteur de *la Comédie de la Mort*, d'*une Nuit de Cléopâtre*, de *la Mort amoureuse*, de *Tra los montes*, d'*Italia*, de *Coprices* et de tant de chefs-d'œuvre, rester ce qu'il a été jusqu'à présent: l'égal des plus grands dans le passé, un modèle pour ceux qui viendront, un diamant de plus en plus rare dans une époque ivre d'ignorance et de matière, c'est-à-dire UN PARFAIT HOMME DE LETTRES.

FIN

11 A: Industrie. C'est en de pareilles occasions qu'il ne faut pas

12-13 A: le mépris rend quelquefois l'âme trop bonne {rom.}

23-24 A: de la {rom.} *Nuit de Cléopâtre* {ital.}

EACTG: d' {ital.} *une Nuit de Cléopâtre* {ital.}

ECTG: = TG

24 A: *Tra-los-Montes* {ital.}

25 A: *Zigzags* {ital.}, et

27 EACTG: c'est-à-dire le PARFAIT

ECTG: = TG

29 A, AR: [Pas de mot fin.]

A: [signé:] CHARLES BAUDELAIRE

ECTG: [Remarque finale de B.:] « Mon cher ami, il est impossible de laisser faire ce tirage sans relire tout cela vous-même. » [Puis:] « Bon à tirer. mais après corrections. C.B. »

THÉOPHILE GAUTIER

NÉ EN 1811

Le cri du sentiment est toujours absurde; mais il est sublime, parce qu'il est absurde. *Quia absurdum!*

5 Que faut-il au républicain?
Du cœur, du fer, un peu de pain!
 Du cœur pour se venger!¹
 Du fer pour l'étranger!
 Et du pain pour ses frères!

10 Voilà ce que dit la *Carmagnole*: voilà le cri absurde et sublime.
 Désirez-vous, dans un autre ordre de sentiments, l'analogue exact? Ouvrez
Théophile Gautier: l'amante courageuse et ivre de son amour veut enlever l'amant,
lâche, indécis, qui résiste et objecte que le désert est sans ombrage et sans eau, et la
fuite pleine de dangers. Sur quel ton répond-elle? Sur le ton absolu du sentiment:

15 Mes cils te feront de l'ombre!
Ensemble nous dormirons
Sous mes cheveux, tente sombre.
 Fuyons! fuyons!

20 Sous le bonheur mon cœur ploie!
Si l'eau manque aux stations,
Bois les larmes de ma joie!
 Fuyons! fuyons!

¹ Variante: *Pour le danger*. — *Pour se venger* est plus dans le ton de ce chant, que Goethe aurait pu appeler, plus justement que la *Marseillaise*, l'hymne de la
25 canaille.

2 RF, AR: [Pas de sous-titre.]

7 RF, AR: se venger,

8 RF, AR: l'étranger,

10 RF, AR: *la* [ital.] *Carmagnole* [ital.]

17 RF, AR: sombre,

18 AR: Fuyons! Fuyons!

Il serait facile de trouver dans le même poète d'autres exemples de la même qualité :

J'ai demandé la vie à l'amour qui la donne !
Mais vainement ;

5 s'écrie don Juan, que le poète, dans le pays des âmes, prie de lui expliquer l'énigme de la vie.

Or, j'ai voulu tout d'abord prouver que Théophile Gautier possédait, tout aussi bien que s'il n'était pas un parfait artiste, cette fameuse qualité que les badauds de la critique s'obstinent à lui refuser : le sentiment. Que de fois il a exprimé, et avec
10 quelle magie de langage ! ce qu'il y a de plus délicat dans la tendresse et dans la mélancolie ! Peu de personnes ont daigné étudier ces fleurs merveilleuses, je ne sais trop pourquoi, et je n'y vois pas d'autre motif que la répugnance native des Français pour la perfection. Parmi les innombrables préjugés dont la France est si fière, notons cette idée qui court les rues, et qui naturellement est écrite en tête des
15 préceptes de la critique vulgaire, à savoir qu'un ouvrage *trop bien écrit doit* manquer de sentiment. Le sentiment, par sa nature populaire et familière, attire exclusivement la foule, que ses précepteurs habituels éloignent autant que possible des ouvrages bien écrits. Aussi bien avouons tout de suite que Théophile Gautier, feuilletoniste très-accrédité, est mal connu comme romancier, mal apprécié comme
20 conteur de voyages, et presque inconnu comme poète, surtout si l'on veut mettre en balance la mince popularité de ses poésies avec leurs brillants et immenses mérites.

Victor Hugo, dans une de ses odes, nous représente Paris à l'état de ville morte, et dans ce rêve lugubre et plein de grandeur, dans cet amas de ruines douteuses
25 lavées par une eau qui *se brisait à tous les ponts sonores, rendue maintenant aux joncs murmurants et penchés*, il aperçoit encore trois monuments d'une nature plus solide, plus indestructible, qui suffisent à raconter notre histoire. Figurez-vous, je vous prie, la langue française à l'état de langue morte. Dans les écoles des nations nouvelles on enseigne la langue d'un peuple qui fut grand, du peuple français.
30 Dans quels auteurs supposez-vous que les professeurs, les linguistes d'alors, puiseront la connaissance des principes et des grâces de la langue française ? Scarcement, je vous prie, dans les capharnaïms du sentiment ou de ce que vous appelez le sentiment ? Mais ces productions, qui sont vos préférées, seront, grâce à leur incorrection, les moins intelligibles et les moins traduisibles ; car il n'y a rien qui
35 soit plus obscur que l'erreur et le désordre. Si dans ces époques, situées moins loin peut-être que ne l'imagine l'orgueil moderne, les poésies de Théophile Gautier sont retrouvées par quelque savant amoureux de beauté, je devine, je comprends,

4 RF, AR : vainement.

7 AR : Or [.,δ] j'ai

15 RF : à savoir, qu'un

20 RF, AR : *inconnu* [ital.]

29 RF, AR : nouvelles, on

- je vois sa joie. Voilà donc la langue française! la langue des grands esprits et des esprits raffinés! Avec quel délice son œil se promènera dans tous ces poèmes si purs et si précieusement ornés! Comme toutes les ressources de notre belle langue, incomplètement connues, seront devinées et appréciées! Et que de gloire pour le
- 5 traducteur intelligent qui voudra lutter contre ce grand poète, immortalité embaumée dans des décombres plus soigneux que la mémoire de ses contemporains! Vivant, il avait souffert de l'ingratitude des siens; il a attendu longtemps; mais enfin le voilà récompensé. Des commentateurs clairvoyants établissent le lien littéraire qui nous unit au xvr siècle. L'histoire des générations s'illumine. Victor
- 10 Hugo est enseigné et paraphrasé dans les universités; mais aucun lettré n'ignore que l'étude de ses resplendissantes poésies doit être complétée par l'étude des poésies de Gautier. Quelques-uns remarquent même que pendant que le majestueux poète était entraîné par des enthousiasmes quelquefois peu propices à son art, le poète précieux, plus fidèle, plus concentré, n'en est jamais sorti. D'autres
- 15 observent qu'il a même ajouté des forces à la poésie française, qu'il en a agrandi le répertoire et augmenté le dictionnaire. sans jamais manquer aux règles les plus sévères de la langue que sa naissance l'obligeait à parler.
- Heureux homme! homme digne d'envie! il n'a aimé que le beau; il n'a cherché que le beau; et quand un objet grotesque ou hideux s'est offert à ses yeux, il a su
- 20 encore en extraire une mystérieuse et symbolique beauté! Homme doué d'une faculté unique, puissante comme la fatalité, il a exprimé, sans fatigue, sans effort, toutes les attitudes, tous les regards. toutes les couleurs qu'adopte la nature, ainsi que le sens intime contenu dans tous les objets qui s'offrent à la contemplation de l'œil humain.
- 25 Sa gloire est double et une en même temps. Pour lui l'idée et l'expression ne sont pas deux choses contradictoires qu'on ne peut accorder que par un grand effort ou par de lâches concessions. A lui seul peut-être il appartient de dire sans emphase: *il n'y a pas d'idées inexprimables*. Si, pour arracher à l'avenir la justice due à Théophile Gautier, j'ai supposé la France disparue, c'est parce que je sais
- 30 que l'esprit humain, quand il consent à sortir du présent, conçoit mieux l'idée de

1 RF, AR: la vraie langue française

9 RF: au seizième siècle

12 RF, AR: Quelques-uns observent même

15 RF, AR: D'autres s'aperçoivent qu'il

17 RF, AR: sa naissance lui commandait de parler

18-19 RF, AR: le Beau; il n'a cherché que le Beau

21 RF, AR: la Fatalité

28 RF, AR: emphase: *Il n'y a pas d'idées inexprimables!* [ital.] Si

- justice. Tel le voyageur, en s'élevant, comprend mieux la topographie du pays qui l'environne. Je ne veux pas crier, comme les prophètes cruels: ces temps sont proches! je n'appelle aucun désastre, même pour donner la gloire à mes amis. J'ai construit une fable pour faciliter la démonstration aux esprits faibles ou aveugles.
- 5 Car parmi les vivants clairvoyants, qui ne comprend qu'on citera un jour Théophile Gautier comme on cite La Bruyère, Buffon, Chateaubriand, Hugo, c'est-à-dire comme un des maîtres les plus sûrs et les plus rares en matière de langue et de style?

CH. BAUDELAIRE.

- 10 Voy. *Poésies*, Ch. Mary et Rignoux, 1 vol. in-18, 1830; *Albertus, ou l'Ame et le Péché*, légende théologique, 1 vol. in-18, Paulin, 1833; *la Comédie de la mort*, 1 vol. gr. in-8, Desessart, 1838. Ces trois recueils ont été réunis et augmentés de pièces nouvelles dans l'édition qui fait partie de la *Bibliothèque Charpentier*.
Émaux et Camées, 1^{re} édition, 1 vol. in-18, Didier, 1853; 2^e édition augmentée, 15 Poulet-Malassis et De Broise. 1858.

[Suivent huit poèmes de Théophile Gautier: *Pantoum*, *La Chimère*, *Pastel*, *Chinoiserie*, *L'Horloge*, *A Zurbaran*, *Ténèbres*, *Inès de las sierras*.]

2-3 RF, AR: cruels: Ces temps sont proches! Je n'appelle

6 RF, AR: Gautier, comme

6 RF, AR: Chateaubriand, c'est-à-dire

9 RF, AR: [Pas de signature.]

10 RF, AR: [Il n'y a pas de note bibliographique ni de choix de poèmes à la suite de la notice.]

NOTES

Théophile Gautier [I]

Page 163

1. 3: [Epigraphe] — Elle est tirée de *L'Inde* (chap. 11), qui forme la septième partie de *Caprices et Zigzags* (Lecou, 1852, p. 254; BF: 14 août 1852), ouvrage constitué de divers articles publiés d'abord dans des journaux ou revues, et dont certains avaient été réunis en une première édition sous le titre *Zigzags* (Magen, 1845). En citant ces lignes, Baudelaire a toutefois omis deux mots, Gautier ayant écrit «la jeune fille du conte de Perrault» (il s'agit de celui qui s'intitule *Les Fées*).

Pour situer ce passage dans son contexte original, rappelons que Gautier s'était rendu à l'Exposition universelle de Londres en août 1851. Attiré par l'Orient, il avait été particulièrement impressionné par les stands réservés à l'Inde, et en avait rendu compte dans son feuilleton de *La Presse* (*Le Palais de Cristal: les Barbares*, 5, 7 et 11 septembre 1851).

Par le choix de cette épigraphe, Baudelaire tenait sans doute à donner au lecteur un bon exemple du style descriptif de Gautier et à souligner d'emblée une des qualités principales de l'écrivain, le cosmopolitisme. Peut-être voulait-il aussi suggérer que pour parler dignement de son maître, comme pour évoquer les richesses de l'Inde, les ressources de la langue suffisent à peine, tant éclatent la beauté et la magnificence!

Au sujet de la deuxième épigraphe que Baudelaire eut un moment l'intention d'ajouter, voir p. 51.

1. 15-16: «*Le respect humain est un fléau dans tous les ordres de choses*» — Nous n'avons pas pu identifier le «livre de philosophie» auquel Baudelaire a emprunté cette phrase.

Page 164

1. 3-4: une «*idée fixe*», laquelle je saurai d'ailleurs définir et analyser — S'agissant de Gautier, il faut entendre par là son «amour exclusif du Beau», sa recherche constante de la perfection, dénuée de toute autre préoccupation, ainsi que le montre la suite de l'étude.

Baudelaire emploie cette expression dans d'autres textes, en lui donnant la même signification. Ainsi, dans les *Notes nouvelles sur Edgar Poe*: «Il fait souvent un usage heureux des répétitions du même vers ou de plusieurs vers, retours obstinés de phrases qui simulent les obsessions de la mélancolie ou de l'idée fixe» (PI, I, p. 336). Et dans *Fusées*, IV: «Puissance de l'idée fixe» (PI, I, p. 652), ou encore dans *Hygiène*, VI: «Je n'ai pas encore connu le plaisir d'un plan réalisé. Puissance de l'idée fixe. Puissance de l'Espérance» (PI, I, p. 671).

Théophile Gautier et Charles Asselineau utiliseront aussi cette formule à propos de Baudelaire lui-même (voir *Charles Baudelaire* [III], p. 17, et *Baudelaire et Asselineau*, p. 90).

l. 7-8: *des succès de collège* — Entré le 9 janvier 1822 comme interne au Collège Louis-le-Grand, Gautier, qui ne s'y plaisait pas du tout, en fut retiré le 23 avril de la même année. Au mois d'octobre suivant, il fut placé comme « externe libre » au Collège Charlemagne, où il se lia d'amitié avec Gérard de Nerval. Mais il en sortit à la fin de septembre 1829, sans avoir terminé sa « philosophie » : il entendait se consacrer entièrement à la peinture et fréquentait l'atelier de Rioull depuis un certain temps déjà. « De ces années de collège il ne me reste aucun souvenir agréable et je ne voudrais pas les revivre », confie-t-il dans une notice autobiographique publiée dans *L'Illustration* du 9 mars 1867 (et recueillie dans *Portraits contemporains*, p. 6).

Quant à ses « succès », Gautier en attribue surtout le mérite à son père : « Si j'ai quelque instruction et quelque talent, c'est à lui que je les dois. Je fus assez bon élève, mais avec des curiosités bizarres, qui ne plaisaient pas toujours aux professeurs » (*ibid.*, p. 5). Et il précise, dans la préface des *Jeunes France* : « J'ai été nourri par ma mère, et sevré à quinze mois ; puis j'ai eu un accessit de je ne sais quoi en rhétorique ; voilà les événements les plus marquans de ma vie » (*Les Jeunes France*, p. 28).

En fait, les archives du Lycée Charlemagne mentionnent un 2^e accessit de géographie en 6^e (1823), un 5^e accessit de vers latins en 3^e (1826) et un 3^e accessit de vers latins en 2^e (1827) (*Collège Royal de Charlemagne. Distribution des prix 1826-1833*, Imprimerie de Casimir, 1826-1833 ; cité dans le catalogue de l'exposition *Théophile Gautier*, p. 14).

l. 9: *les « enfants sublimes »* — On attribue habituellement la paternité de l'expression « enfant sublime » à Chateaubriand (et parfois à Alexandre Soumet), qui l'aurait prononcée vers 1820 à propos de Victor Hugo, dont plusieurs poèmes venaient d'être couronnés par l'Académie des Jeux Floraux de Toulouse.

l. 16: *N'attendez jamais de lui des « mémoires »* — L'année de sa mort, Gautier commencera toutefois une *Histoire du Romantisme*. Restée inachevée au douzième chapitre, elle parut d'abord en feuilletons dans *Le Bien public* (3 mars-6 novembre 1872), puis fut publiée en tirage à part (Aux bureaux de l'Administration du *Bien public*, 1872) avant d'être reprise en volume chez Charpentier (1874), sous le même titre mais augmentée de divers articles.

l. 21: *ce que signifie le mot « inconnu », appliqué à Théophile Gautier* — Baudelaire s'attache à montrer, dans la suite de son étude, que le public connaît Gautier plus par ses articles de critique que par ses œuvres d'imagination, idée reprise en ces termes dans la notice des *Poètes français* :

Aussi bien avouons tout de suite que Théophile Gautier, feuilletoniste très-accrédité, est mal connu comme romancier, mal apprécié comme conteur de voyages, et presque inconnu comme poète, surtout si l'on veut mettre en balance la mince popularité de ses poésies avec leurs brillants et immenses mérites (p. 194).

En outre, dans une lettre à Poulet-Malassis du 26 mars 1859, il s'étonne que De Broise considère son essai comme « un ouvrage d'une nature toute parisienne », et réplique :

Je ne sais pas au juste ce qu'il entend par là, si ce n'est que Gautier est inconnu au-delà de Paris et que l'article est inintelligible ailleurs (*CPI*, I, p. 564).

1. 22: *ses feuilletons* — Gautier a d'abord exercé sa longue carrière de journaliste à *La Presse* d'Emile de Girardin, où il fut chargé dès 1836 de la critique artistique, puis de la chronique dramatique et musicale. Son premier article, publié le 26 août, était consacré aux *Peintures de la Chambre des députés. Salle du trône*. D'avril 1855 à sa mort, il s'occupa des mêmes rubriques au *Moniteur universel* (devenu *Journal officiel* dès 1869), où il se rendit célèbre par ses feuilletons du lundi auxquels Baudelaire fait allusion un peu plus loin. En 1851, il s'est joint à Arsène Houssaye, Maxime Du Camp et Louis de Cormenin pour faire renaître la *Revue de Paris*, dont il est resté membre du comité de rédaction jusqu'en 1858. Enfin, de décembre 1856 à février 1859, il fut rédacteur en chef de *L'Artiste*. Cela sans compter tous les autres journaux, feuilles ou revues dans lesquels il écrivit ici une étude et là une chronique...

De ces nombreux articles épars dans la presse de l'époque, on trouvera l'inventaire complet dans l'*Histoire des œuvres de Théophile Gautier* par le vicomte Spoelberch de Lovenjoul (Charpentier, 1887, 2 vol.). Mais une partie importante a été réunie en recueils ou anthologies posthumes: *Portraits contemporains* (Charpentier, 1874); *Portraits et souvenirs littéraires* (M. Lévy, 1875); *Fusains et eaux-fortes* (Charpentier, 1880); *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique* (Charpentier, 1883); *Critique artistique et littéraire*, introduction et notes par F. Gohin et R. Tisserand (Larousse, 1919); *Les Maîtres du théâtre français*, avec une préface de A. Britsch (Payot, 1929); *Souvenirs romantiques*, introduction par A. Boschot (Garnier, 1929), et *Ecrivains et artistes romantiques*, introduction par C. Maclair (Tallandier, 1929).

1. 24-25: *son jugement sur les ouvrages dramatiques de la dernière semaine* — Mis à part les volumes signalés dans la note précédente, on peut se faire une idée de la critique théâtrale de Gautier d'après son *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* (Hetzel, 1858-1859, 6 vol.). Malgré son titre, ce vaste recueil d'articles couvre seulement les années 1837 à 1852, et l'on sait aujourd'hui que l'auteur, absent lors de la publication, en avait approuvé tant la présentation que la composition laissées aux bons soins de son ami Noël Parfait (voir Cecilia Rizza, *Théophile Gautier critico letterario*, p. 38-39).

Ses fonctions de journaliste l'obligeaient en effet à rendre compte, semaine après semaine, des pièces jouées dans les divers théâtres parisiens. Si l'on veut bien se rappeler la faiblesse et la pauvreté de la production dramatique à partir des années quarante, on comprend que cette besogne l'ait souvent rebuté et qu'il n'y ait pas toujours donné le meilleur de lui-même: «En revomissant tous les dimanches le même article sur la même pièce et les mêmes baladins, je n'imagine pas remplir un sacerdoce ni être le prince des critiques», confie-t-il à Julien Turgan dans une lettre du 10 septembre 1859 (citée par C. Rizza, *ibid.*, p. 9).

Sur la critique théâtrale de Gautier, on consultera, outre le livre de C. Rizza, l'ouvrage un peu vicilli de H. E. Patch, *The Dramatic Criticism of Théophile Gautier*.

1. 25: *ses comptes rendus des «Salons»* — Dans son autobiographie de 1867, Gautier affirme: «J'ai écrit un *Salon* d'une vingtaine d'articles, toutes les années d'exposition à peu près, depuis 1835» (*Portraits contemporains*, p. 12). En fait, le premier date de 1833, et, jusqu'à sa mort, il n'a failli à sa tâche qu'en 1835 justement et en 1843, tandis que pour 1836, 1867 et 1872 il a laissé un compte rendu partiel ou inachevé (voir Lovenjoul, I, p. 46-47).

Ces *Salons* ont paru dans divers journaux ou revues, principalement dans *La Presse* et *Le Moniteur universel*. Seuls trois d'entre eux ont fait ensuite l'objet d'une publication en volume du vivant de Gautier: celui de 1847 (*Le Salon de 1847*, Hetzel, 1847); celui de 1855, intégré cette année-là à l'Exposition univer-

selle (*Les Beaux-Arts en Europe*, M. Lévy, 1855-1856, 2 vol.); et celui de 1861 (*Abécédaire du Salon de 1861*, Dentu, 1861).

Sur la critique artistique de Gautier, voir l'étude de Michael Spencer, *The Art Criticism of Théophile Gautier*.

Page 165

1. 7: *que son « style est coulant »* — Comme terme de littérature, appliqué au style ou à des vers, l'adjectif *coulant* signifie selon Littré: « Qui est comme s'il coulait, aisé, naturel. »

On connaît toute l'importance que Baudelaire attachait à la perfection du style, qu'il soumettait à un travail constant et voulait concis, resserré, concentré, à l'instar de son maître Edgar Poe. Aussi est-il mal disposé envers ceux qui écrivent trop facilement, s'abandonnent à un flot de paroles et laissent courir leur plume au gré de leur inspiration. Le « style coulant », adoré par des milliers de gens si l'on en croit l'article sur Rouvière (*PI*, II, p. 60), il l'eut perpétuellement en horreur et ne s'en est pas caché, comme en témoignent encore les notes sur *L'Esprit et le Style de M. Villemain* (*PI*, II, p. 197-198) et la lettre à Ancelle du 18 février 1866 (*CPI*, II, p. 611). Mais c'est aux femmes qu'il en attribue surtout l'apanage, et à George Sand particulièrement. Ainsi, dans *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*:

Les femmes écrivent, écrivent avec une rapidité débordante; leur cœur bavarde à la rame. Elles ne connaissent généralement ni l'art, ni la mesure, ni la logique; leur style traîne et ondoie comme leurs vêtements (*PI*, II, p. 282-283).

Suivent quelques critiques sur « la femme Sand », à propos de laquelle on lit, en outre, dans *Mon cœur mis à nu*, XVI: « Elle a le fameux style coulant, cher aux bourgeois » (*PI*, I, p. 686, et n. p. 1496-1497; voir aussi *II*, p. 355-358).

1. 16: « *Albertus* », « *la Comédie de la Mort* » et « *España* » — *Albertus ou l'âme et le péché, légende théologique* (Paulin, 1833; *BF*: 10 novembre 1832), constitue en fait une réédition augmentée des premières *Poésies* (Mary et Rignoux, 1830; *BF*: 31 juillet 1830), qui étaient restées invendues chez le libraire. On avait alors simplement supprimé l'épigraphe d'André Chénier, et aux quarante-deux poèmes on en avait ajouté vingt et un autres, dont celui d'*Albertus* proprement dit (composé dès 1831); le tout précédé d'une préface de l'auteur.

La publication de *La Comédie de la Mort* avait été annoncée chez Renduel en 1835 déjà. Mais, devant l'insuccès de *Mademoiselle de Maupin*, l'éditeur y renonça. Le recueil parut seulement en 1838 chez Desessart (*BF*: 10 février 1838). Il rassemblait alors, outre le poème de *La Comédie de la Mort*, cinquante-six pièces diverses écrites (dont certaines publiées) au cours des six années précédentes.

Quant à *España*, on entend par là les quarante-trois poèmes inspirés à Gautier par son voyage en Espagne de 1840. D'abord publiés — en partie — isolément dans divers journaux et revues, ils avaient été annoncés en 1842 et 1843 pour paraître en volume chez Desessart, sous le titre *Poésies espagnoles*, mais sans suite! Finalement ils entrèrent dans la section « Poésies nouvelles » des *Poésies complètes* de 1845, qui forme ainsi l'édition originale de ce recueil.

Pour plus de détails, voir *PCJ*, I, p. IV-XI, et l'édition critique que René Jasniski a procurée d'*España*.

1. 19-20: *Les éditions se sont cependant multipliées* — En effet, l'ensemble de la production poétique de Gautier fut rassemblé — avec quelques variantes et remaniements — dans les *Poésies complètes: Albertus. La Comédie de la Mort*,

Poésies diverses, Poésies nouvelles (Charpentier, 1845; BF: 5 juillet 1845). Il y en eut quatre rééditions du vivant du poète, dont deux avant 1859, soit en 1855 et en 1858, toujours chez Charpentier.

Voir PCJ, I, p. IV-XI.

1. 22-23: *bien loin du faubourg Saint-Germain ou de la Chaussée d'Antin* — Avant 1830, les classes sociales parisiennes vivaient encore très séparées, et chacune habitait son quartier. Au faubourg Saint-Germain demeurait la vieille noblesse issue de l'Ancien Régime, qui tenait salons et formait ce qu'on appelait « la société ». En revanche, la Chaussée d'Antin regroupait la nouvelle aristocratie des milieux financiers et commerciaux. Les romans de Balzac illustrent bien cette opposition.

Avec la Monarchie de Juillet, les différences tendent à s'estomper: la bourgeoisie impose peu à peu son esprit et ses mœurs.

1. 23-24: *pour parler comme la géographie de MM. les « Chroniqueurs »* — Sous le nom de *chronique*, *courrier* ou *causerie*, s'est développé au XIX^e siècle un genre « littéraire » assez particulier, dont l'essor fut bientôt favorisé par la création de journaux à large diffusion, puis par l'apparition de la presse à faits divers.

Voici en quels termes Littré définit la chronique: « Aujourd'hui, dans les journaux, partie où l'on raconte les principaux bruits de ville. » En outre, le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* nous apprend que la chronique a envahi la plupart des journaux, et qu'elle répond à un besoin du public; voici comment y est décrite la profession de chroniqueur:

A l'heure présente, on entend par *chroniqueurs* non plus ces historiens diffus, compilateurs à la fois naïfs et pesants, comme Dangeau et compagnie, qui enregistraient au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit les faits et gestes de tel roi, notre sire, mais bien ces improvisateurs quotidiens, feuilletonistes et gazetiers à la plume légère et le plus souvent moqueuse, qui rapidement touchent aux mille questions comiques, sérieuses, grotesques ou élevées qui surgissent chaque jour dans le monde, le demi-monde, le quart de monde, et même dans ce qui n'appartient plus à aucun monde, puisqu'il se décore carrément lui-même de la qualité d'*immonde*.

Bref, comme l'ont écrit les Goncourt en date du 7 décembre 1857, il s'agissait de « raconter tous les jours Paris à Paris » (*Journal*, t. II, p. 184).

En faisant allusion au faubourg Saint-Germain et à la Chaussée d'Antin, Baudelaire s'est peut-être souvenu de deux recueils de chroniques fort célèbres à l'époque, et qui passent pour des modèles du genre: *L'Hermite de la Chaussée d'Antin, ou Observations sur les mœurs et les usages parisiens du dix-neuvième siècle* (Pillet, 1813-1814, 5 vol.), par Etienne Jouy (1764-1846); et *L'Hermite du Faubourg Saint-Germain, ou Observations sur les mœurs et les usages des Parisiens au commencement du dix-neuvième siècle, faisant suite à la collection des Mœurs françaises de M. Jouy* (Pillet, 1825, 2 vol.), par Colnet du Ravel (1768-1832). Ces deux ouvrages avaient d'abord été publiés sous forme de lettres dans la *Gazette de France*.

Page 166

1. 2: *les « Méditations » et les « Harmonies »* — Il s'agit évidemment des œuvres de Lamartine: les *Méditations poétiques* (Nicolle, 1820) — suivies des *Nouvelles Méditations poétiques* (Canel et Audin, 1823) — et les *Harmonies poétiques et religieuses* (Gosselin, 1830, 2 vol.). Sur le poète, Baudelaire s'est montré assez

discret. Des quelques allusions qu'il fait à son sujet, on peut retenir qu'il n'aimait guère son ton mélancolique et plaintif. Parlant de Poe en 1852, il exprime ce jugement significatif :

On voit que malgré leurs étonnantes qualités, qui les ont fait adorer des âmes tendres et molles, MM. Alfred de Musset et Alphonse de Lamartine n'eussent pas été de ses amis, s'il avait vécu parmi nous. Ils n'ont pas assez de volonté et ne sont pas assez maîtres d'eux-mêmes (*Pl*, II, p. 274).

De plus, il mettait en doute la pureté de son inspiration religieuse. Dès les années 1850, il relevait au nombre des préjugés contemporains : « De M. de Lamartine — auteur religieux » (*Pl*, II, p. 54), et en 1857, pour prouver sa bonne foi lors du procès des *Fleurs du Mal*, il reprenait cette idée à propos des *Harmonies* (*Pl*, I, p. 1212-1217) et de *La Chute d'un ange* (*CPI*, I, p. 419), dont l'irréligion lui paraissait manifeste.

En revanche, Baudelaire a pris position plus nettement face à l'homme public et politique. Sous la II^e République, il lui a reproché d'être infidèle à l'idéal révolutionnaire (*La Tribune Nationale*, [27 mai 1848], *Pl*, II, p. 1044-1046, et 1050-1051), et de faire le jeu de Louis Napoléon (lettre à Jean Wallon du 29 juillet 1850, *CPI*, I, p. 166). On sait aussi qu'en 1861, lors de sa candidature à l'Académie, il est rentré très déçu de sa visite à son aîné, ainsi qu'il le confie à sa mère le jour de Noël :

Lamartine m'a fait un compliment si monstrueux, si colossal, que je n'ose le répéter; mais je crois qu'il ne faut pas se fier à ses belles paroles. Il est un peu *catin*, un peu prostitué (il m'a demandé de tes nouvelles. C'est une politesse dont je lui sais gré. Après tout, c'est un homme du monde) (*CPI*, II, p. 206).

1. 8: *Depuis lors, ce public a diminué graduellement...* — Il est vrai que la bourgeoisie, dont l'essor a marqué la Monarchie de Juillet puis le Second Empire, se préoccupait surtout de son bien-être matériel et n'avait guère pour nourriture intellectuelle que le roman populaire, le vaudeville et l'opérette. Baudelaire l'a déjà déploré en des termes semblables dans son article sur *Madame Bovary* :

Depuis plusieurs années, la part d'intérêt que le public accorde aux choses spirituelles était singulièrement diminuée; son budget d'enthousiasme allait se rétrécissant toujours. Les dernières années de Louis-Philippe avaient vu les dernières explosions d'un esprit encore excitable par les jeux de l'imagination; mais le nouveau romancier se trouvait en face d'une société absolument usée. — pire qu'usée. — abrutie et goulee, n'ayant horreur que de la fiction, et d'amour que pour la possession (*Pl*, II, p. 79-80).

Cette regrettable situation lui paraît d'ailleurs typique de la France, contre laquelle il lance à cette époque de virulentes attaques (voir la note, p. 242-243).

1. 14: l'«*Ode à la Colonne*», l'«*Ode à l'Arc de Triomphe*» — La première fait partie des *Chants du crépuscule* (Renduel, 1835), tandis que la seconde — mentionnée également dans le *Théophile Gautier* [II] (p. 194 l. 23) — a été recueillie dans *Les Voix intérieures* (Renduel, 1837). Mais il peut s'agir aussi de deux pièces des *Odes et Ballades* (5^e éd., Bossange, 1828, 2 vol.) : *A la Colonne de la place Vendôme* et *A l'Arc de triomphe de l'Etoile*.

Ces quatre poèmes évoquent la grandeur de l'Empire et célèbrent la gloire de Napoléon, qui fit ériger les deux monuments. D'où l'expression « vignette politique », valable également pour Barbier.

1. 15-16: *Il a souvent récité les « iambes »* — Les *iambes* d'Auguste Barbier (1805-1882), poèmes d'inspiration politique et populaire écrits au lendemain des Journées de Juillet 1830, furent d'abord publiés dans la *Revue de Paris* avant d'être réunis en volume chez Canel et Guyot en 1832.

Il Pianto parut le 15 janvier 1833 dans la *Revue des Deux Mondes*, et fut réédité en plaquette la même année chez Canel. Au long de ces vers, le poète s'apitoie sur le sort de l'Italie, dont il évoque le passé glorieux et chante les luttes pour l'indépendance nationale. Enfin, *Lazare*, publié également dans la *Revue des Deux Mondes* (1^{er} février 1837), peint la misère sociale de l'Angleterre et de l'Irlande, telle que l'auteur avait pu la voir lui-même au cours de deux voyages.

Ces trois œuvres furent ensuite groupées en un recueil intitulé *Satires et Poèmes* (Bonnaire, 1837), souvent réédité depuis sous le titre *Iambes et Poèmes*.

Si, vers la fin de sa période socialisante, Baudelaire appréciait la poésie engagée de Barbier (voir *Pierre Dupont*, I, Pl. II, p. 27), il s'en est bientôt distancé en affirmant l'incompatibilité de l'art avec la morale et l'utilité, comme le révèle l'étude consacrée au poète dans les *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* (Pl. II, p. 141-145).

Sur les rapports entre les deux écrivains, on lira l'article de Yves-Gérard Le Dantec, « Baudelaire et Barbier », *La Bouteille à la mer*, n° 76, 1^{er} trimestre 1953, p. 13-25, et celui de Henry Cohen, « Baudelaire and Auguste Barbier », *Romance Notes*, Spring 1977, p. 264-269. Voir aussi le livre de Rosemary Lloyd, *Baudelaire's Literary Criticism*, p. 202-210.

1. 24: *L'aristocratie nous isole* — Le divorce entre les artistes et le public s'est considérablement accentué en France à partir de 1830. En effet, sous la Monarchie de Juillet, qui a consacré l'avènement de la bourgeoisie, les activités intellectuelles et spirituelles cèdent peu à peu le pas aux préoccupations matérialistes, à la religion du progrès et de l'industrie. Comme Vigny, Flaubert et Gautier, Baudelaire se plaint tout au long de son œuvre de l'incompréhension de son siècle face à cette aristocratie d'esprit que forment les peintres et les écrivains. Dans ses projets de préfaces aux *Fleurs du Mal*, ses articles de critique littéraire et artistique, ou encore ses *Journaux intimes*, il déplore amèrement l'isolement où sont maintenus les hommes de génie. Cependant il va plus loin : à ses yeux, l'impopularité constitue une preuve de valeur, d'où la nécessité de la cultiver et si possible de l'aggraver. De ce point de vue, il a fait l'éloge de Poe, son frère de *guignon*, mais aussi de Delacroix, « sceptique et aristocrate », « haïsséur des multitudes » (Pl. II, p. 757); de Flaubert, qui a su dans *Madame Bovary* éviter la vulgarité et le ton « populacier »; de Leconte de Lisle et de Gautier enfin, qu'il aime à citer ensemble, tout d'abord dans une lettre à Joséphin Soulayr du 23 février 1860 :

Nous ne sommes, ni vous ni moi, assez *bêtes* pour mériter le suffrage universel. Il y a deux autres hommes, admirablement doués, qui sont dans ce cas : M. Théophile Gautier et M. Leconte de Lisle (*CPI*, I, p. 680),

puis dans la dixième notice des *Réflexions*, où il explique leur impopularité par le dégoût des Français pour la perfection (Pl. II, p. 177).

Toutefois, ce sentiment d'aristocratie ne se limite pas, chez Baudelaire, au domaine des arts. C'est aussi l'un des articles de sa foi politique et sociale, ainsi qu'en témoignent ces citations de *Mon cœur mis à nu*, XIII et XXVI :

Il n'y a de gouvernement raisonnable et assuré que l'aristocratique. Monarchie ou république basées sur la démocratie sont également absurdes et faibles (*PI*, I, p. 684).

Défions-nous du peuple, du bon sens, du cœur, de l'inspiration, et de l'évidence (*PI*, I, p. 693).

Plus généralement, il faut voir là une forme de cette « religion du dandysme » qui a gouverné toute son attitude face aux hommes et à la vie.

1. 27: *de pauvres philistins* — Henri Heine passe pour avoir introduit en France le mot *philistin*, dont Baudelaire et Gautier font tous deux grand usage. Emprunté à l'allemand *Philister*, qui désignait dans l'argot des étudiants toute personne extérieure à l'Université, il qualifie par extension les gens d'esprit borné et de goûts vulgaires, hostiles aux arts et à la poésie, qu'on appelait aussi à l'époque *béotien*, *bourgeois*, *épicier* ou *garde national*.

Voir Georges Matoré, *Le Vocabulaire et la Société sous Louis-Philippe*, p. 250, et l'article d'Estelle Morgan, « Bourgeois and Philistine », *The Modern Language Review*, janvier 1962, p. 69-72.

1. 28: « *s'emphilistiner* » — Néologisme créé par Baudelaire d'après le mot *philistin*, d'où probablement l'emploi de l'italique. Voir la note précédente.

1. 29: *s'encanailler* — Ce verbe familier se rencontre déjà dans *Le Grand Dictionnaire des préieuses* de Somaize (1660) et chez Molière. Il signifie fréquenter la canaille ou agir comme elle, et, de ce fait, perdre sa dignité et ses qualités, devenir grossier et méprisable.

Page 167

1. 6: *Théophile Gautier est « une réputation surfaite »* — Comme l'a relevé Claude Pichois (*PI*, II, p. 1131-1132), Baudelaire fait allusion aux attaques lancées par Théodore Pelloquet dans la *Gazette de Paris, illustrée, littéraire et satirique* des 16 et 23 janvier 1859 sous le titre *M. Théophile Gautier : Officier de la Légion d'Honneur. Poète, Romancier et Journaliste*, article constituant les numéros VIII et IX d'une série intitulée *Les Réputations surfaites*.

Gautier y est présenté comme un critique trop indulgent, pour qui les œuvres d'art ne sont que matière à feuilletons, et surtout comme un prosateur facile qui abuse de la description et ne recherche que le pittoresque ou le clinquant: « Il a trop le goût des difficultés vaincues et des difficultés inutiles. C'est le fort en thème du romantisme » (n° du 16 janvier). Mais Pelloquet ne se montre pas entièrement négatif. Il reconnaît à Gautier une maîtrise souveraine de la langue, et des talents poétiques indéniables. De plus, il loue la veine bouffonne et satirique des *Jeunes France* et de la préface de *Mademoiselle de Maupin*:

Aussi j'ai hâte de dire ou plutôt de répéter que je tiens M. Gautier pour un écrivain d'une incontestable valeur. Ses défauts sont ceux de ses qualités et ses qualités sont assez rares pour n'être point du domaine de tout le monde (n° du 23 janvier).

Notons que la *Gazette de Paris*, hebdomadaire léger et mondain créé en 1856, avait pour rédacteur en chef Audebrand et comptait parmi ses collaborateurs Monselet, Gatayes, H. de Kock et la vicomtesse de Renneville. Au nombre des « réputations surfaites » déjà dénoncées dans cette série d'articles, on trouve François Ponsard, Louis Veillot, ainsi que les peintres Henri Lehmann et Hippolyte Flandrin.

Page 169

1. 2: *Ma première entrevue avec cet écrivain...* — Baudelaire indique dans une note biographique rédigée probablement vers 1862 à l'intention de Duranty:

Voyages dans l'Inde: première aventure, navire démâté; Maurice, île Bourbon, Malabar, Ceylan, Indoustan, Cap; promenades heureuses.

Deuxième aventure: retour sur un navire sans vivres et coulant bas.

Retour à Paris; secondes liaisons littéraires: Sainte-Beuve, Hugo, Gautier, Esquiros (*Pt*, I, p. 784-785).

Comme il revint de voyage le 15 février 1842, on peut tenir pour certain qu'il n'a pas rencontré Gautier avant cette date. Mais a-t-il fait sa connaissance encore cette année-là ou beaucoup plus tard? Il est difficile de trancher, d'autant plus que, de son côté, Gautier a laissé sur ce point un témoignage bien différent. Dans l'étude qui servira de préface à la troisième édition des *Fleurs du Mal*, il parle en effet d'une première rencontre «vers le milieu de 1849, à l'hôtel Pimodan» (17, quai d'Anjou) où il occupait un appartement attenant à celui du peintre Fernand Boissard, suivie «peu de temps après» de la visite que lui fit Baudelaire afin de lui remettre «un volume de vers, de la part de deux amis absents» (*Charles Baudelaire [III]*, p. 1 et 9).

Or, Auguste Vitu a fait remarquer qu'en 1849 ni l'un ni l'autre n'habitait plus l'hôtel Pimodan, et que les souvenirs de Gautier retardaient assurément de plusieurs années (*Charles Baudelaire, Souvenirs — Correspondances, Bibliographie*, p. 116-117). Tenant compte de cette rectification, Jacques Crépet a proposé la date de 1843, croyant que le recueil de poèmes en question était *Vers*, publié ce printemps-là chez Herman frères par Ernest Prarond, Gustave Le Vavas seur et Auguste Dozon (*AR*, p. 493). En réalité, comme l'ont suggéré Armand Moss (*Baudelaire et Delacroix*, p. 229-231, et *Baudelaire et Madame Sabatier*, p. 41-50), puis Jean Ziegler (*Gautier, Baudelaire, Un carré de dames*, p. 45-48), les deux poètes n'ont pu se rencontrer à l'hôtel Pimodan que durant le deuxième trimestre de 1845, car Baudelaire en fut le locataire d'août 1843 à fin juin 1845 (date de sa tentative de suicide), tandis que Gautier, alors domicilié 14, rue de Navarin, s'y ménagait un pied-à-terre chez son ami Boissard au plus tôt en avril 1845, et partit pour l'Algérie le 3 juillet. Fort de ce premier contact, Baudelaire s'est probablement senti autorisé à se présenter chez Gautier dès que celui-ci fut rentré de voyage, au début de septembre: c'est selon toute vraisemblance lors de cette entrevue (à l'hôtel Pimodan ou, plus probablement, rue de Navarin) qu'il a parlé avec lui du métier d'écrivain et lui a remis un «petit volume de vers».

A notre sens, cette hypothèse est d'autant plus séduisante qu'elle est corroborée par les déclarations mêmes de Gautier, selon lesquelles il ne connaissait encore aucune œuvre de Baudelaire lorsqu'il fit sa rencontre (voir *Charles Baudelaire [III]*, p. 2). Or, le 24 mai 1845, la *BF* enregistrait le *Salon de 1845*, et, le 25 mai, *L'Artiste* publiait le poème *A une dame créole*. Du moment que Gautier a aussi rendu compte de ce salon (dans *La Presse*, 11 mars - 19 avril 1845) et qu'il collaborait à *L'Artiste* (cette revue, dirigée par son ami Arsène Houssaye, avait publié un de ses poèmes, *Prière*, le 26 janvier 1845), on voit mal comment il aurait tenu de tels propos au-delà du mois de juin 1845.

Quant au «petit volume de vers», il ne peut plus s'agir, à cette époque-là, du recueil de Prarond, Le Vavas seur et Dozon. En effet, Baudelaire ne l'aurait pas offert à Gautier aussi tardivement, après avoir de surcroît renoncé à y collaborer! En outre, *Vers* eut trois auteurs et non deux! (Voir les mises au point de Claude Pichois, *Pt*, I, p. 1249-1254, et II, p. 1132.)

1. 5: *prestant* — Il faut entendre par là: «qui a de la prestance». Cet adjectif, probablement créé par Baudelaire, ne figure dans aucun des dictionnaires du XIX^e

siècle que nous avons consultés, et n'est pas non plus attesté de nos jours. Selon M. Pierre Enckell, du Centre d'étude du vocabulaire français de Besançon, il s'agirait d'un hapax.

l. 6: *des vêtements flottants* — Gautier s'adonnait volontiers à des fantaisies vestimentaires, ainsi que le révèlent plusieurs témoignages. Dans un article du *Salon de 1837*, il avoue lui-même s'être promené en costume égyptien (*La Presse*, 18 mars 1837). Pour sa part A. M. [Auguste Maquet ?] nous le décrit en ces termes dans une notice qu'il lui a consacrée :

Théophile Gautier est d'un orientalisme que beaucoup trouvent immodéré. On admira fort cet hiver son burnous noir à glands soyeux, et ses cheveux gigantesques sont un sujet inépuisable de commentaires pour les passants. Mais, s'il porte ce burnous étrange et cultive cette longue chevelure, ce n'est pas qu'il veuille paraître excentrique; c'est simplement qu'il trouve belles les draperies de laine, large le costume africain, et qu'il aime les figures ombragées de cheveux noirs («Théophile Gautier», *Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts*, 1^{re} série, 42^e livraison, 1838, non paginé).

En outre, on lit dans les *Mystères galans des théâtres de Paris* (Cazel, 1844), auxquels Baudelaire a collaboré: «Il est certain que M. Théophile Gautier peut se promener en sauvage sur le boulevard en réclamant la discrétion de tous les passants» (*Pl*, II, p. 986). Après son voyage en Algérie de l'été 1845, d'où il a rapporté fez et burnous, Gautier continue de se vêtir parfois à la mode arabe, si l'on en croit Eugène de Mircourt (voir *Les Contemporains. Théophile Gautier*, p. 76) et Sainte-Beuve (voir son article sur Gautier publié dans *Le Constitutionnel* du 23 novembre 1863, et recueilli dans *Les Nouveaux Lundis*, t. VI, p. 311).

l. 10-11: *assaisonné et relevé, selon la recette racinienne, d'un bel adjectif* — Allusion probable au procédé cher à Racine, qui consiste à former une image par l'association d'un adjectif et d'un substantif.

En voici quelques exemples tirés de *Phèdre*:

«D'une tige coupable il craint un rejeton» (v. 107).

«J'en ai trop prolongé la coupable durée» (v. 217).

«Roi de ces bords heureux, Trézène est son partage» (v. 358).

Assurément le mot *recette* n'est pas très favorable à Racine, sur qui Baudelaire s'est d'ailleurs assez peu exprimé. S'il n'a jamais fait de lui un éloge péremptoire, il s'en est toutefois inspiré à plus d'un titre et le préférerait en tout cas à Corneille, comme le souligne Jean Pommier (*Dans les chemins de Baudelaire*, p. 129-133).

l. 13: *Quant à la conversation...* — Baudelaire s'est souvent déclaré ravi de pouvoir causer à loisir avec des amis ou des gens cultivés, notamment des écrivains et des peintres. Même au sujet de Poe, qu'il n'a pas connu personnellement, il relève la rare jouissance éprouvée par les Américains qui ont eu le privilège de s'entretenir avec lui (*Pl*, II, p. 269-270). Malheureusement, à l'époque des deux études sur Gautier, les plaisirs de la conversation tendent à disparaître. Le poète le déplore dans le *Salon de 1859*, en soulignant le haut intérêt des propos tenus par Delacroix (*Pl*, II, p. 611), puis il note dans les *Réflexions*:

Le Vasseur est une intelligence très étendue, et, n'oublions pas ceci, un des plus délicats et des plus exercés causeurs que nous ayons connus, dans un temps et un pays où la causerie peut être comparée aux arts disparus (*Pl*, II, p. 180-181).

En outre, écrivant à Poulet-Malassis le 12 juillet 1860, il remarque que « le genre humain n'aime plus la conversation » (*CPI*, II, p. 64), constatation dont il éprouvera tout le bien-fondé à Bruxelles, comme en font foi les notes de *Pauvre Belgique!* (*PI*, II, p. 844, 847, 856) et cette phrase d'une lettre à Ancele du 13 octobre 1864 :

Quant à la conversation, ce grand, cet unique plaisir d'un être spirituel, vous pourriez parcourir la Belgique en tous sens sans trouver une âme qui parle (*CPI*, II, p. 409).

Pour en revenir à Gautier, Baudelaire note dans la suite de son étude qu'il a été sensible à son « éloquence de conversation » (p. 170). Il voit en lui un maître d'une sagesse et d'une lucidité rare, éloigné des modes et des folies de son siècle, ce qui le fait songer à l'Antiquité, au bon temps où Socrate pouvait dialoguer calmement avec ses disciples à l'écart des affaires publiques.

I. 19: le « non-moi » — On lit dans Littré: « Le non-moi, tout ce qui n'est pas le moi; c'est le synonyme de monde extérieur ou d'objet ». Le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* complète notre information par cinq exemples tirés des œuvres de P. Leroux, V. Cousin, P. Mesnard et P.-J. Proudhon. Quant à Robert, il nous apprend qu'il s'agit d'un terme philosophique attesté en français dès 1842, et il cite cette définition de Cu villier: « L'objet ou le monde extérieur en tant que distinct du sujet ».

L'opposition entre le moi et le non-moi apparaît dans la philosophie de Fichte (1762-1814), essentiellement dans les *Principes de la théorie de la science* qu'il exposa pour la première fois en 1794.

I. 21-22: des sonnets « libertins », c'est-à-dire non orthodoxes et s'affranchissant volontiers de la règle de la quadruple rime. — Dans son *Charles Baudelaire* [III], Gautier cite entièrement cette phrase, en rappelant la visite que le jeune poète lui fit alors. Et il ajoute:

A cette époque la plus grande partie des *Fleurs du Mal* était déjà composée, et il s'y rencontrait un assez grand nombre de sonnets libertins, qui non-seulement n'avaient pas la quadruple rime, mais encore où les rimes étaient enlacées d'une façon tout à fait irrégulière (p. 43-44).

Puis, après avoir évoqué la tradition du « sonnet orthodoxe », il émet ce jugement catégorique:

La jeune école se permet un grand nombre de sonnets libertins, et, nous l'avouons, cela nous est particulièrement désagréable. Pourquoi, si l'on veut être libre et arranger les rimes à sa guise, aller choisir une forme rigoureuse qui n'admet aucun écart, aucun caprice? L'irrégulier dans le régulier, le manque de correspondance dans la symétrie, quoi de plus illogique et de plus contraignant? (p. 44).

On s'attendrait d'ailleurs à ce que Baudelaire et Gautier parlent plutôt de quintuple rime à propos du sonnet. Ils commettent sans doute une erreur: assez rares, en effet, sont ceux qui comportent quatre rimes seulement, soit deux dans les quatrains et deux dans les tercets!

Quant aux libertés que Baudelaire a prises en général à l'égard du sonnet, peut-on les lui reprocher quand on sait qu'il avait de cette forme une conception particulière et très personnelle, ainsi qu'il s'en est expliqué, par exemple, dans une lettre à Armand Fraisse, datée du 18 février 1860:

Quel est donc l'imbécile (c'est peut-être un homme célèbre) qui traite si légèrement le Sonnet et n'en voit pas la beauté pythagorique? Parce que la

forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. Tout va bien au Sonnet, la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique. Il y a là la beauté du métal et du minéral bien travaillés. Avez-vous observé qu'un morceau de ciel, aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, etc., donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne? Quant aux longs poèmes, nous savons ce qu'il en faut penser; c'est la ressource de ceux qui sont incapables d'en faire de courts (CPI, I, p. 676).

Voir Théodore de Banville, *Petit Traité de poésie française*, p. 171-179; Albert Cassagne, *Versification et Métrique de Charles Baudelaire*, p. 89-98; et Henri Monier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, article «sonnet».

I. 26: *Par bonheur, j'avais été pris très-jeune de lexicomanie* — Léon Cladel (1835-1892), dont Baudelaire préfaça *Les Martyrs ridicules*, a témoigné à tort ou à raison de la lexicomanie du poète dans *Chez Feu mon Maître*, publié d'abord dans le *Musée des Deux Mandes* (1^{er} septembre 1876), puis remanié sous le titre *Dux dans Bonshommes* (Charpentier, 1879), et repris dans *Gueux de marque* (Piaget, 1887).

Voir EIC, p. 235-249, et Judith Cladel, *Maître et disciple, Charles Baudelaire et Léon Cladel*, p. 56-77.

I. 27-28: «*que l'écrivain qui ne savait pas tout dire...*» — Phrase à rapprocher de la «sévère maxime» citée plus loin par Baudelaire (p. 181) et reprise sous cette forme dans la seconde notice: «*Il n'y a pas d'idées inexprimables*» (p. 195). Il s'agit de ce que Gautier appelait son «fameux axiome», et qu'Emile Bergerat a rapporté sous cette forme dans son quatrième entretien avec le poète: «Celui qu'une pensée, fût-ce la plus complexe, une vision, fût-ce la plus apocalyptique, surprend sans mots pour les réaliser, n'est pas un écrivain» (*Théophile Gautier*, p. 117). Quant à Charles Asselineau, il nous en donne la version suivante, dans *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre*: «Un écrivain qu'une idée quelconque, tombant du ciel comme un aérolicite, trouve à court de termes pour l'exprimer, n'est pas un écrivain véritable» (*Baudelaire et Asselineau*, p. 63).

I. 30-31: *Nous causâmes ensuite de l'hygiène* — Réagissant contre un certain romantisme qui faisait la part trop belle à l'inspiration, Baudelaire insiste dès ses premières œuvres sur la valeur du travail régulier, volontaire et conscient, complément nécessaire des dons et facultés innés, tant sur le plan de la conception que sur celui de l'exécution. On se rappelle, à ce sujet, le chapitre des *Conseils aux jeunes littérateurs* (1846) intitulé «Du travail journalier et de l'inspiration» (PI, II, p. 18), ou encore les *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857):

Mais, avant toutes choses, je dois dire que la part étant faite au poète naturel, à l'innéité, Poe en faisait une à la science, au travail et à l'analyse, qui paraîtra exorbitante aux orgueilleux non érudits (PI, II, p. 331).

On comprend dès lors que Baudelaire se soit constamment préoccupé des conditions, tant matérielles que spirituelles, de la création artistique. Pour lui, en effet, la vie que mène un peintre ou un écrivain influe directement sur son travail et sur la qualité de sa production. C'est pourquoi il observe avec admiration les habitudes de ses maîtres, s'inspire de leur «méthode», et se forge à leur contact certaines règles de conduite. L'exemple de Balzac revêt à ses yeux une valeur particulière. D'une entrevue avec Victor Hugo, il retient l'impression suivante: «Il m'apparut comme un homme très-doux, très-puissant, toujours maître de lui-même, et appuyé sur une sagesse ahrégée, faite de quelques axiomes irréfutables» (PI, II, p. 129-130). En outre, il écrit dans *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*:

Comme tous les gens d'autant plus épris de méthode que leur tempérament ardent et sensible semble les en détourner davantage, Delacroix aimait à façonner de ces petits catéchismes de morale pratique que les étourdis et les fainéants qui ne pratiquent rien attribueraient dédaigneusement à M. de la Palisse, mais que le génie ne méprise pas, parce qu'il est apparenté avec la simplicité; maximes saines, fortes, simples et dures, qui servent de cuirasse et de bouclier à celui que la fatalité de son génie jette dans une bataille perpétuelle (*Pl.* II, p. 758).

Mais les préceptes soigneusement notés par le poète lui-même, dans la section *Hygiène des Journaux intimes*, sont les plus révélateurs et s'imposent par leur signification morale et métaphysique. Voir, sur ce point, les commentaires de Claude Pichois (*Pl.* I, p. 1469-1470, 1485-1490) et de *Jf* (p. 223-225, 310-323).

Page 170

I. 4: *respecter notre corps comme temple de Dieu* — Ces livres de piété, dont parle Baudelaire, reprennent sans doute les exhortations de saint Paul, dans la *Première Epître aux Corinthiens*, 6/19. En voici le texte d'après la Bible que le poète lui-même utilisait, c'est-à-dire une des nombreuses rééditions (ici, celle de Furne en 1846) de la célèbre traduction de la *Vulgate* effectuée au XVII^e siècle par Lemaître de Sacy:

Ne savez-vous pas que votre corps est le temple du Saint-Esprit qui réside en vous, et qui vous a été donné de Dieu, et que vous n'êtes plus à vous-mêmes ?

I. 7-8: «*Il est trois choses qu'un civilisé ne saura jamais créer : un vase, une arme, un harnais*» — Baudelaire cite de mémoire un passage du *Voyage en Espagne* (chap. VIII):

Il y a trois choses qui sont pour moi des thermomètres précis de l'état de civilisation d'un peuple: la poterie, l'art de tresser soit l'osier soit la paille, et la manière de harnacher les bêtes de somme. Si la poterie est belle, pure de formes, correcte comme l'antique, avec le ton naturel de l'argile blonde ou rouge; si les corbeilles et les nattes sont fines, merveilleusement enlacées, relevées d'arabesques de couleurs admirablement choisies; si les harnais sont brodés, piqués, ornés de grelots, de houppes de laine, de dessins du plus beau choix, vous pouvez être sûrs que le peuple est primitif et très-voisin encore de l'état de nature: des civilisés ne savent faire ni un pot, ni une natte, ni un harnais (éd. Charpentier, 1845, p. 116).

Sur le *Voyage en Espagne*, voir la note, p. 229.

I. 11-12: *ce rire qui déforme la créature de Dieu!* — Idée chère à Baudelaire et développée dans son essai *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*. Pour lui, le rire témoigne du désir, inné en l'homme, de dominer son semblable et d'affirmer sa supériorité sur son prochain. C'est une forme du Mal, une manifestation satanique. D'ailleurs le Christ lui-même n'a jamais ri. Ainsi le rire est associé à la chute originelle:

Dans le paradis terrestre (qu'on le suppose passé ou à venir, souvenir ou prophétie, comme les théologiens ou comme les socialistes), dans le paradis terrestre, c'est-à-dire dans le milieu où il semblait à l'homme que toutes les choses créées étaient bonnes, la joie n'était pas dans le rire. Aucune peine ne l'affligeant, son visage était simple et uni, et le rire qui agite maintenant les nations ne déformait point les traits de sa face (*Pl.* II, p. 528).

1. 12-13: « Il est permis au poète d'avoir quelquefois de l'« esprit » comme au sage de faire une ribote » — Pas plus que nos devanciers, nous n'avons pu identifier l'ouvrage que cite ici Baudelaire.

1. 20: « Mademoiselle de Maupin » — L'édition originale de ce roman parut sous le titre *Mademoiselle de Maupin* — *Double amour* (Renduel, 1835-1836, 2 vol. ; BF: 28 novembre 1835). Du vivant de l'auteur, deux nouvelles éditions revues et corrigées furent publiées chez Charpentier, en 1845 et 1851. Selon Lovenjoul:

Théophile Gautier travailla fort longtemps à cette œuvre, dont le premier volume fut écrit en 1834, alors qu'il demeurait place Royale avec ses parents, et le second, en six semaines l'année suivante, dans ce logis de la rue du Doyenné, dont Gérard de Nerval a conté l'histoire dans la *Bohème galante* (Lovenjoul, I, p. 72).

Page 171

1. 4: *bien osé et un peu « parvenu »* — C'est le reproche que Baudelaire adressera plus tard à Villemain: « Villemain a une manie vile: c'est de s'appliquer à faire voir qu'il a connu des gens importants » (*L'Esprit et le Style de M. Villemain*, Pl, II, p. 195). Et aux Belges: « Leur familiarité avec l'homme célèbre. Ils lui tapent tout de suite le ventre et le tutoient comme si, enfants, ils avaient roulé ensemble dans la poussière et les ordures des Marolles » (*Pauvre Belgique!* [Ft 80], Pl, II, p. 848).

1. 8-9: *ces braves gens illustres de l'antiquité* — Parmi eux, Platon, qui dispensait son enseignement dans les jardins d'Académos, non loin d'Athènes, d'où le nom d'Académie donné à l'école philosophique qu'il fonda vers 387 av. J.-C.

1. 13: *l'excellente gravure qui l'accompagne* — On se rappelle que, dans *L'Artiste*, l'étude était suivie d'une planche gravée par Bracquemond d'après une photographie de Nadar, et que, dans la plaquette, elle était précédée d'une eau-forte de Théron.

La variante de 1868 s'explique par le fait que les éditeurs de *L'Art romantique* ont recueilli le texte sans aucun portrait de Gautier.

Voir p. 43 et 44.

Page 173

1. 3: *cette époque de crise féconde...* — Baudelaire, comme Théophile Gautier, a toujours éprouvé de la nostalgie pour ce qu'il nomme dans *La Fanfarte* « le bon temps du romantisme » (Pl, I, p. 553) et dans *l'Exposition universelle* (1855) « les beaux temps du Romantisme » (Pl, II, p. 593). Ce sentiment s'accompagne de l'impression que les arts et les lettres ont quelque peu décliné depuis cette glorieuse époque, ainsi qu'en témoignent le sonnet des *Epaves* intitulé *Le Coucher du soleil romantique* (Pl, I, p. 149) et les deux remarques suivantes:

On dirait que la petitesse, la puérité, l'incuriosité, le calme plat de la fatuité ont succédé à l'ardeur, à la noblesse et à la turbulente ambition, aussi bien dans les beaux-arts que dans la littérature: et que rien, pour le moment, ne nous donne lieu d'espérer des floraisons spirituelles aussi abondantes que celles de la Restauration (*Salon de 1859*, Pl, II, p. 610).

Depuis l'époque climactérique où les arts et la littérature ont fait en France une explosion simultanée, le sens du beau, du fort et même du pittoresque a toujours été diminuant et se dégradant (*Peintres et aquafortistes*, *Pl*, II, p. 737).

1. 4: *Chateaubriand* — Baudelaire se réfère souvent à Chateaubriand, qu'il considère comme l'un des « phares » du dix-neuvième siècle. Si c'est à *René* et aux *Mémoires d'outre-tombe* qu'il s'arrête le plus volontiers, il lui arrive aussi de mentionner *Atala*, *Le Génie du christianisme*, *Les Martyrs*, *l'itinéraire de Paris à Jérusalem* et *Les Natchez*. Il a vu en lui principalement le créateur de l'école de la mélancolie et de l'ennui, ainsi qu'un parfait styliste dont les générations futures pourront prendre exemple. On sait, enfin, qu'il le tenait pour le père du « dandysme littéraire » auquel il voulait consacrer une étude, restée comme tant d'autres à l'état de projet.

Athos, auquel est comparé Chateaubriand, désigne ici le célèbre mont Athos, en Grèce, mais évoque également un personnage des *Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas, écrivain que Baudelaire admirait beaucoup et qu'il cite quelques lignes plus bas.

Voir l'article de Jean-Claude Berchet, « Baudelaire lecteur de Chateaubriand », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, XXII, 1979, p. 27-37.

1. 6: *Victor Hugo* — A l'égard de Hugo, l'opinion de Baudelaire a considérablement varié. Au fil des années alternent de sa part hostilité et admiration, griefs et éloges qui donnent au lecteur une impression d'inconstance et de versatilité. Les deux études sur Gautier appartiennent à la période où il a émis les jugements les plus favorables au sujet de son aîné : celle qui s'étend de la publication des *Fleurs du Mal* en juin 1857 au compte rendu des *Misérables* en avril 1862, pour reprendre les divisions établies par Léon Cellier dans *Baudelaire et Hugo*. On en retiendra qu'il avoue, à plusieurs reprises, son respect et sa dette envers le chef du romantisme. Répondant le 9 juin 1858 aux attaques de Jean Rousseau dans le *Figaro*, il situe Hugo parmi « les écrivains d'une époque que personne n'a su remplacer » et ajoute :

Mon cœur est plein de reconnaissance et d'amour pour les hommes illustres qui m'ont enveloppé de leur amitié et de leurs conseils, — ceux-là à qui, en somme, je dois tout (*CPI*, I, p. 501).

Puis, en sollicitant de Hugo une préface à son *Théophile Gautier*, il écrit le 23 septembre 1859 :

J'ai voulu surtout ramener la pensée du lecteur vers cette merveilleuse époque littéraire dont vous fûtes le véritable roi et qui vit dans mon esprit comme un délicieux souvenir d'enfance (*CPI*, I, p. 597).

Enfin, dans la notice sur Hugo des *Réflexions*, il dit de son rôle dans les années 1820-1830 :

Jamais royauté ne fut plus légitime, plus naturelle, plus acclamée par la reconnaissance, plus confirmée par l'impuissance de la rébellion. Quand on se figure ce qu'était la poésie avant qu'il apparût, et quel rajeunissement elle a subi depuis qu'il est venu ; quand on imagine ce peu qu'elle eût été s'il n'était pas venu ; combien de sentiments mystérieux et profonds, qui ont été exprimés, seraient restés muets ; combien d'intelligences il a accouchées, combien d'hommes qui ont rayonné par lui seraient restés obscurs, il est impossible de ne pas le considérer comme un de ces esprits rares et providentiels qui opèrent, dans l'ordre littéraire, le salut de tous, comme d'autres dans l'ordre moral et d'autres dans l'ordre politique (*Pl*, II, p. 131).

Mais il ne faut pas oublier que, dans d'autres textes, Baudelaire reconnaît qu'il préfère le romantisme moderne de Delacroix à l'ancien romantisme de Victor Hugo (celui des *Odes et Ballades*, des *Orientales* ou des *Feuilles d'automne*) auquel il reproche ses poncifs, sa confiance en l'inspiration et son manque de spiritualité. Cela sans parler de l'engagement politique et social du poète, contre lequel il ne cessera de protester, ni de « l'hérésie moderne capitale, — l'enseignement » (*PI*, II, p. 337).

Voir p. 49-51 et le livre de Rosemary Lloyd, *Baudelaire's Literary Criticism*, p. 159-189.

l. 6: *Sainte-Beuve* — Baudelaire admirait beaucoup Sainte-Beuve poète, en qui il a maintes fois reconnu un prédécesseur et un maître. Ses préférences allaient surtout à *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* (1829), recueil qu'il a défini comme « *Les Fleurs du mal de la veille* » dans une lettre du 15 mars 1865 (*CPI*, II, p. 474) et auquel il comptait consacrer une étude (voir *CPI*, II, p. 563, 583-585 et 591). Mais il s'est aussi vivement intéressé aux *Consolations* (1830) et aux *Pensées d'août* (1837), comme en témoignent les annotations qui figurent sur son exemplaire de la réédition de ces œuvres parue chez M. Lévy en 1863 (*PI*, II, p. 245-246 et n. p. 1196-1199) et les « suggestions » dont il fait part à l'auteur le 15 janvier 1866, en précisant :

Puisque vous avouez qu'il ne vous déplaît pas d'entendre parler de vos ouvrages, j'aurais bien la tentation de vous faire à ce sujet trente pages de confidences, mais je crois que je ferai mieux de les écrire d'abord en bon français pour moi-même, et puis de les communiquer à un journal, s'il existe encore un journal où l'on puisse causer poésie (*CPI*, II, p. 584).

Au total, Baudelaire ne publiera rien sur Sainte-Beuve, ni d'ailleurs Sainte-Beuve sur Baudelaire.

Pour une vue d'ensemble de leurs relations, voir l'édition que Gérard Antoine a procurée de *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* et son article, écrit en collaboration avec Claude Pichois, « Sainte-Beuve juge de Stendhal et de Baudelaire », *RSH*, janvier-mars 1957, p. 7-34.

l. 6-7: *Alfred de Vigny* — Quand il fait la connaissance de Vigny, au moment de sa candidature académique, Baudelaire lui adresse plusieurs fois des éloges. On remarquera particulièrement celui-ci, en relation avec notre passage :

Songez, Monsieur, à ce que peuvent être, pour nous autres littérateurs de quarante ans, ceux qui ont instruit, amusé, charmé notre jeunesse, nos maîtres enfin !

Vous n'avez peut-être pas deviné la raison pour laquelle je vous ai adressé un petit journal contenant quelques vers de moi : c'était simplement à cause d'un sonnet sur un certain coucher de soleil, où j'avais essayé d'exprimer ma piété ! (*CPI*, II, p. 223).

Même s'il n'y fait pas d'autre allusion, Baudelaire vouait en effet à la poésie de Vigny autant d'admiration qu'à *La Maréchale d'Ancre*, *Stello* ou *Chatterton* qu'il mentionne çà et là dans son œuvre et sa correspondance. En tout cas, il existe diverses ressemblances et affinités entre les *Fleurs du Mal* et certains poèmes des *Destinées*, comme l'a relevé Claude Mignot-Ogliastri dans un article intitulé « Baudelaire et Vigny » (*RSH*, avril-juin 1968, p. 239-258), où il insiste sur la parenté spirituelle qui unissait les deux hommes : goût inné pour la solitude, défiance à l'égard de l'amour et de la nature, haine du bourgeois, mépris pour les doctrines progressistes, refus de mettre l'art au service de la morale et de la politique, leur seule divergence fondamentale ayant trait à la signification de la souffrance humaine.

1. 7-8: *la poésie française, morte depuis Corneille* — Ce jugement peut étonner, d'autant plus que Baudelaire n'en a pas émis beaucoup sur Corneille: des nombreuses allusions qu'il fait à son sujet, on ne tire en effet guère d'enseignements sur l'opinion qu'il avait de lui, sinon qu'il semble avoir apprécié *Polyeucte*.

Jean Pommier souligne que Baudelaire était de toute façon réticent devant la tragédie classique, et qu'il n'a pas tellement fréquenté Corneille depuis le lycée. « Pourtant la densité du vers cornélien a dû lui plaire », affirme-t-il, exemples et rapprochements à l'appui (*Dans les chemins de Baudelaire*, p. 129). Et il conclut, à propos du jugement qui nous occupe:

Ne prenons pas à la lettre cette phrase apprise. RACINE a plus compté pour Baudelaire que Corneille. Non qu'il ait jamais fait de sa part l'objet d'un éloge caractérisé (*ibid.*, p. 130).

1. 8: *André Chénier, avec sa molle antiquité à la Louis XVI* — On peut rapprocher ce jugement d'un passage du second projet de lettre à Jules Janin (1865):

Poésie française. Veine tarie sous Louis XIV. Reparaît avec Chénier (Marie-Joseph), car l'autre est un ébéniste de Marie-Antoinette.

Enfin rajeunissement et explosion sous Charles X (*PI*, II, p. 238-239).

En effet, Baudelaire préfère à André son frère Marie-Joseph, dont il récite volontiers « certaines strophes redondantes », si l'on en croit Asselineau (*Baudelaire et Asselineau*, p. 86). Ecrivant à Sainte-Beuve le 15 janvier 1866, il affirme encore: « Le mot *élégie analytique* s'applique à vous bien mieux qu'à André Chénier » (*CPI*, II, p. 584). Voilà qui tranche singulièrement avec le début de l'article *Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle* (1846), où Baudelaire qualifiait favorablement le peintre Prud'hon de « frère en romantisme d'André Chénier » (*PI*, II, p. 408).

1. 9-10: *Alfred de Musset, féminin et sans doctrine* — Baudelaire détestait Musset, à qui il n'a adressé que reproches et sarcasmes. On lira ses jugements les plus significatifs dans sa lettre à Armand Fraisse du 18 février 1860 (*CPI*, I, p. 675), dans sa préface aux *Martyrs ridicules* de Léon Cladet (1862) (*PI*, II, p. 183) et dans le second projet de lettre à Jules Janin (1865) (*PI*, II, p. 234-235). Ses griefs portent essentiellement sur trois points. D'abord, Musset se fie trop à son inspiration et néglige le travail de la forme: il n'a pas de métier, il fait des fautes de langue et de versification. En outre, c'est un efféminé, le poète du cœur et des larmes, le chantre de la passion et du sentiment. Enfin, orgueilleux et prétentieux, il prend des poses alors qu'il n'a rien à dire.

Dans un article intitulé « Baudelaire et Musset » (*Mélanges d'histoire littéraire et de bibliographie offerts à Jean Bonnerot*, Nizet, 1954, p. 353-364), Jean Pommier a défendu l'idée que « l'histoire vraie de leurs rapports doit conduire à un jugement plus nuancé » (p. 353). Il a relevé maints traits communs dans leur vie et leur tempérament, et a illustré par de nombreux rapprochements ce que le poète des *Fleurs du Mal* a pu emprunter à celui des *Nuits*.

1. 11: *Alexandre Dumas* — Dans son étude « Baudelaire, Alexandre Dumas et le haschisch » (*BET*, p. 145-155), Claude Pichois souligne que « si Dumas paraît avoir ignoré son cadet, celui-ci eut dès son enfance pour le jeune auteur d'*Henry III* une admiration qui ne se démentit que pendant quelques années » (p. 145). En effet, s'il le dénigre entre 1846 et 1852 environ, il lui adresse par la suite plusieurs éloges significatifs. Ainsi, en 1857, il lui envoie un exemplaire sur hollandaise des *Fleurs du Mal* avec cette dédicace: « A Alexandre Dumas, à l'immortel auteur d'*Antony*, témoignage d'admiration et de dévouement » (*BET*, p. 146). Puis, dans

le *Salon de 1859*, il mentionne un feuilleton de critique artistique de son aîné pour conclure :

Si Alexandre Dumas, qui n'est pas un savant, ne possédait pas heureusement une riche imagination, il n'aurait dit que des sottises ; il a dit des choses sensées et les a bien dites, parce que... (il faut bien achever) parce que l'imagination, grâce à sa nature suppléante, contient l'esprit critique (*Pl.* II, p. 623).

Enfin, il écrit de Bruxelles à Sainte-Beuve, le 30 mars 1865 :

Alexandre Dumas vient de nous quitter. Ce brave homme est venu s'exhiber avec sa candeur ordinaire. Tout en faisant la queue autour de lui pour attraper une poignée de main, les Belges se sont moqués de lui. Cela est ignoble. Un homme peut être respectable pour sa *vitalité*, vitalité de nègre, c'est vrai. Mais je crois que bien d'autres que moi, amoureux du sérieux, ont été entraînés par *La Dame de Monsoreau* et par *Balsamo* (*Cpl.* II, p. 491).

Claude Pichois note encore que le poème *La Vie antérieure* et plusieurs passages des *Paradis artificiels* présentent de frappantes analogies avec la description des effets de la drogue que fait Dumas dans *Le Comte de Monte-Cristo*.

1. 14-15 : « *O splendeurs éclipsées ! ô soleils descendus derrière l'horizon !* » — Baudelaire cite ici la fin du poème *Passé*, dans *Les Voix intérieures* de Victor Hugo (*Œuvres complètes de Victor Hugo, Poésie VI, Les Voix intérieures*, Renduel, 1837, p. 163). Ces vers peuvent être rapprochés du sonnet des *Epaves* intitulé *Le Coucher du soleil romantique* (*Pl.* I, p. 149).

Voir la note, p. 212-213.

1. 16 : *Balzac, c'est-à-dire le vrai Balzac* — Baudelaire a fait la connaissance de Balzac peu avant son voyage en mer, soit probablement en 1840 ou 1841. C'est, du moins, ce qu'il laisse entendre dans une notice biographique (voir *Pl.* I, p. 784). L'a-t-il revu par la suite, durant les quelques années qui séparent cette première rencontre de la mort du grand romancier, survenue le 18 août 1850 ? On ne le sait guère, faute de renseignements. Une chose est à peu près sûre cependant : le 22 décembre 1845 chez le peintre Boissard, à l'Hôtel Pimodan, les deux hommes, accompagnés de Gautier, ont pris part à une « fantasia » de haschisch dont Baudelaire parle dans ses *Paradis artificiels* (voir *Pl.* I, p. 438-439). En revanche, nous connaissons assez bien l'opinion du poète sur la personne et l'œuvre de Balzac, auquel il n'a cessé de vouer une profonde admiration, estimant son génie comparable à celui de Poe, Hoffmann, Chateaubriand et Stendhal. Il a loué en lui la volonté jamais émoussée, la puissance de travail, la force de caractère et l'originalité de tempérament, la passion d'absolu et la soif d'idéal. Cosmopolite comme tous les grands artistes, et de plus éminemment romantique, c'est-à-dire « moderne » aux yeux de Baudelaire, l'auteur de *La Comédie humaine* appartient à la catégorie des « romanciers curieux », dont la supériorité sur les autres est constituée par trois caractères : une méthode personnelle, « la préoccupation d'un perpétuel surnaturalisme » et une tournure d'esprit philosophique, voire scientifique (*Pl.* II, p. 247-248). En outre, loin de se cantonner dans l'observation impassible et objective de la réalité extérieure, Balzac a su imprimer à son œuvre la marque de sa personnalité passionnée, et, bien avant *Les Fleurs du Mal*, il a défendu l'idée que l'art doit servir la morale en dénonçant le vice et le crime (voir *Pl.* I, p. 194 et 1213 ; II, p. 41-42 et 1013-1014). La seule réserve de Baudelaire concerne le style de son aîné, auquel il reprochait en 1846 « ce je ne sais quoi de diffus, de bousculé et de brouillon » (*Pl.* II, p. 17), avant de le juger ensuite plus favorablement.

Quant à l'influence morale, philosophique et littéraire du romancier sur le poète, elle a trait principalement à la doctrine des correspondances, à l'expérience de la

drogue, à la peinture du Paris moderne, au thème du « guignon » et à la façon d'envisager les problèmes de la vie, en particulier celui de la préservation de l'énergie créatrice face à l'action destructrice du Temps et aux atteintes du monde extérieur, comme l'a montré Pierre-Georges Castex dans un article intitulé « Balzac et Baudelaire » (*RSH*, janvier-mars 1958, p. 139-151).

Notons, enfin, que s'il n'a pas consacré d'étude particulière au romancier, Baudelaire eut l'intention (vers 1850) d'écrire un article sur Balzac homme de théâtre, afin de souligner les efforts entrepris pour rajeunir l'art dramatique en France (voir *PI*, II, p. 43 et 50).

Voir le livre de Rosemary Lloyd, *Baudelaire's Literary Criticism*, p. 143-158.

1. 17: *Auguste Barbier* — A son sujet, voir la note p. 205.

1. 19: *son premier recueil de poésies* — Il s'agit des *Poésies* (Mary et Rignoux, 1830; *BF*: 31 juillet 1830), formées de quarante-deux pièces qui seront jointes en effet à *Albertus*.

Voir la note p. 202.

1. 25: « *Les Jeune-France* » — *Les Jeunes France, romans goguenards* (Renduel, 1833; *BF*: 17 août 1833) contiennent une préface et six contes. Annoncé en avril 1833, sous le titre *Les Jeunes France, décaméron fashionable*, ce livre devait constituer la contribution de Gautier aux *Contes du Bousingo, par une camaraderie*, dont la publication en deux volumes in-8° chez Renduel avait été longtemps projetée. Avant que le Second Empire n'en interdise la réédition, ces « précieuses ridicules du romantisme » — comme les appellera plus tard l'auteur dans son autobiographie (*Portraits contemporains*, p. 9) — reparurent chez Lecou en 1851, dans un recueil intitulé *Œuvres humoristiques: Les Jeunes France, Une larme du diable*.

L'appellation Jeune-France (pour s'en tenir à l'orthographe la plus logique) désigne le Petit Cénacle, groupe littéraire et artistique qui fut le point de ralliement de la nouvelle génération romantique depuis la fin de 1830 jusqu'à 1833. A ce sujet, Gautier écrit:

La réunion se composait habituellement de Gérard de Nerval, de Jehan du Seigneur, d'Augustus Mac-Keat, de Philothée O'Neddy (chacun arrangeait un peu son nom pour lui donner plus de tournure), de Napoléon Tom, de Joseph Bouchardy, de Célestin Nanteuil, un peu plus tard, de Théophile Gautier, de quelques autres encore, et enfin de Petrus Borel lui-même (*Histoire du Romantisme*, p. 16-17).

Voir l'introduction de René Jasinski à son édition des *Jeunes France*, ainsi que de Paul Bénichou, « Jeune-France et Bousingots, essai de mise au point », *RHLF*, mai-juin 1971, p. 439-462, et *Le Sacre de l'écrivain*, p. 419-462.

1. 27: *Outre la « beauté du diable »* — Baudelaire a sans doute tiré cette expression de la préface d'Arsène Houssaye aux *Œuvres humoristiques: Les Jeunes France, Une larme du diable* de Théophile Gautier (Lecou, 1851). On y apprend en effet que l'auteur n'a pas voulu remanier le texte de ce recueil:

Il a mieux aimé lui laisser ses airs de jeunesse tapageurs et spirituels, la *beauté du diable*, qui aurait disparu sous les retouches — comme les orientales qui cachent la fraîcheur des quinze ans sous le blanc et le rouge dont elles se colorent (p. VII).

1. 31: *des religions à la mode* — Il s'agit surtout de l'industrie et du progrès, dont il sera question plus loin. Claude Pichois (*PI*, II, p. 1133) suggère à ce propos

un rapprochement avec « Les Religions modernes ridicules » de *Mon cœur mis à nu*, VIII (Pl. I, p. 681), expression qu'on retrouve dans une lettre à Eugène Crépet datée probablement du 11 mai 1860 (CPI, II, p. 41).

1. 31-1 (p. 174): « une Larme du Diable » — Le recueil *Une larme du Diable* (Desessart, 1839; BF: 26 janvier 1839) s'ouvre avec la pièce intitulée *Une larme du Diable, mystère*, dont c'est la première publication mais qui ne fut jamais jouée du vivant de l'auteur. Suivent six contes ou nouvelles déjà parus isolément entre 1833 et 1838: *La Chaîne d'or ou l'amant partagé*; *Omphale, histoire rococo*; *Le Petit Chien de la marquise*; *Le Nid de rossignols*; *La Mort amoureuse* et *Une Nuit de Cléopâtre*. Le « mystère » fut réédité, à la suite des *Jeunes France*, dans les *Œuvres humoristiques* de Gautier (Lecou, 1851), puis dans son *Théâtre de poche* (Librairie nouvelle, 1855).

Un examen attentif de ces textes montre que Baudelaire se réfère seulement au mystère, car les récits qui l'accompagnent n'entrent guère dans la catégorie du bouffon et du grotesque.

Voir Claude Book-Senninger, *Théophile Gautier, auteur dramatique*, p. 47-100.

Page 174

1. 8: *C'est ainsi que le considérait Balzac, qui dès lors voulut connaître l'auteur* — « M. de Balzac prie M. Renduel de lui donner un exemplaire de *Mademoiselle de Maupin* au prix-libraire, et il lui offre ses salutations », lit-on dans la *Correspondance* du grand romancier en date du 18 décembre 1835 (t. II, p. 783), soit près de trois semaines après la publication de l'œuvre. La suite, Gautier l'a racontée à plusieurs reprises: dans une lettre à Armand Baschet du 27 octobre 1851 (voir *Lovenjaul*, I, p. XXV); dans son autobiographie de 1867 (reprise en 1874 dans les *Portraits contemporains*, p. 1-13); et surtout dans la longue étude intitulée *Honoré de Balzac*, qui fut publiée d'abord en feuilletons dans *L'Artiste* («Galerie du XIX^e siècle», 21 mars-2 mai 1858) et dans *Le Moniteur universel* (23 mars-9 mai 1858), avant de paraître en volume chez Poulet-Malassis au mois de juin 1859 et d'être aussi recueillie dans les *Portraits contemporains* (p. 45-131):

Un matin nous vîmes un jeune homme aux façons distinguées, à l'air cordial et spirituel, franchir notre seuil en s'excusant de s'introduire lui-même; c'était Jules Sandeau: il venait nous recruter de la part de Balzac pour la *Chronique de Paris*, un journal hebdomadaire dont on a sans doute gardé le souvenir, mais qui ne réussit pas pécuniairement comme il le méritait. Balzac, nous dit Sandeau, avait lu *Mademoiselle de Maupin*, tout récemment parue alors, et il en avait fort admiré le style; aussi désirait-il assurer notre collaboration à la feuille qu'il patronnait et dirigeait. Un rendez-vous fut pris pour nous mettre en rapport, et de ce jour date entre nous une amitié que la mort seule rompit» (*Portraits contemporains*, p. 45).

Certes Balzac n'a pas consacré de compte rendu à *Mademoiselle de Maupin*, comme l'avaient fait Hugo dans le *Vert-Vert* (15 décembre 1835) et Esquiros dans *La Presse* (14 octobre 1836). Mais, tout en formulant parfois de sérieuses réserves à l'égard de Gautier, il a toujours gardé une haute idée de ce roman. Ainsi, le 15 octobre 1838, il écrit à Madame Hanska:

C'est un des talents que je reconnais, mais il est sans force de conception. *Fortunio* est au-dessous de *Mlle de Maupin*, et ses poésies [*La Comédie de la Mort*] qui vous ont plu m'ont épouvanté comme décadence de poésie et de

langage. Il a un style ravissant, beaucoup d'esprit et je crois qu'il ne fera jamais rien, parce qu'il est dans le journalisme (*Lettres à Madame Hanska*, t. I, p. 621).

En outre il ne tarit pas d'éloges dans la préface d'*Un Grand Homme de province à Paris* (avril 1839):

L'auteur manquerait cependant à la justice, s'il oubliait de mentionner la magnifique préface d'un livre magnifique, *Mademoiselle de Maupin*, où M. Théophile Gautier est entré, fouet en main, éperonné, botté comme Louis XIV à son fameux lit de justice, au plein cœur du journalisme. [...] Le livre, une des plus artistes, des plus verdoyantes, des plus pimpantes, des plus vigoureuses compositions de notre époque, d'une allure si vive, d'une tournure si contraire au commun de nos livres, a-t-il eu tout son succès? (*La Comédie humaine*, t. XI, p. 336.)

Enfin, notons que le fameux passage du chapitre X, «*Idéal, fleur bleue au cœur d'or...*», a été cité dans le dernier feuillet d'*Une fille d'Eve* (*Le Siècle*, 14 janvier 1839), et choisi comme épigraphe d'*Honorine* (*La Presse*, 17 mars 1843).

Voir: Spoelberch de Lovenjoul, *Autour de Honoré de Balzac*, p. 1-88; René Jasinski, *Les Amis romantiques de Théophile Gautier*, p. 318-319; et Geneviève Delattre, *Les Opinions littéraires de Balzac*, p. 349-353.

I. 11-12: *Malgré les lourdeurs et les enchevêtrements de sa phrase* — En dépit de cette réserve, Baudelaire juge ici le style de Balzac plus favorablement qu'en 1846 dans ce passage des *Conseils aux jeunes écrivains*:

On dit que Balzac charge sa copie et ses épreuves d'une manière fantastique et désordonnée. Un roman passe dès lors par une série de genèses, où se disperse non seulement l'unité de la phrase, mais aussi de l'œuvre. C'est sans doute cette mauvaise méthode qui donne souvent au style ce je ne sais quoi de diffus, de bousculé et de brouillon, — le seul défaut de ce grand historien (*Pl*, II, p. 17).

Comme le suggère Randolph Hugues («*Baudelaire et Balzac*», *Mercur* de France, 1^{er} novembre 1934, p. 491), cette évolution s'explique peut-être par l'influence de Taine qui, au chapitre III de son étude sur Balzac, publiée dans le *Journal des Débats* en février-mars 1858 (et recueillie dans *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, p. 63-170), s'était employé à défendre l'originalité stylistique du romancier contre les préjugés de ses contemporains, encore trop tributaires de l'esthétique classique. Il est également possible que Baudelaire se soit souvenu de l'article de Gautier, qui a longuement insisté sur les difficultés que Balzac éprouvait à revêtir sa pensée d'une forme adéquate, à cause de son parti pris de modernité:

Pour exprimer cette multiplicité de détails, de caractères, de types, d'architectures, d'ameublements, Balzac fut obligé de se forger une langue spéciale, composée de toutes les technologies, de tous les argots de la science, de l'atelier, des coulisses, de l'amphithéâtre même. Chaque mot qui disait quelque chose était le bienvenu et la phrase, pour le recevoir, ouvrait une incise, une parenthèse, et s'allongeait complaisamment. — C'est ce qui a fait dire aux critiques superficiels que Balzac ne savait pas écrire. — Il avait, bien qu'il ne le crût pas, un style et un très-beau style, — le style nécessaire, fatal et mathématique de son idée! (*Portraits contemporains*, p. 110.)

I. 14: *le Dilettantisme* — Ce mot est signalé comme néologisme dans le *Complément* de 1842 du *Dictionnaire de l'Académie française*, avec la définition

suivante: «Goût très-vif pour la musique et particulièrement pour la musique italienne». On le trouve fréquemment chez Baudelaire (et chez Gautier), où il désigne très favorablement l'amour passionné et désintéressé pour une œuvre ou une activité artistique. Le dilettantisme implique la notion de plaisir esthétique, comme le suggèrent un passage de la première étude sur Pierre Dupont (1851), où il est associé au *voluptuosisme* (Pl, II, p. 27), et cette déclaration de Gautier dans le *Prospectus de L'Artiste* du 14 décembre 1856:

Nous apportons donc à l'Artiste, à défaut d'aptitude plus haute, la passion de l'art, — nous pourrions même dire son dilettantisme et sa volupté: certains abonnés du Théâtre Italien se pâment à une ariette, nous nous pâmerions volontiers à une fête du Corrège.

En outre, par sa nature raffinée et aristocratique, le dilettantisme s'apparente au dandysme, à en croire en tout cas le titre donné par Baudelaire à un projet d'article annoncé dans la *Revue fantaisiste* (1^{er} et 15 septembre, 1^{er} et 15 octobre, 1^{er} novembre 1861), «Dandys, Dilettantes et Virtuoses» (Pl, II, p. 1425), et cette affirmation de *Mon cœur mis à nu*, XXXII:

C'est par le loisir que j'ai, en partie, grandi.

A mon grand détriment; car le loisir, sans fortune, augmente les dettes, les avances résultant des dettes.

Mais à mon grand profit, relativement à la sensibilité, à la méditation, et à la faculté du dandysme et du dilettantisme (Pl, I, p. 697).

1. 17-18: *la condition génératrice des œuvres d'art, c'est-à-dire l'amour exclusif du Beau* — Baudelaire ne parle jamais de *l'art pour l'art* à propos de Théophile Gautier. Cette expression, inventée probablement par Benjamin Constant (voir son *Journal*, en date du 11 février 1804) et mise à l'honneur par le *Cours de philosophie* (1818) de Victor Cousin, apparaît pourtant à quatre reprises dans son œuvre critique (voir Pl, II, p. 27, 228, 535 et 601). Il lui donne un sens plutôt favorable, sauf dans un cas (durant sa période socialisante des années 1848-1851), où il défendait l'idée d'un art «engagé».

Quant à Gautier, il ne renie pas la formule, mais reproche à certains de mal la comprendre ou de la déformer:

Dans cette doctrine bien comprise, tous sujets sont indifférents et ne valent que par l'idéal, le sentiment et le style que chaque artiste y apporte. [...]

L'art pour l'art signifie, pour les adeptes, un travail dégagé de toute préoccupation autre que celle du beau en lui-même. [...]

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 (*Du Beau dans l'Art*, dans *L'Art moderne*, p. 150-153).

1. 21-22: *Je ne sais quelle lourde nuée, venue de Genève, de Boston au de l'enfer* — A travers ces deux villes Baudelaire vise ce qu'il appelle aussi «les hérésies de la passion, de la vérité et de la morale» (p. 175), à savoir tout ce qui est étranger à la recherche et à l'expression de la Beauté pure.

Genève, cité de Calvin, fait naturellement penser à la religion protestante, alors austère et puritaine, qui tendait à confondre le Beau avec le Vrai et le Bien et assignait volontiers à l'art un but moral. En tout cas Baudelaire, qui s'est proclamé «catholique incorrigible» dans une lettre à Alphonse de Calonne du 10 novembre 1858 (CPI, I, p. 522), détestait le protestantisme et l'a fustigé maintes fois dans son œuvre (voir Pl, I, p. 586, 661; et II, p. 9-10, 476, 586, 601, 621). Mais il est possible aussi qu'il s'en prenne à un traité d'esthétique dont Théophile Gautier avait rendu compte le 1^{er} septembre 1847, dans la *Revue des Deux Mondes*, sous le

titre *Du Beau dans l'Art* (17^e année, vol. XIX, 1847, p. 887-908; repris dans *L'Art moderne*, p. 129-166). Il s'agit des *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, ou Essai sur le Beau dans les Arts* (Dubochet, 1847, 2 vol.; réédition en 1 vol., Hachette, 1858), par l'écrivain et artiste suisse Rodolphe Töpffer (1799-1846). On y trouve, entre autres, ces deux affirmations qui auraient pu choquer Baudelaire:

1) au livre VII, chap. XVI: le Beau relève d'une sorte de «sixième sens», d'une «faculté esthétique» distincte et indépendante de toutes les autres, y compris de l'imagination considérée comme secondaire:

Bien plus, appelées, interrogées, secouées, pour qu'elles produisent le beau et qu'elles en déterminent la conception, toutes les autres facultés, attention, jugement, abstraction, mémoire, raisonnement, sensibilité, imagination même, demeurent aussitôt muettes ou deviennent aussitôt stériles (éd. Hachette, 1858, p. 313-314).

2) au livre VII, chap. XXXII: le Beau, le Vrai et le Juste sont intimement liés, car ils émanent d'une source unique qui est Dieu:

Ce qu'il y a de certain, au surplus, c'est que, lorsqu'on considère non plus seulement la relation intime qu'il y a entre le beau, le vrai et le juste dans les productions de l'art, mais surtout la nature de ce vrai et de ce juste, il est bien difficile de ne pas accepter [...] cette idée que le beau n'est peut-être que le reflet aussi rapproché qu'il est possible, aussi éclatant qu'il appartient à des créatures de le produire, du vrai et du juste divins, c'est-à-dire absolus, qu'on les considère comme étant un seul et même terme, ou comme étant deux termes distincts (*ibid.*, p. 392).

A ce sujet les commentaires de Gautier sont éloquentes. S'estimant visé par les propos de l'écrivain genevois, il prend la défense de «l'art pour l'art» et rétorque:

Le programme de l'école moderne; que M. Töpffer attaque en plusieurs rencontres au point de vue étroit de Genève, est de rechercher la beauté pour elle-même avec une impartialité complète, un désintéressement parfait, sans demander le succès à des allusions ou à des tendances étrangères au sujet traité, et nous croyons que c'est là assurément la manière la plus élevée et la plus philosophique d'envisager l'art (*Du Beau dans l'Art*, dans *L'Art moderne*, p. 151).

Quant à la ville de Boston, elle symbolise l'Amérique tout entière, envers laquelle Baudelaire n'a manifesté que haine et dégoût. Comme l'a montré James S. Patty («Baudelaire's View of America», *Kentucky Foreign Language Quarterly*, t. II, 1955, p. 166-179), le mépris du poète à l'égard du Nouveau Monde s'explique par sa volonté de défendre et de réhabiliter Edgar Poe, dont la vie et l'œuvre ont longtemps suscité l'hostilité du peuple américain. De plus, Baudelaire tenait à s'inscrire en faux contre l'image idyllique que les Français se faisaient alors des États-Unis, considérés comme le paradis de la démocratie et du progrès. Selon James Patty, les reproches qu'il adresse à ce pays ressemblent fort à ceux qu'il a formulés plus tard contre la Belgique, et portent sur cinq points essentiels: 1) La fougue, la vie et l'optimisme de l'Amérique sont typiques d'une nation jeune et inexpérimentée. 2) L'Amérique fait un complexe d'infériorité parce qu'elle ne possède ni traditions ni passé culturel. 3) Ce pays ne s'intéresse qu'au développement industriel, au machinisme, au commerce et à l'argent. 4) Les activités intellectuelles et artistiques y sont méprisées ou considérées seulement d'un point de vue matérialiste et utilitaire. 5) L'Amérique est hypocrite, dans la mesure où ses habitants ne se conforment guère aux préceptes religieux et moraux dont ils se targuent.

Le choix de Boston, comme exutoire à la colère du poète, vient probablement du fait que cette ville — où Poe naquit en 1809 — était devenue, vers le milieu du XIX^e siècle, le principal centre intellectuel de l'Amérique. Ce fut l'un des foyers de la «New England Renaissance», le berceau du transcendantalisme et de l'unitarisme (ou unitarianisme), l'endroit où vécurent tant Benjamin Franklin qu'Emerson, Thoreau, Hawthorne et ces écrivains surnommés les «Boston Brahmins», tels Longfellow, Holmes, Lowell et Whittier dont on connaît l'inspiration religieuse, morale et sociale.

1. 23-24: *La fameuse doctrine de l'indissolubilité du Beau, du Vrai et du Bien* — Il s'agit de la doctrine d'Emerson, qu'Edgar Poe a combattue tout au long du *Poetic Principle* en prônant la séparation de ces trois domaines (voir l'article de Margaret Gilman, «Baudelaire and Emerson», *The Romantic Review*, octobre 1943, p. 211-222).

Quant à Baudelaire, qui a déjà repris à son compte et développé ces idées dans les *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857), il porte l'attaque sur terrain français. Ses diatribes visent ici le spiritualisme éclectique de Victor Cousin (1792-1867), qui avait publié en 1853, chez Didier, un traité de philosophie intitulé *Du Vrai, du Beau et du Bien*. Cet ouvrage, qui connut de nombreuses rééditions, reprenait sous une forme considérablement remaniée et augmentée le *Cours de philosophie, professé à la Faculté des Lettres pendant l'année 1818, par M. V. Cousin, sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien, publié avec son autorisation et d'après les meilleures rédactions de ce cours, par M. Adolphe Garnier* (Hachette, 1836). Il rassemblait ainsi «en un corps de doctrine» — comme l'indique l'avant-propos — des théories exposées dans divers autres ouvrages et empruntées à Platon, à Descartes, à Kant, à Hegel et aux sensualistes écossais, pour n'en citer que quelques-uns. Or, on se rappelle ce que Baudelaire écrivait de l'éclectisme dans son *Salon de 1846*:

L'éclectisme, aux différentes époques, s'est toujours cru plus grand que les doctrines anciennes, parce qu'arrivé le dernier il pouvait parcourir les horizons les plus reculés. Mais cette impartialité prouve l'impuissance des éclectiques. Des gens qui se donnent si largement le temps de la réflexion ne sont pas des hommes complets; il leur manque une passion (Pl, II, p. 473).

Notons qu'une année à peine avant la publication, dans *L'Artiste*, de la première étude de Baudelaire sur Gautier, cette revue avait consacré à Victor Cousin une longue étude, signée J. Wallon («Galerie du XIX^e siècle», 6, 13, 20, 27 juin et 4 juillet 1858).

Page 175

1. 15-16: *Je répéterai donc* — Jusqu'à «les régions surnaturelles de la Poésie» (p. 177, l. 5), Baudelaire cite longuement la IV^e partie des *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, qui ont servi de préface à sa traduction des *Nouvelles Histoires extraordinaires*, publié en mars 1857 chez Michel Lévy frères (Pl, II, p. 333-334). Gautier, à son tour, reprendra presque intégralement cette citation dans *Charles Baudelaire* [III] (p. 22-24).

En fait, il s'agit d'un résumé, et souvent d'une paraphrase, des propos que Poe avait développés dans *The Poetic Principle*. Aussi, pour mieux saisir dans quelle mesure Baudelaire a suivi son modèle, nous allons citer pour chaque passage le texte anglais correspondant, d'après le tome III, *The Literary, des Works of the late Edgar Allan Poe* (New York, Redfield, 1850).

1. 17: «*Il est une autre hérésie...*» —

While the epic mania—while the idea that, to merit in poetry, prolixity is indispensable—has, for some years past, been gradually dying out of the public mind, by mere dint of its own absurdity—we find it succeeded by a heresy too palpably false to be long tolerated, but one which, in the brief period it has already endured, may be said to have accomplished more in the corruption of our Poetical Literature than all its other enemies combined. I allude to the heresy of *The Didactic*. It has been assumed, tacitly and avowedly, directly and indirectly, that the ultimate object of all Poetry is Truth. Every poem, it is said, should inculcate a moral; and by this moral is the poetical merit of the work to be adjudged (p. 5).

1. 22: «*La Poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même...*» —

We have taken it into our heads that to write a poem simply for the poem's sake, and to acknowledge such to have been our design, would be to confess ourselves radically wanting in the true Poetic dignity and force:—but the simple fact is, that, would we but permit ourselves to look into our own souls, we should immediately there discover that under the sun there neither exists nor *can* exist any work more thoroughly dignified—more supremely noble than this very poem—this poem *per se*—this poem which is a poem and nothing more—this poem written solely for the poem's sake (p. 5).

1. 27: «*Je ne veux pas dire que la poésie n'ennoblisse pas les mœurs...*» —

To recapitulate, then:—I would define, in brief, the Poetry of words as *The Rhythmical Creation of Beauty*. Its sole arbiter is Taste. With the Intellect or with the Conscience, it has only collateral relations. Unless incidentally, it has no concern whatever with Duty or with Truth. [...]

It by no means follows, however, that the incitements of Passion, or the precepts of Duty, or even the lessons of Truth, may not be introduced into a poem, and with advantage; for they may subserve, incidentally, in various ways, the general purposes of the work:—but the true artist will always contrive to tone them down in proper subjection to that *Beauty* which is the atmosphere and the real essence of the poem (p. 8).

1. 33: «*Les modes de démonstration de vérités sont autres...*» —

With as deep a reverence for the True as ever inspired the bosom of man, I would, nevertheless, limit, in some measure, its modes of inculcation. I would limit to enforce them. I would not enfeeble them by dissipation. The demands of Truth are severe. She has no sympathy with the myrtles. All *that* which is so indispensable in Song, is precisely all *that* with which *she* has nothing whatever to do. It is but making her a flaunting paradox, to wreath her in gems and flowers. In enforcing a truth, we need severity rather than efflorescence of language. We must be simple, precise, terse. We must be cool, calm, unimpassioned. In a word, we must be in that mood which, as nearly as possible, is the exact converse of the poetical (p. 5-6).

Page 176

1. 5: «*L'intellect pur vise à la Vérité...*» —

Dividing the world of mind into its three most immediately obvious distinctions, we have the Pure Intellect, Taste, and the Moral Sense. I place Taste in the middle, because it is just this position which, in the mind, it occupies. It holds intimate relations with either extreme; but from the Moral Sense is separated by so faint a difference that Aristotle has not hesitated to place some of its operations among the virtues themselves. Nevertheless, we find the *offices* of the trio marked with a

sufficient distinction. Just as the Intellect concerns itself with Truth, so Taste informs us of the Beautiful while the Moral Sense is regardful of Duty. Of this latter, while Conscience teaches the obligation, and Reason the expediency, Taste contents herself with displaying the charms:—waging war upon Vice solely on the ground of her deformity—her disproportion—her animosity to the fitting, to the appropriate, to the harmonious—in a word, to Beauty (p. 6).

l. 8-9: «Aristote n'a pas hésité à ranger parmi les vertus quelques-unes de ses délicates opérations» — On lit en effet dans la *Rhétorique*, Livre I, chapitre 9:

Le beau est ce qui, préférable par soi, est louable; ou ce qui, étant bon, est agréable, parce qu'il est bon.

Si c'est en cela que consiste le beau, la vertu est nécessairement belle; car, étant bonne, elle est louable. La vertu est, semble-t-il, la faculté de se procurer des biens et de les conserver; et aussi la faculté de rendre de nombreux et importants services, services de toute sorte en toute sorte de cas.

Les parties de la vertu sont la justice, le courage, la tempérance, la munificence, la magnanimité, la libéralité, la douceur, la sagesse pratique, la sagesse spéculative (p. 108).

l. 16: «C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau...» —

An immortal instinct, deep within the spirit of man, is thus, plainly, a sense of the Beautiful. This it is which administers to his delight in the manifold forms, and sounds, and odours, and sentiments amid which he exists. And just as the lily is repeated in the lake, or the eyes of Anaryllis in the mirror, so is the mere oral or written repetition of these forms, and sounds, and colours, and odours, and sentiments, a duplicate source of delight. But this mere repetition is not poetry. He who shall simply sing, with however glowing enthusiasm, or with however vivid a truth of description, of the sights, and sounds, and odours, and colours, and sentiments, which greet *him* in common with all mankind—he, I say, has yet failed to prove his divine title. There is still a something in the distance which he has been unable to attain. We have still a thirst unquenchable, to allay which he has not shown us the crystal springs. This thirst belongs to the immortality of Man. It is at once a consequence and an indication of his perennial existence. It is the desire of the moth for the star. It is no mere appreciation of the Beauty before us—but a wild effort to reach the Beauty above. Inspired by an ecstatic prescience of the glories beyond the grave, we struggle, by multiform combinations among the things and thoughts of Time, to attain a portion of that Loveliness whose very elements, perhaps, appertain to eternity alone. And thus when by Poetry—or when by Music, the most entrancing of the Poetic moods—we find ourselves melted into tears—we weep then—not as the Abbate Gravina supposes—through excess of pleasure, but through a certain, petulant, impatient sorrow at our inability to grasp *now*, wholly, here on earth, at once and for ever, those divine and rapturous joys, of which *through* the poem, or *through* the music, we attain to but brief and indeterminate glimpses (Edgar Poe. *The Poetic Principle*. *op. cit.*, p. 6-7).

l. 26: «Ainsi le principe de la poésie...» —

Thus, although in a very cursory and imperfect manner, I have endeavoured to convey to you my conception of the Poetic Principle. It has been my purpose to suggest that, while this Principle itself is, strictly and simply, the Human Aspiration for Supernal Beauty, the manifestation of the Principle is always found in an *elevating excitement of the Soul*—quite independent of that passion which is the intoxication of the Heart—or of that Truth which is the satisfaction of the Reason. For, in regard to Passion, alas! its tendency is to degrade, rather than to elevate the Soul (p. 18).

Page 177

l. 6: «*Dans un pays où l'idée d'utilité...*» — Autre citation des *Notes nouvelles sur Edgar Poe*. III^e partie (Pl, II, p. 328).

l. 12: *Depuis quelques années...* — On peut lire à peu près la même phrase dans *Les Drames et les Romans honnêtes*: «*Depuis quelque temps, une grande fureur d'honnêteté s'est emparée du théâtre et aussi du roman*» (Pl, II, p. 38). En effet, de cet article publié dans la *Semaine théâtrale* du 27 novembre 1851 et recueilli dans *L'Art romantique*, Baudelaire a repris ici non seulement plusieurs idées mais de nombreuses expressions (par exemple «*la poésie du cœur*») aux dépens d'Emile Augier (1820-1889), «*l'un des plus orgueilleux soutiens de l'honnêteté bourgeoise, l'un des chevaliers du bon sens*» (*ibid.*, p. 38) et de surcroît académicien depuis janvier 1858.

A celui qui fut, avec Ponsard, l'une des cibles préférées de Baudelaire, *L'Artiste*, sous la plume de Xavier Aubryet, avait consacré un magistral éreintage dans sa «*Galerie du XIX^e siècle*» (14 et 21 juin 1857), là même où paraîtra deux ans plus tard la première étude sur Gautier.

l. 18: «*La poésie du cœur!*» — Les textes où la poésie est définie comme l'expression du cœur ne manquent pas, surtout à l'époque romantique. Déjà André Chénier écrivait dans un *Epilogue*:

*L'art des transports de l'âme est un faible interprète;
L'art ne fait que des vers; le cœur seul est poète.
(André Chénier, Œuvres complètes, p. 614.)*

En outre, on lit chez Musset, dans le poème *A mon ami Edouard B.*:

*Ah! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie.
(Alfred de Musset, Poésies complètes, p. 128.)*

Et dans *La Nuit d'août*:

*De ton cœur ou de toi lequel est le poète?
C'est ton cœur, et ton cœur ne te répondra pas.
(Ibid., p. 318.)*

Quant à l'expression «*la poésie du cœur*», nous ne l'avons trouvée que dans un texte de Lamartine intitulé *Des Destinées de la Poésie* (Gosselin et Furne, 1834), qui est devenu la *Seconde Préface* de «*l'édition des souscripteurs*» des *Œuvres complètes* du poète (vol. I, *Méditations poétiques*, Firmin Didot, 1849, p. 27-74). Voici les deux passages où elle figure:

1) Evoquant ses débuts littéraires, Lamartine déclare:

J'ai anéanti ainsi [par le feu] des volumes de cette première et vague poésie du cœur, et j'ai bien fait; car, à cette époque, ils seraient éclos dans le ridicule, et morts dans le mépris de tout ce qu'on appelait littérature.

2) Dans l'histoire de toute poésie, Lamartine distingue les phases suivantes:

La poésie pastorale et instinctive de l'enfance des nations; [...] la poésie élégiaque et passionnée, la poésie du cœur; [...] la poésie épique et guerrière des peuples nomades ou conquérants; [...] la poésie sacrée et lyrique des âges d'enthousiasme et de rénovation religieuse; [...] la poésie de philosophie et de méditation, fille d'une époque où l'humanité s'étudie et se résume elle-même jusque dans les chants dont elle amuse ses loisirs.

1, 4; «*O poète! je t'aime!*» — «O père de famille, ô poète! je t'aime!» Il s'agit du vers final de *Gabrielle* (M. Lévy, 1850, p. 108), comédie en cinq actes d'Émile Augier jouée pour la première fois le 15 décembre 1849 à la Comédie-Française, et qui obtint le prix Montyon, décerné par l'Académie aux ouvrages les plus utiles aux mœurs. On y voit Julien Chabrière, avocat trompé par son épouse Gabrielle, réussir à sauver son ménage par une attitude «exemplaire» et grâce à un plaidoyer qui confond le séducteur et humilie l'infidèle.

Baudelaire, qui avait en horreur toute forme d'art à but moral ou didactique, s'en était déjà pris à cette pièce dans *Les Dramas et les Romans honnêtes* (PI, II, p. 38-39) et avait pu trouver un écho à ses critiques dans la préface de *La Double Vie d'Asselineau* dont il venait d'annoter les épreuves (PI, II, p. 99). De son côté, Xavier Aubryet avait qualifié la pièce d'«antidote dramatique du poison de l'adultère, comédie d'une prudhomie scandaleuse», dans son étude sur Augier (*L'Artiste*, 21 juin 1857).

1. 18: *un écrivain illustre et des plus accrédités* — Comme l'a montré J. Crépet (AR, p. 496), le passage qui débute ici vise l'historien Jules Michelet, dont on imagine aisément tout ce qui pouvait le séparer de Baudelaire!

L'Amour, auquel il est fait allusion, parut chez Hachette en novembre 1858. A ce sujet, le poète écrivait à sa mère le 11 décembre de la même année: «Tu as reçu *L'Amour* de Michelet; immense succès, succès de femmes; je ne l'ai pas lu, et je crois pouvoir deviner que c'est un livre répugnant» (CPI, I, p. 532). Il ne tarda donc pas à le lire, et dut y trouver, dès l'introduction, de quoi confirmer ses appréhensions. Retenons par exemple: «l'affranchissement moral par le véritable Amour», présenté comme le but et le sens de l'ouvrage (p. 1); l'éloge des femmes écrivains, et en particulier de George Sand élevée au rang de «grand prosateur du siècle» (p. XVII); ou encore le peu de soin voué délibérément à la forme: «Elle était bien secondaire, dans un livre si grave en lui-même, et dans un sujet si neuf en réalité» (p. XXXIV).

Baudelaire ne fut cependant pas le seul déçu: Barbey d'Aurevilly avait jugé sévèrement cette œuvre dans *Le Pays* du 8 décembre 1858, et, de son côté, Armand Barthet lui avait consacré un compte rendu plutôt mitigé dans *L'Artiste* du 2 janvier 1859.

1. 18-19: *placer, [...], toute poésie, non pas dans la Beauté, mais dans l'amour!* — On ne trouve pas une telle affirmation dans *L'Amour*, du moins sous cette forme. Certes Michelet fait des mots «poésie» et «poétique» un emploi que l'auteur des *Fleurs du Mal* pouvait bien juger abusif:

Qui est sûr de être poétique vingt-quatre heures par jour? de ne pas être ramenée par l'inflexible nature du haut idéal à la prose? (p. 104)

Tout est poésie en ménage et toute chose de nature est noble en la personne aimée (p. 106).

Tout est poésie dans la femme, mais surtout cette vie rythmique, harmonisée en périodes régulières, et comme scandée par la nature (p. 135).

Mais quand on sait que, pour Baudelaire, la poésie est l'Art par excellence, on peut voir la source de son indignation dans ces quelques passages où Michelet montre l'influence de l'amour sur les facultés créatrices et le génie de l'artiste:

Si l'amour atténue la force brute et l'imagination matérielle qui, sous l'influence du sang, porte au cerveau les images grossières, en revanche l'amour affine les facultés délicates. Le contact d'une femme pure, aimée, dont le cœur répond au cœur, communique quelque chose de son excellence morale, de sa douce sérénité. L'esprit en reste harmonisé (p. 325-326).

Ainsi les œuvres d'un Puget, par exemple, tirent leur force de l'Amour, qui leur confère une valeur éternelle. Et l'auteur d'ajouter :

L'art humain n'a nul procédé, nulle puissance, qu'à imiter l'art divin. Qu'a fait, que fait celui-ci ? Du grand torrent de la vie, l'Amour crée les générations, tout le progrès ascendant des espèces. Et, d'une goutte concentrée de ce torrent, il a créé et il crée le monde de l'invention, tout le progrès de l'idée (p. 328).

Enfin, selon Michelet, seul le mariage, dans l'amour partagé, fait éclore les qualités artistiques et doue le génie de ses deux puissances, à savoir « l'harmonie par le bonheur pur, et par moment l'étincelle dans l'abstinence volontaire, libre ajournement du bonheur » (p. 329).

1. 21: « *Un bon tailleur vaut mieux que trois sculpteurs classiques!* » — Baudelaire cite de mémoire un passage de l'introduction de *L'Amour*, où Michelet définit les avantages du mariage et les conditions d'une vie heureuse :

Un métier et une femme, voilà la première liberté. Et de là viendront les autres.

Je dis un métier, non un art de luxe. Ayez-en un de surcroît, à la bonne heure. Mais il faut d'abord un des arts utiles à tous. [...] Qui ne voit que la plupart des métiers, si l'on y pénètre à fond, sont des branches réelles d'un art ? Ceux du bottier, du tailleur, sont bien près de la sculpture. Le dirai-je ? Pour un tailleur qui sent, modèle et rectifie la nature, je donnerais trois sculptures classiques (p. XLI-XLII).

1. 21-22: et affirmer que si Raymond Lulle... — Voici, à propos de ce Catalan surnommé « Docteur illuminé » et « Procureur des infidèles » (1235-1315), l'histoire telle qu'on la trouve dans *L'Amour* :

On conte que le brillant Espagnol Raimond Lulle poursuivait d'amour une dame qui l'aimait, mais n'accordait rien. Dans son impétueux désir, il la suit jusque dans une église. Là, indignée, hardie par les ténèbres (leurs églises sont fort obscures), elle se retourne, lui découvre son sein rongé. Que croyez-vous qu'il fit ? il s'enfuit, et, de chevalier, devint docteur, prêcheur et mauvais scolastique.

Il n'aimait pas. Combien s'il eût aimé vraiment une telle révélation l'aurait attaché au contraire ! quel lien fort, quelle occasion de dévouement, et j'allais dire quel attrait de tendresse ! (p. 287)

1. 25-26: *Le même outeur conseille au mari-providence de fouetter sa femme* — Ce n'est pas précisément ce que prône Michelet :

Frapper la femme ! grand Dieu ! la femme, notre reine d'amour, et une reine si soumise, qui, chaque soir, donne pouvoir illimité à l'homme, pouvoir de la rendre enceinte. C'est presque le droit de vie et de mort !

Un être généralement doux, faible, livré à ce point, le briser, le désoler par un châtement servile !... Oh ! Bassesse et lâcheté ! (p. 279)

L'auteur admet toutefois une exception, où il est bien question de fouet :

Dans un seul cas, le désespoir d'un grand remords qui mettrait en péril sa vie, sa raison, si elle s'offre, prie et supplie, on peut lui accorder une légère souffrance du corps qui diminue celle de l'âme. Le châtement de l'enfance (nullement nuisible, ordonné même comme stimulant dans les bains russes) peut lui faire croire qu'elle expie (p. 280).

Mais Baudelaire n'en veut pas à l'idée qu'un homme puisse battre son épouse, car on se souvient de la phrase de *Mon cœur mis à nu*, XXXVIII: «De la nécessité de battre les femmes» (PI, I, p. 701). Comme le souligne J. Crépet, ce qui irrite le poète, fidèle à Joseph de Maistre, c'est que l'époux «soit invité à préférer dans quelque mesure le soulagement temporel de la coupable à son salut éternel, qui exige l'expiation intégrale et librement consentie» (AR, p. 497).

Page 179

I. 7: «Le ridicule est plus tranchant...» — Nous n'avons pas pu identifier la chanson que cite Baudelaire.

I. 12: *La sensibilité de l'imagination...* — Voir, à ce sujet, nos commentaires, p. 144-149.

I. 22: *aux travaux qui ressortent de l'imagination* — Selon Littré, *ressortir de* (conjugué comme *sortir*) signifie au figuré: «découler de, résulter». On attendrait plutôt *qui ressortissent à* (qui sont du ressort de, qui dépendent de, qui relèvent de).

I. 24-1 (p. 180): *le goût du Beau est pour lui un «fatum»* — Baudelaire revient sur ce point dans la seconde étude, en qualifiant Gautier d'«homme doué d'une faculté unique, puissante comme la fatalité» (p. 195). Le mot latin *fatum* veut dire en effet «destin irrévocable» ou «fatalité», et, à ce propos, l'article *destinée* de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert fournit d'intéressantes précisions:

Fatum est un terme fort en usage parmi les anciens philosophes. Il vient de *faudo*, parler, et signifie proprement la même chose que *effatum*, c'est-à-dire *moi, décret prononcé par Dieu, ou une déclaration fixe par laquelle la Divinité a réglé l'ordre des choses, et désigné ce qui doit arriver à chaque personne.* [...] Mais outre qu'on se sert du mot *fatum* pour signifier la connexion des choses, soit dans la nature, soit même dans la détermination divine, on lui donne encore un sens plus étendu: car on l'emploie pour exprimer je ne sais quelle nécessité ou destination éternelle des choses, qui conduit et dirige vers leurs fins tous les agents, soit nécessaires, soit volontaires.

Page 180

I. 13: *quand une civilisation meurt...* — Cette idée sera reprise et développée dans la seconde étude.

Voir p. 194-195.

I. 16-17: *les derniers feuilletons sur Pétersbourg et la Néva* — Parti le 15 septembre 1858, Gautier se trouvait encore en Russie quand Baudelaire écrit sur lui sa première étude (voir p. 41-43). Il ne revint que le 27 mars 1859, soit deux semaines après la publication du *Théophile Gautier* [1] dans *L'Artiste*. Puis il y retourna, avec son fils, d'août à octobre 1861.

Dès le 11 octobre 1858, *Le Moniteur universel* publia ses impressions sous le titre général d'*Esquisses de voyage*. Les feuillets auxquels il est fait allusion ici datent du 26-27 décembre 1858, 2-3 et 10 janvier 1859 : en effet, l'étude était déjà terminée et livrée lorsque Gautier poursuivit, dès le 21 février, sa description de « L'Hiver à Saint-Petersbourg ».

Ces feuillets du *Moniteur* (11 octobre 1858-12 décembre 1861), auxquels l'auteur ajouta divers articles publiés entre 1858 et 1866 dans le *Journal de Saint-Petersbourg*, *L'Artiste* et la *Revue nationale et étrangère*, furent réunis en un ouvrage intitulé *Voyage en Russie* (Charpentier, 1867, 2 vol. ; BF : 3 novembre 1866).

1. 17: *Italia* — Dans ce livre publié chez Lecou en 1852 (BF : 15 mai 1852), Gautier raconte le voyage qu'il fit en Italie d'août à novembre 1850, en compagnie de Louis de Cornein.

Ce récit parut d'abord en feuillets dans *La Presse* (24 septembre 1850-15 novembre 1851), et dans *Le Pays* (11 janvier-13 mars 1852). Une réédition augmentée d'*Italia* vit le jour après la mort de l'auteur, sous le titre de *Voyage en Italie* (Charpentier, 1875).

1. 17: *Tra los montes* — Cet ouvrage, édité par Magen en 1843 (2 vol. ; BF : 18 février 1843), rassemble divers feuillets publiés entre le 27 mai 1840 et le 1^{er} janvier 1843 dans *La Presse* (*Sur les chemins*; *Lettres d'un feuilletoniste*), la *Revue de Paris* et la *Revue des Deux Mondes*. C'est le récit du voyage en Espagne que Gautier a effectué avec son ami Eugène Piot du 5 mai au 7 octobre 1840, et qui lui inspira également les poèmes d'*España*. Une réédition en un seul volume, intitulé *Voyage en Espagne*, parut en 1845 chez Charpentier (BF : 5 juillet 1845), évitant ainsi la répétition du barbarisme contenu dans le titre de 1843 (*tra* pour *tras*!).

1. 19: *sans « doublure »* — Par cette image théâtrale, Baudelaire veut dire que Gautier est unique, qu'il n'a pas d'égal ni même de rival. Selon Littré, le terme *doublure* désigne « celui qui joue les rôles en l'absence du chef d'emploi. [...] Ce mot ne se prend guère qu'en mauvaise part. On dirait bien d'un bon acteur qu'il en double un autre, mais non pas qu'il en est la doublure ».

1. 28-30: *définir l'attitude mystérieuse que les objets de la création tiennent devant le regard de l'homme* — Ces propos illustrent un des aspects du « surnaturalisme » baudelairien, tel que l'a défini Max Milner (« Baudelaire et le surnaturalisme », *Le Surnaturalisme français*, p. 29-49).

1. 32: *une espèce de sorcellerie évocatoire* — Cette expression, que préfigurent en 1855 « les formules évocatoires du sorcier » (*Exposition universelle*, Pl, II, p. 580), se trouve encore, appliquée à la grammaire, dans *Le Poème du hachisch* (Pl, I, p. 431), et par deux fois dans *Fusées*, XI :

Un culte (magisme, sorcellerie évocatoire).

[...]

De la langue et de l'écriture, prises comme opérations magiques, sorcellerie évocatoire (Pl, I, p. 658).

Voir p. 151-152.

1. 34: *les animaux et les plantes, représentants du laid et du mal* — Baudelaire a souvent affirmé ou laissé entendre que les animaux sont des êtres sataniques, des incarnations du vice ou des traces du péché originel (voir Pl, I, p. 6, 596, 660; II, p. 575, 954; et CPl, I, p. 337). C'est une idée que, de son propre aveu, il tenait du

père jésuite allemand Athanasius Kircher (1601-1680) et qu'il a pu trouver aussi chez Charles Fourier. Pourtant, comme l'a montré Jean Pommier (*La Mystique de Baudelaire*, p. 77-79), le règne animal n'est pas entièrement affecté d'une connotation négative dans la symbolique du poète. En effet, «ce sont plutôt des idées sereines ou nobles qu'évoquent l'aloücette, l'albatros et le cygne» (p. 78), sans parler du cheval, des chats et des chiens.

En ce qui concerne les végétaux, remarque encore Jean Pommier (*ibid.*, p. 74-77), Baudelaire se montre plus catégorique: suivant une suggestion d'Hippolyte Babou, il a intitulé son œuvre principale *Les Fleurs du Mal*, et sur le frontispice des *Epaves*, gravé par Félicien Rops, il a fait figurer par des plantes les sept péchés capitaux, comme le souligne la légende (voir *Pl*, I, p. 812-813, et l'*Album Baudelaire*, p. 260-261).

1. 38-1 (p. 181): *ces miracles produits dans le jeu par une profonde science mathématique* — Victime du «guignon», conscient de sa difficulté créatrice et de sa tendance à la «procrastination», rongé par l'apathie et l'ennui, Baudelaire se sent attiré par le jeu, qui permet de gagner gros sans effort et en peu de temps. Il envie au joueur sa persévérance, son ardeur passionnée et l'audace qui le pousse à risquer perpétuellement son avenir ou même sa vie (voir *Le Jeu* dans *Les Fleurs du Mal*, *Pl*, I, p. 95-96; *Le Joueur généreux* dans les *Petits Poèmes en prose*, *Pl*, I, p. 325-328; et la fin de *Fusées*, VI, *Pl*, I, p. 654). Mais il sait aussi que, par rapport au travail, le jeu procure seulement des joies éphémères et des gains limités, comme l'indique ce fragment de *Fusées*, XI:

Le travail, force progressive et accumulative, portant intérêts comme le capital, dans les facultés comme dans les résultats.

Le jeu, même dirigé par la science, force intermittente, sera vaincu, si fructueux qu'il soit, par le travail, si petit qu'il soit, mais continu (*Pl*, I, p. 659-660).

Page 181

1. 5: *ce beau style onduleux et brillanté* — Si l'adjectif *onduleux* ne fait pas problème, puisqu'il est attesté dès le XVIII^e siècle et signifie selon Littré «qui forme des ondes», il n'en va pas de même de *brillanté* auquel Baudelaire donne ici un sens nouveau. En effet, d'après la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1835), «brillanter son style» veut dire «le charger d'ornements recherchés, le semer de faux brillants», signification péjorative qui est confirmée par Boiste (*Dictionnaire universel de la langue française*, 10^e éd., Didot, 1841) et par Bescherelle (*Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française*, 10^e éd., Garnier, 1864), tandis que Littré écrit: «Brillanter son style, le charger d'ornements d'un goût suspect». Or ce n'est manifestement pas ce que Baudelaire entendait exprimer: il faut comprendre «éclatant, poli».

1. 9-11: *Gautier a pu souvent (nous l'avons tous vu) s'asseoir à une table banale, dans un bureau de journal, et improviser* — Tous les contemporains de Gautier qui ont laissé sur lui quelque témoignage relatent qu'il pouvait en effet travailler dans n'importe quelles conditions, tant sa facilité était grande. Feydeau (*Théophile Gautier*, p. 254) et Bergerat (*Théophile Gautier*, p. 10) le décrivent affairé au coin d'une table d'imprimerie, et Du Camp prétend même qu'à partir d'*Italia* (1852) toutes ses œuvres ont été écrites ainsi, de chic, le prote venant chercher au fur et à mesure les pages de son manuscrit (*Théophile Gautier*, p. 138, et *Souvenirs littéraires*, t. II, p. 23-24). Pour sa part, Francisque Sarcey (cité dans

Lavenjoul, II, p. 503) se souvient de l'avoir vu rédiger son feuillet dans les bureaux du *Moniteur*, ce qu'ont également noté les frères Goncourt dans leur *Journal*, le 3 mars 1862, en rapportant ces propos du poète :

Je ne travaille jamais chez moi; je ne travaille qu'au *Moniteur*, à l'imprimerie — on m'imprime à mesure. L'odeur d'encre d'imprimerie, il n'y a que cela qui me fasse marcher. Et puis, il y a cette loi d'urgence. C'est fatal, il faut que je fasse ma copie... Je ne peux travailler que là... Je ne pourrais maintenant faire un roman que comme ça, en imprimant à mesure, dix lignes par dix lignes... Sur l'épreuve, on se juge (t. V, p. 65-66).

1. 18: «*L'inexprimable n'existe pas*» — Cette formule est reprise dans la seconde étude, sous la forme suivante: «*Il n'y a pas d'idées inexprimables*» (p. 195). Quant à la «*sévère maxime*» dont ces mots constituent la fin, voir notre note, p. 210.

Dans sa troisième étude sur Baudelaire, Gautier écrira, en 1868, à propos des *Petits Poèmes en prose*:

Il a pu serrer de plus près l'inexprimable et rendre ces nuances fugitives qui flottent entre le son et la couleur et ces pensées qui ressemblent à des motifs d'arabesques ou à des thèmes de phrases musicales (*Charles Baudelaire* [III], p. 72).

Page 183

1. 13: *La nouvelle, plus resserrée, plus condensée* — Cette phrase reprend une idée exprimée dans la III^e partie des *Notes nouvelles sur Edgar Poe*:

Elle [la nouvelle] a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet. Cette lecture, qui peut être accomplie tout d'une haleine, laisse dans l'esprit un souvenir bien plus puissant qu'une lecture brisée, interrompue souvent par le tracés des affaires et le soin des intérêts mondains. L'unité d'impression, la *totalité* d'effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière, à ce point qu'une nouvelle trop courte (c'est sans doute un défaut) vaut encore mieux qu'une nouvelle trop longue (*Pl*, II, p. 329).

Comme l'a révélé Melvin Zimmerman («*Baudelaire, Poe and Hawthorne*», *Revue de littérature comparée*, juillet-septembre 1965, p. 448-450) le passage que nous venons de citer s'inspire d'un article de Poe sur *Twice-Told Tales* de Hawthorne, publié dans le *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine* (n° 20, avril-mai 1842), puis recueilli au tome III, *The Literati*, des *Works of the late Edgar Allan Poe* (New York, Redfield, 1850), où on lit par exemple:

The ordinary novel is objectionable, from its length, for reasons already stated in substance. As it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from *totality* (p. 197).

Toutefois, cet emprunt ne doit pas accréditer l'idée que Baudelaire est entièrement tributaire de l'esthétique de Poe: comme sur d'autres points, il a trouvé dans l'œuvre de l'Américain la confirmation et l'illustration de ses propres théories.

Page 184

1. 7: *Si Balzac a fait de ce genre roturier une chose admirable* — En rendant hommage à Balzac, Baudelaire tenait sans doute à saluer la grande étude que Théophile Gautier venait de consacrer à l'auteur de *La Comédie humaine* (dans

L'Artiste, 21 mars-2 mai 1858; il s'agit d'un des portraits de cette «Galerie du XIX^e siècle» où paraîtra, le 13 mars 1859, le *Théophile Gautier* (II). D'ailleurs, dans tout ce passage, Baudelaire emprunte à Gautier plusieurs idées et expressions.

1. 10-11: *être visionnaire, et visionnaire passionné* — On peut se demander pourquoi Baudelaire a préféré cette expression à celles dont se sont servis les critiques de l'époque pour définir le génie de Balzac. En effet Taine, après d'autres, a vu en lui surtout un *observateur* exceptionnel, complété par un philosophe, un encyclopédiste, un médecin et un physiologiste (voir son étude sur Balzac publiée dans le *Journal des Débats*, en février et mars 1858, puis recueillie dans *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, p. 63-170). Quelques années auparavant, Philarète Chasles recourait le premier au mot *voyant* à propos du romancier, également dans les colonnes du *Journal des Débats*, le 24 août 1850 (voir Claude Pichois, *Philarète Chasles et la vie littéraire au temps du romantisme*, t. I, p. 431-433). En outre, Théophile Gautier affirme, en 1858, dans *Honoré de Balzac*:

Quoique cela semble singulier à dire en plein dix-neuvième siècle, Balzac fut un voyant. Son mérite d'observateur, sa perspicacité de physiologiste, son génie d'écrivain ne suffisent pas pour expliquer l'infinie variété des deux ou trois mille types qui jouent un rôle plus ou moins important dans *La Comédie humaine*. Il ne les copiait pas, il les vivait idéalement, revêtait leurs habits, contractait leurs habitudes, s'entourait de leur milieu, était eux-mêmes tout le temps nécessaire (*Portraits contemporains*, p. 63).

On sait, enfin, que Gautier appliquera le nom de *voyant* à Baudelaire, dans l'essai qui servira de préface aux *Fleurs du Mal* en 1868 (voir *Charles Baudelaire* (III), p. 31).

Observateur, voyant, voilà déjà deux termes dont il convient d'examiner l'emploi chez notre poète. En 1848, dans un article sur les contes de Champfleury, il remarquait en passant que l'observation chez Balzac était liée à une foule d'autres qualités:

Balzac est en effet un romancier et un savant, un inventeur et un observateur; un naturaliste qui connaît également la loi de génération des idées et des êtres visibles. C'est un grand homme dans toute la force du terme; c'est un créateur de méthode et le seul dont la méthode vaille la peine d'être étudiée (*PI*, II, p. 22).

Plus tard, dans une lettre à Poulet-Malassis du 16 février 1860, Baudelaire notera que les réalistes, Champfleury justement et Duranty, ne sont pas des observateurs, faute de savoir s'amuser et d'avoir «la patience philosophique nécessaire» (*CPI*, I, p. 670). Ces deux écrivains ont en effet dénigré Constantin Guys, «le peintre de la vie moderne», qui représente précisément à ses yeux le type même de l'observateur, puisqu'il le qualifie trois fois de la sorte dans son essai de 1863 en soulignant la passion de l'artiste pour la beauté fugitive et transitoire, saisie sur le vif au gré de longues flâneries (voir *PI*, II, p. 687, 691 et 692). A propos du mot «voyant», on peut relever, avec Marc Eigeldinger (voir *La Voyance avant Rimbaud* dans son édition des *Lettres du voyant* de Rimbaud, publiée en collaboration avec Gérard Schaeffer, p. 60), que Baudelaire ne s'est jamais désigné lui-même ainsi, et qu'il a utilisé l'expression une seule fois, à propos de Joseph de Maistre, dans une lettre à Alphonse Toussenel du 21 janvier 1856 (*CPI*, I, p. 337). Le contexte n'indique pas ce qu'il faut entendre par là, mais on remarquera que l'auteur des *Soirées de Saint-Pétersbourg* était un écrivain tourné vers la philosophie, la religion et la politique, un penseur méditant sur l'histoire et l'avenir de l'humanité, Soucieux comme il l'était de l'exactitude et de la propriété du vocabulaire, Baudelaire ne pouvait pas user du même qualificatif au sujet du romancier de *La Comédie humaine*, qui était

un créateur, un artiste, c'est-à-dire un homme faisant œuvre d'imagination. Il choisit alors d'appeler Balzac *visionnaire*, terme qu'il emploiera encore en parlant de Poe (voir *Pl*, II, p. 347), après l'avoir défini ainsi en 1861 dans son compte rendu des *Martyrs ridicules* de Léon Cladel: «Ainsi l'homme d'esprit moule le peuple, et le visionnaire crée la réalité» (*Pl*, II, p. 183). Savait-il que Duranty l'avait déjà appliqué à Balzac dans *Réalisme* (15 décembre 1856), comme nous l'apprend aussi Claude Pichois (*op. cit.*, t. I, p. 431)?

1. 25: *la morsure* — Selon Robert: «En technique de gravure: opération qui consiste à attaquer à l'acide les parties d'une planche de cuivre dépouillées de leur couche protectrice de vernis».

1. 34: *M. Coquelet* — Selon Jacques Crépet, suivi en cela par d'autres éditeurs, il s'agirait d'un «typc de sous-Prudhomme, qu'on rencontre dans l'œuvre de Gavarni» (*AR*, p. 499). Toutefois le nom de ce personnage ne figure ni dans *L'Œuvre de Gavarni*, «catalogue raisonné», p. p. J. Armelhault et E. Bocher (Librairie du bibliophile, 1873), ni dans *l'Inventaire du Fonds Français après 1800*, p. p. Jean Adhémar (Bibliothèque nationale, Département des estampes, article *Gavarni*).

Guidé par Baudelaire lui-même, on songe alors à Daumier, dont l'une des œuvres mentionnées dans *Quelques caricaturistes français* porte justement le titre *La Journée de M. Coquelet* (*Pl*, II, p. 555). En effet, d'après le *Catologue raisonné de l'œuvre lithographique de Honoré Daumier*, p. p. N.-A. Hazard et Loys Delteil (Imprimerie de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, p. 431-434), M. Coquelet est le héros d'une série de douze planches intitulée *La Journée du célibataire*, et publiée dans *Le Charivari* entre le 15 février et le 4 septembre 1839. On le voit, du matin au soir, vaquer à ses occupations quotidiennes: entouré de son chien et de son chat, il prend son repas, fait son ménage, puis il se promène au Luxembourg, courtise quelque demoiselle, assiste à une séance de tribunal et joue aux dominos avec un de ses rares amis avant de rentrer chez lui pour se coucher à neuf heures...

Seul problème: Baudelaire parle aussi de Madame Coquelet, ce qui tendrait à ruiner notre hypothèse! Mais on sait, pour l'avoir déjà remarqué plusieurs fois à propos de citations ou de simples allusions, que la *mémoire* du poète était souvent imprécise et défaillante, si bien qu'il a pu commettre ici une erreur ou faire une confusion.

1. 34: *M. Pipelet* — Monsieur et Madame Pipelet forment un couple de portiers ridicules dans *Les Mystères de Paris* d' Eugène Sue. Au chapitre CXXXVII de *Mes mémoires* (t. III, p. 237-239), Alexandre Dumas a dépeint le modèle historique de ces personnages, et s'est plu à raconter «la vérité sur cette grande persécution des Pipelets, qui a fait tant de bruit pendant les années 1829 et 1830». Depuis lors ce nom propre a passé dans la langue courante, où il est devenu un synonyme populaire de «concierge».

Page 185

1. 1: *M. Tout-le-monde* — Expression signifiant «n'importe qui», «le premier venu», sans que l'on sache si elle désignait à l'origine un personnage, historique ou fictif.

1. 3: *Tivoli* — Selon Claude Pichois (voir *Pl*, II, p. 1428-1429), il y eut successivement, au cours du dix-neuvième siècle, sous ce nom et dans le même quartier, quatre jardins-concerts offrant au public de multiples distractions, telles

que danse, spectacles de saltimbanques, feux d'artifice, jeux et amusements divers :

- de 1792 à 1810, le premier *Tivoli*, 27, rue de Clichy et 76-78, rue Saint-Lazare (ancienne Folie-Boutin);
- de 1811 à 1826, le deuxième *Tivoli*, 16-38, rue de Clichy (ancienne Folie-Richelieu);
- de 1826 à 1842, le troisième *Tivoli*, 88, rue de Clichy (ancienne Folie-Bouëxière);
- de 1845 à 1882, le *Nouveau Tivoli* ou *Château-Rouge*, 42-54, rue de Clignancourt.

Baudelaire, qui n'a pu connaître que le troisième et surtout le quatrième de ces établissements, fait encore allusion à Tivoli dans d'autres œuvres (*Pl.* I, p. 90, 641, et II, p. 719) et dans son *Carnet* (*Pl.* I, p. 750-752, 759, 762-763, 770 et 773).

Voir Gaston Capon, *Monographies parisiennes I: Les Tivolis*, et Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, t. I, p. 66, 360-361, et II, p. 454.

1. 4: *la rue des Lombards* — Cette ancienne rue du quartier de Saint-Jacques-de-la-Boucherie doit son nom aux riches marchands lombards et lucquois installés à Paris au XIII^e siècle pour y exercer les activités d'usuriers et de banquiers. Ce fut, à travers tout le Moyen Âge, un des grands centres financiers de la capitale et une importante artère commerciale, qui attira d'abord les fripiers et les tailleurs avant d'être renommée aux XVII^e et XVIII^e siècles pour ses drogueries, ses confiseries et ses épiceries.

Voir Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, t. II, p. 51.

1. 6: *les rives bleues de l'Ionie* — Allusion à la Grèce antique en général, dont l'art représentait pour Gautier l'expression parfaite et idéale de la beauté plastique, comme le montrent par exemple *Mademoiselle de Maupin* ou *Le Roi Candaule*.

1. 6: *les sables aveuglants du désert* — Baudelaire songe sans doute au décor d'*Une nuit de Cléopâtre* et du *Roman de la Momie*.

1. 7: *des appartements somptueusement ornés* — On en trouve dans de nombreux romans et nouvelles de Gautier, notamment dans *Mademoiselle de Maupin*, *Fortunio*, *Une nuit de Cléopâtre*, *Le Roi Candaule* et *Le Roman de la Momie*.

1. 9: *ressusciter les villes défunes* — Il s'agit surtout de Pompéi, qui constitue le cadre d'*Arrio Marcella*.

1. 15: « *visible et tangible* » — Par la magie des mots, le poète établit une relation entre le visible et l'invisible, le monde matériel et le monde spirituel. Il fait voir et toucher ce qui est d'habitude inaccessible à l'homme. Dans ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, Baudelaire écrit au sujet du poète américain :

Il affirmait que celui qui ne sait pas saisir l'intangible n'est pas poète; que celui-là seul est poète, qui est le maître de sa mémoire, le souverain des mots, le registre de ses propres sentiments toujours prêt à se laisser feuilleter (*Pl.* II, p. 331).

1. 20: « *le Roman de la Momie* » — Il parut d'abord en feuilletons dans *Le Moniteur universel* les 11-14, 18-20, 26-28 et 30 mars, 2, 3, 8, 15, 17, 23, 24, 29, 30 avril et 6 mai 1857. Pendant ce temps, dès le mois d'avril, Baudelaire intervint

auprès de Poulet-Malassis pour qu'il édite ce roman en volume (*CPI*, I, p. 392, 395-398). Mais les tractations échouèrent, et l'ouvrage fut publié l'année suivante chez Hachette (*BF*: 24 avril 1858).

Gautier, qui se rendra en Egypte en 1869 seulement, à l'occasion des fêtes d'inauguration du canal de Suez, a dédié cette œuvre à son ami Ernest Feydeau, qui lui a fourni l'essentiel de la documentation sur ce pays et venait de publier le premier tome de son *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* (Gide et Baudry, 1856).

Les trois scènes auxquelles Baudelaire fait allusion se trouvent aux chapitres II et IV du roman.

1. 29-30: *l'histoire si connue du «Roi Candaule»* — Avant d'entrer, en 1845, dans le volume de *Nouvelles* publié chez Charpentier (*BF*: 5 juillet 1845), *Le Roi Candaule* de Gautier, qui s'inspire de la légende racontée par Hérodote (*Histoires*, I, 2-12), parut en feuilletons dans *La Presse* les 1^{er}, 2, 3, 4 et 5 octobre 1844.

Page 186

1. 10: *la fable de Platon* — Dans le Livre II de *La République*, au moment où il s'interroge sur la nature et l'origine de la justice, Platon cite la fable de Gygès le Lydien pour montrer que tout homme, aussi sage soit-il, commet l'injustice dès qu'il a l'occasion d'en tirer profit sans courir de risque (voir *Œuvres complètes* de Platon, t. IV, p. 43-45).

1. 14: *la souplesse d'Alcibiade* — Ce chef militaire et politique grec (vers 450 - vers 404 av. J.-C.), disciple de Socrate, était réputé pour sa faculté d'adaptation aux situations les plus diverses. Son nom, nous dit Larousse, a passé dans la langue courante et désigne une personne «qui sait se plier, avec la plus grande facilité, au genre de vie et aux mœurs qu'exigent les circonstances où elle est placée».

1. 16: *comme une reine de Saba* — Selon la Bible (1 Rois, 10), la reine de Saba, que le Coran appelle Balkis, se rendit à Jérusalem auprès du roi Salomon pour le mettre à l'épreuve. Frappée par sa grande sagesse et éblouie par ses fabuleuses richesses, elle s'en retourna en lui laissant de somptueux cadeaux.

La brève description qu'en donne ici Baudelaire s'inspire probablement d'un passage de la deuxième *Tentation de saint Antoine* (publiée partiellement dans *L'Artiste* les 21 et 28 décembre 1856, 11 janvier et 1^{er} février 1857), auquel il a déjà fait allusion à la fin de son article sur *Madame Bovary* (*PI*, II, p. 85, et n. p. 1123). On lira cet épisode dans le tome IX des *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, p. 371-376.

1. 19-21: «*cette gloire qui fut la Grèce et cette grandeur qui fut Rome: [...] la vraie Psyché qui revient de la vraie Terre-Sainte!*» — Baudelaire traduit quelques vers du poème *To Helen*, que Poe écrit par amour pour la mère d'un camarade, Mrs Stanard, décédée quand il avait quinze ans:

*To the glory that was Greece,
And the grandeur that was Rome. [...] .
Ah, Psyche, from the regions which
Are Holy Land!*

Comme nous le signale aimablement le professeur W. T. Bandy, ce texte fut recueilli dans *Poems, Second Edition* (New York, E. Bliss, 1831), puis dans *The Raven and Other Poems* (New York, Wiley and Putnam, 1845). Enfin, il est cité

dans l'article de J. R. Lowell qui figure en tête des *Works of the late Edgar Allan Poe* (New York, Redfield, 1850, t. I, p. IX), et c'est sans doute pourquoi Griswold ne l'a pas reproduit une deuxième fois dans cette édition.

En 1852, dans *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages*, le poème était commenté en ces termes :

Il est question dans cette pièce des barques de Nicée, de naïades, de la gloire et de la beauté grecques, et de la lampe de Psyché. Remarquons en passant le faible américain, littérature trop jeune, pour le pastiche. Il est vrai que, par son rythme harmonieux et ses rimes sonores, cinq vers, deux masculines et trois féminines, elle rappelle les heureuses tentatives du romantisme français (Pl, II, p. 259-260).

Plus tard, Mallarmé le traduira sous le titre de *Stances à Hélène* et lui consacra quelques lignes de ses *Scolies* (voir ses *Œuvres complètes*, p. 193-194 et 231-232).

l. 28-29 : dans ses « Salons » et dans ses admirables récits de voyages — Sur les Salons de Gautier, auxquels il faut ajouter *Les Beaux-Arts en Europe*, voir p. 201-202.

Quant aux récits de voyages, Baudelaire pouvait connaître à l'époque : *Tra los Montes* (Magen, 1843, 2 vol.), réédité sous le titre *Voyage en Espagne* (Charpentier, 1845); *Zigzags* (Magen, 1845), nouvelle édition remaniée intitulée *Caprices et Zigzags* (Lecou, 1852), où l'on trouve, entre autres, des pages consacrées à la Belgique, à la Hollande, à l'Angleterre, à la Chine et à l'Inde; *Italia* (Lecou, 1852); et *Constantinople* (M. Lévy, 1853).

Après 1859, Gautier publiera encore : *Quand on voyage* (M. Lévy, 1865), *Lois de Paris* (M. Lévy, 1865), et *Voyage en Russie* (Charpentier, 1867, 2 vol.).

l. 30-31 : Lorsque les œuvres de tous les artistes de l'Europe — Allusion à l'Exposition universelle de 1855, inaugurée le 15 mai par l'empereur Napoléon III. Pour accueillir quelque 5000 œuvres, envoyées par 2176 artistes représentant une trentaine de pays, il avait fallu construire un nouveau Palais des Beaux-Arts, avenue Montaigne. L'Angleterre y était la mieux représentée après la France, avec 150 peintres, sans parler des sculpteurs et des architectes.

Voir André Tabarant, *La Vie artistique au temps de Baudelaire*, p. 206-227.

l. 32-33 : qui donc parla le premier et qui parla le mieux de cette école anglaise — Après une notice préliminaire datée du 29 mars, Gautier avait consacré à l'Exposition universelle de 1855 : *Peinture - Sculpture* une cinquantaine d'articles dans *Le Moniteur universel* (19 mai-29 décembre), qui furent ensuite réunis dans *Les Beaux-Arts en Europe* (M. Lévy, 1855-1856, 2 vol.). Les dix comptes rendus relatifs à l'école anglaise, parus en feuillets du 23 mai au 30 juin, y forment les chapitres II à XI du premier volume (p. 9-129).

Dans son introduction, Gautier affirme en comparant la production artistique de différents pays : « L'Angleterre, c'est l'individualité; la Belgique, le savoir-faire; l'Allemagne, l'idée, et la France l'éclectisme » (*Beaux-Arts*, I, p. 9). Pour lui la peinture anglaise se distingue en effet par son originalité, sa « saveur locale », son élégance aristocratique et sa modernité toute balzacienne. Il souligne que la nouvelle génération ne cherche plus à imiter les Reynolds, Lawrence, Gainsborough, Constable ou Wilkie, mais s'abandonne au caprice et à la fantaisie sans perdre pour autant son « cachet britannique ». Enfin, il attire l'attention du lecteur sur les mérites de la jeune école préraphaélite. On verra que, suivant les peintres, Baudelaire se réfère tantôt aux remarques de Gautier, tantôt à ses propres notes et souvenirs concernant cette exposition.

1. 1-2: *quelques souvenirs de Reynolds et de Lawrence* — On ne s'attardera pas à ces deux peintres bien connus: Sir Joshua Reynolds (1723-1792), auteur de portraits et de scènes d'histoire, qui fut l'un des fondateurs de l'Académie royale des arts; et son élève Sir Thomas Lawrence (1769-1830), qui devint le portraitiste attitré du roi et de l'aristocratie anglaise.

1. 2: *Qui saisit tout de suite les mérites variés...* — Tout ce passage, depuis *Leslie à trois mâts gigantesques*, se retrouvera presque textuellement au début du *Salon de 1859* (Pl, II, p. 609). Pour expliquer cette répétition, il faut se rappeler que, rendant compte de l'Exposition universelle de 1855, Baudelaire avait ajouté cette remarque à son premier article, intitulé *Méthode de critique* et paru d'abord dans *Le Pays* du 26 mai:

L'Exposition des peintres anglais est très-belle, très-singulièrement belle, et digne d'une longue et patiente étude. [...] Mais je veux les étudier encore; mon excuse est excellente; c'est par une politesse extrême que je renvoie cette besogne si agréable. Je retarde pour mieux faire (*Exposition universelle - 1855 - Beaux-Arts*, Pl, II, p. 582).

On sait que le troisième article, sur Delacroix, fut aussi publié dans *Le Pays* du 3 juin, mais que la rédaction de ce journal avait refusé le deuxième, consacré à Ingres, qui fut repris par *Le Portefeuille* du 12 août. Baudelaire eut-il un moment l'intention d'écrire, sur les peintres anglais, un quatrième article? Une lettre du 9 juin 1855, destinée vraisemblablement à Auguste Vitu, peut le laisser croire (CPI, I, p. 313). «J'utiliserai mon *Salon*», confia-t-il en outre quelques jours après à Philoxène Boyer (CPI, I, p. 315).

Cependant il ne le fit pas tout de suite et conserva ses notes en vue d'une éventuelle étude, dont on trouve la trace dans un projet de sommaire pour *Curiosités esthétiques*, datant de la fin de 1857 (Pl, II, p. XI). L'un des titres retenus alors était: «L'Intime et le féerique (Angleterre)». En outre, au début de 1858, il avoue songer à un article sur les «musées espagnol, anglais, etc.», ainsi qu'en témoigne un billet rédigé en janvier ou février pour Alphonse de Calonne, directeur de la *Revue contemporaine* (CPI, I, p. 449). Puis il mande à Poulet-Malassis le 13 décembre 1859: «Avant le 1^{er} janvier, M. Guys, peintre de mœurs, Allemands, Anglais et Espagnols seront livrés et payés» (CPI, I, p. 626). Quant à ces *Expositions rétrospectives*, auxquelles Baudelaire fait allusion dans une autre lettre à A. de Calonne remontant probablement au 10 février 1860, elles pourraient bien se rapporter, en partie du moins, à ce projet sans cesse remis au lendemain (CPI, I, p. 667 et n. p. 1078).

Au total, cette étude sur les peintres anglais, comme tant d'autres, ne vit jamais le jour. Elle se réduit pour nous aux passages presque identiques du *Théophile Gautier* [I] et du *Salon de 1859*, ainsi peut-être qu'à cette note de *Fusées*, XII: «L'Allemagne exprime la rêverie par la ligne, comme l'Angleterre par la perspective» (Pl, I, p. 661).

1. 3: *Leslie* — Peintre de genre, de portraits et d'histoire, Charles Robert Leslie (1794-1859) était réputé pour ses scènes inspirées de Cervantès, Shakespeare, Swift, Addison, Sterne, Molière et Lesage. En outre, il écrivit *Memoirs of the Life of John Constable* (1843), *Handbook for Young Painters* (1855), et *Life of Reynolds* (1865). Alors que Baudelaire le qualifie de «riche, naïf et noble *humourist*, expression des plus accentuées de l'esprit britannique» dans son *Salon de 1859* (Pl, II, p. 609), Gautier parle de lui sans enthousiasme particulier et se

borne à relever les mérites de *L'Oncle Tobie et la Veuve Wadman* (*Beaux-Arts*, I, p. 64-66).

Figurent dans le livret, intitulé *Exposition universelle de 1855, explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-Arts, Avenue Montaigne, le 15 mai 1855* (Vinchon, imprimeur des Musées impériaux, 1855): 867, S.M. la reine Victoria recevant le Saint Sacrement le jour de son couronnement. 868, Catherine et Petruccio. 869, *L'Oncle Tobie et la Veuve Wadman*. 870, Scène tirée du «Vicaire de Wakefield». 871, *Sancho Pança et la duchesse*.

I. 3: *des deux Hunt* — William Henry Hunt (1790-1864), le *naturaliste*, était un spécialiste de l'aquarelle. Parmi ses sujets préférés, on note la vie campagnarde, la chasse, les métiers, les scènes d'intérieur. Certains de ses paysages rivalisaient avec ceux de Turner. Mais il devint célèbre surtout comme peintre d'animaux, de fruits et de fleurs. Il s'illustra également par quelques «humourous rustic subjects», sortes de portraits satiriques des gens de la campagne. C'est d'ailleurs un aspect de son œuvre qui a frappé Gautier, dont on connaît l'intérêt pour la caricature et le grotesque (*Beaux-Arts*, I, p. 112-115).

Livret: 1013, *Une jeune fille avec une corbeille de fleurs*. 1032, *L'Attaque du pâté*. 1033, *La Victoire*. 1034, *Raisins et prunes*. 1035, *Primevères et nid d'oiseau*. 1036, *Roses*. 1037, *Lièvre et ramiers*. 1038, *Timidité*. 1039, *Le Chanteur de ballades*. 1040, *Le Joueur de cricket*. 1041, *Une froide matinée*.

N.B. : selon Claude Pichois, il pourrait s'agir d'un autre peintre, dont Gautier ne parle pas: William Morris Hunt (1824-1879), un Américain qui fut l'élève de Couture et de Millet et qui subit l'influence de l'école de Barbizon (*Pl.* II, p. 1385). Dans le livret de l'exposition, son nom figure vers la fin de la rubrique «Etats-Unis d'Amérique» (p. 83), soit peu avant le début de celle qui est consacrée à la «Grande Bretagne» (p. 85).

Livret: 720, *Une bouquetière*. 721, *Petite Fille à la fontaine*. 722, *Tête d'étude*.

Quant à William Holman Hunt (1827-1910), il peignit principalement des sujets bibliques et littéraires. En 1848 il fonda, avec Dante Gabriel Rossetti et John Everett Millais, la Confrérie Préraphaélite (*Pre-Raphaelite Brotherhood*). Réagissant contre les traditions et conventions de la Royal Academy, la jeune école refusait avec autant de vigueur la peinture historique, souvent morte et pompeuse, que la peinture anecdotique d'un Landseer. Influencée par les théories de Ruskin, elle prônait en revanche le retour à la vérité de la nature (*truth to nature*), à un art tout de pureté et de simplicité tel que l'avaient pratiqué les prédécesseurs de Raphaël. Une importance particulière était attachée à la représentation minutieuse et précise du détail. Chez Hunt, ce credo esthétique s'accompagne de préoccupations morales et religieuses, qu'il a tenté d'exprimer par un style symbolique (*Finding of Christ in the Temple* et *The Scapegoat*). Son livre *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood* (1905) demeure une source d'information précieuse.

Gautier a certes remarqué l'intérêt de ses œuvres, et c'est là un des mérites que l'on peut encore accorder aux *Beaux-Arts en Europe* (voir t. I, p. 39-43). Mais il n'a guère su en parler et, face au préraphaélitisme en général, il a fait preuve d'une incompétence justement soulignée par Michael Spencer (*The Art Criticism of Théophile Gautier*, p. 90-92).

Livret: 839, *Lu Lumière du monde*. 840, *Moutons égarés*. 841, *Claudio et Isabella*.

I. 4: *Maclise* — Daniel Maclise (1806-1870) réunissait des dons aussi variés que féconds. Connu par ses portraits de Walter Scott et de Charles Dickens, il collabora quelques années comme caricaturiste au *Fraser's Magazine*, et fut l'un des six

artistes chargés dès 1844 de la décoration de la Chambre des Lords, où il peignit de grandes fresques historiques. On lui doit également des lithographies, et les illustrations de nombreux livres, dont les *Irish Melodies* de Thomas Moore. En 1855 il avait été membre du jury de l'Exposition universelle de Paris.

Gautier lui reconnaît « une grande entente de la physionomie et du geste », un sens aigu de la composition d'ensemble et beaucoup d'habileté dans l'exécution des moindres détails. Mais il s'étonne parfois de la crudité des tons, estime bizarres certaines associations de couleurs, et trouve les jeux d'ombre et de lumière souvent trop contrastés (*Beaux-Arts*, I, p. 12-17).

Livret: 883, *Le Manoir du baron: fête de Noël dans le vieux temps*, 884, *L'Épreuve du toucher. (Anciennes coutumes saxonnes.)*

I. 4: *Millais* — Membre fondateur de la Confrérie Préraphaélite en 1848 (voir la note sur W. Holman Hunt), c'est à ce titre que John Everett Millais (1829-1896) a donné le meilleur de sa production. En plus des œuvres exposées à Paris en 1855, et qui lui valurent une médaille de deuxième classe, il faut mentionner encore *Lorenzo and Isabella* ainsi que *Christ in the House of his Parents*. Toutefois, à partir des années soixante, il prit peu à peu ses distances à l'égard du préraphaélisme. La postérité a surtout retenu ses portraits, dont ceux de Gladstone et de Ruskin. En outre, il illustra des œuvres de Tennyson et connut une certaine vogue en peignant des scènes populaires. Son *Ophélie* passe pour avoir inspiré le fameux poème de Rimbaud.

Selon Gautier, « les trois tableaux de M. Millais sont assurément les plus singuliers de l'Exposition universelle ». Il y voit un modèle d'art naïf, à la manière ancienne, et en souligne plusieurs fois l'étrangeté. Chacun d'eux représente « le talent de l'auteur sous ses trois aspects réaliste, mystique et fantasque » (*Beaux-Arts*, I, p. 31-39). Malheureusement, comme pour W. Holman Hunt, il ne s'embarrasse pas d'explications complémentaires et ne cherche pas à mouvoir sérieusement son appréciation (voir Michael Spencer, *The Art Criticism of Théophile Gautier*, p. 90-92).

Livret: 886, *L'Ordre d'élargissement*, 887, *Le Retour de la colombe à l'arche*, 888, *Ophélie*.

I. 5: *J. Chalon* — D'origine française et né à Genève, John James Chalon (1778-1854) vint encore enfant s'établir en Angleterre. Il demeure moins connu que son frère Alfred Edward (1781-1860), peintre également, avec lequel il fonda la *Sketching Society* en 1808. Aussi à l'aise dans l'aquarelle que dans la peinture à l'huile, il est l'auteur de nombreux paysages, marines, scènes populaires et tableaux de genre, inspirés tant par la Suisse que par son pays d'adoption. En 1820, il publia une série de caricatures de la mode parisienne, sous le titre *Twenty-four Subjects Exhibiting the Costume of Paris*. Claude, auquel Baudelaire compare Chalon, n'est autre que le célèbre paysagiste classique Claude Gellée dit Le Lorrain (1600-1682).

Gautier n'a pas parlé de Chalon dans son compte rendu de l'Exposition universelle, ce qui prouve bien que Baudelaire, tout en louant la critique d'art de son « maître », ne s'y est pas toujours référé directement à propos des peintres anglais.

Livret: 749, *Une journée d'été; le matin*, 750, *Une journée d'été; l'après-midi*, 751, *Une journée d'été; le soir*.

I. 6: *Grant* — Francis Grant (1803(?)-1878) commença sa carrière en décorant le cabinet d'armures de Walter Scott. Il fut ensuite célèbre pour ses scènes de chasse et de cavalerie, avant de devenir un portraitiste mondain, fort goûté de la famille royale et des milieux aristocratiques (il a peint, entre autres, la reine Victoria, le prince Albert, Disraeli, Lord Macaulay).

Gautier le situe dans la lignée de Lawrence — de Reynolds aussi, comme le fait Baudelaire — et il s'est montré sensible à sa distinction toute « fashionable » (*Beaux-Arts*, I, p. 47-49).

Livret: 812, *Portrait de Mme Beauclerk*. 813, *Portrait de Lord John Russell*. M.P. 814, *Rendez-vous de chasse d'Ascot: équipage de S.M. pour la chasse au cerf*. 815, *Portrait de Lady Rodney*.

I. 7: *Hook* — Une série d'« English Pastorals » a fait le renom de James Clarke Hook (1819-1907), qui a laissé aussi quelques tableaux de genre, des scènes historiques, et surtout des paysages inspirés par ses nombreux voyages à travers l'Europe. Ses marines constituent peut-être le meilleur de son œuvre.

Gautier le rattache à Véronèse et à Bonington. Des deux toiles exposées à Paris en 1855, il a retenu lui aussi le charme des « rêves vénitiens » (*Beaux-Arts*, I, p. 54-55).

Livret: 831, *Bayard recevant chevalier le fils du Connétable de Bourbon*. 832, *Venise comme on la rêve*.

I. 7: *Landseer* — Célèbre peintre animalier de l'ère victorienne, Edwin Henry Landseer (1802-1873) se rendit populaire en douant ses bêtes d'une expression humaine, où le sentimentalisme et la morale trouvaient souvent leur compte. Son œuvre, considérable à plus d'un titre, compte aussi quelques tableaux d'histoire et divers portraits, dont ceux de Walter Scott, de la reine Victoria, et de lui-même. L'Ecosse, où il se rendit dans sa jeunesse en compagnie de Leslie, lui a inspiré ses meilleurs paysages, en particulier *A Lake Scene, effect of Storm*, peint vers 1836. Graveur également fécond, il était encore sculpteur: c'est à lui qu'on doit les quatre lions situés à la base de la colonne Nelson à Trafalgar Square. Le jury de l'Exposition universelle de 1855 lui décerna une grande médaille d'honneur.

Baudelaire ne devait pas aimer beaucoup Landseer, et ne le mentionne pas dans son *Salon de 1859*. Plus tard, il l'égratigne même en dressant le *Catalogue de la collection de M. Crabbe* (*PI*, II, p. 964). Gautier, de son côté, après une introduction sur le rôle des animaux dans l'art et dans la civilisation, lui consacre près de cinq pages si élogieuses qu'elles font douter un peu de sa sincérité (*Beaux-Arts*, I, p. 69-77).

Livret: 855, *Islay et Macaw*. 856, *Singes brésiliens*. 857, *The Sanctuary*. 858, *Animaux à la forge*. 859, *Jack en faction*. 860, *Le Déjeuner (montagnes d'Ecosse)*. 861, *Les Adieux du conducteur de bestiaux, à son départ pour le Sud (montagnes d'Ecosse)*. 862, *Le Bélier à l'attache*. 863, *Chiens au coin du feu*.

I. 8: *Paton* — Également archéologue, sculpteur et écrivain, Joseph Noel Paton (1821-1901) était un peintre de scènes historiques, littéraires et religieuses, bien vu de la reine Victoria et des milieux protestants de l'époque. Parmi ses succès, on peut citer: *The Spirit of Religion, Christ bearing the Cross, The Reconciliation of Oberon and Titania, Dante meditating the Episode of Francesca, The Pursuit of Pleasure, Spirit of Twilights*.

Sur l'unique tableau qu'il exposa en 1855, Gautier n'a écrit pas moins de huit pages assez mitigées (*Beaux-Arts*, I, p. 56-63). S'il apprécie une fois de plus la minutie du détail, il ne trouve guère d'harmonie dans l'ensemble et regrette certaines discordances de couleurs. A ses yeux, les deux figures principales, celles d'Oberon et de Titania, sont plutôt ratées! Mais, ajoute-t-il, « cette critique faite, il n'y a plus qu'à louer l'inépuisable fécondité d'imagination, le caprice neuf et la fantaisie vraiment shakespearienne de l'artiste » (p. 58).

Quant à Henry Fuseli (ou Johann Heinrich Füssli, 1741-1825), Suisse d'origine mais établi en Angleterre, il a dû intéresser Baudelaire par sa passion pour le fantastique et le surnaturel. Gautier nous le rappelle aussi, et voit dans ses œuvres inspirées du *Songe d'une nuit d'été* un des modèles probables de la toile de Paton.

Livret: 906, *La Dispute d'Oberon et de Titania*.

1. 9: *panthéistiques* — C'est un adjectif de création récente. Il ne se trouve pas encore dans la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1835), mais figure dans le *Complément* de 1842 avec la définition suivante: «(phil.), qui a le caractère du panthéisme». Notons que Gautier l'a déjà employé dans *Le Bol de punch*, publié pour la première fois dans l'édition originale des *Jeunes France* (1833): «Cette description sera aussi belle que celle par où commence ce conte panthéistique et palingénésique» (p. 221). Pour d'autres emplois de ce mot chez Baudelaire, voir *Pf.* II, p. 11, 346 et 609.

1. 10: *Cattermole* — S'il a touché un peu à tous les genres, c'est en effet comme «aquarelliste peintre d'histoire» que George Cattermole (1800-1868) s'est fait connaître. Il exécuta aussi de nombreuses illustrations pour les œuvres de Walter Scott et de Charles Dickens. Comme Landscer, il obtint une grande médaille d'honneur à l'Exposition universelle de Paris en 1855.

Gautier lui adresse des éloges et lui accorde «une place distinguée entre les peintres of *water colours*». Il salue en lui le continuateur de la révolution romantique, et apparente sa manière à celle de Bonington (*Beaux-Arts*, I, p. 105-112).

Livres: 967. *Hamilton de Bothwell Haugh s'appréiant à tirer sur le régent Murray, frère naturel de Marie, reine d'Ecosse, au moment où celui-ci traverse Linlithgow (23 janvier 1570)*. 977. *Macbeth reprochant aux meurtriers de Banquo la fuite de Fleance*. — *Les sorcières à l'arrière-plan*. 978. *Sir Biorn aux yeux étincelants*. 979. *Pèlerins à la porte d'un monastère*. 980. *Le Traître trahi*. 981. *Lecture de la Bible au temps de la Réforme*. 982. *Brigands portant à Benvenuto Cellini un de ses ouvrages pour en faire l'estimation*. 983. *La Bibliothèque du monastère*. 984. *Le Prêche*. 985. *Lecture de la Bible*. 986. *La Porte du monastère*.

1. 11: *Cockerell ou Kendall?* — Des nombreux artistes anglais qui exposèrent à Paris en 1855, Gautier n'a retenu que les principaux peintres et statuaires. Ce n'est donc pas là que Baudelaire pouvait trouver de quoi dissiper ses doutes sur l'identité de cet «architecte songeur», dont il parle aussi dans le *Salon de 1859*. Quant au *Livret de l'Exposition universelle*, il mentionne bien les œuvres de Cockerell et Kendall, mais n'apporte pas de précisions qui permettent de trancher entre les deux! Il revient à F. W. Leakey d'avoir fait le point sur cette question, dans un article intitulé «Baudelaire et Kendall» (*Revue de littérature comparée*, janvier-mars 1956, p. 53-63). Nous en tirons les indications suivantes:

L'architecte en cause est Henry Edward Kendall fils (1805-1885), dont la carrière se confond en partie avec celle de son père: ils ont collaboré à de nombreux projets de construction, ont occupé tous deux des fonctions administratives à Londres, et figurent parmi les promoteurs du Royal Institute of British Architects. On lui doit, entre autres, la *Composition architecturale* qui a frappé Baudelaire par son étrangeté et ses effets démesurés, comme en témoigne aussi *Rêve parisien* dans *Les Fleurs du Mal*. Il s'agit d'un dessin très libre, exécuté probablement à l'aquarelle, qui s'inspire de *Venice*, passage d'un long poème de Samuel Rogers (1763-1855) intitulé *Italy*. Exposé pour la première fois en 1851, au salon d'architecture de la Royal Academy, il valut à son auteur une «Mention honorable» du jury international à l'Exposition universelle de 1855. Plusieurs critiques français avaient dit alors leur admiration. Parmi eux: Adolphe Lance, qui en a donné la meilleure description (*Exposition universelle des Beaux-Arts. Architecture. Compte rendu*, Bance, 1855, p. 54), et Eugène Loudon auquel Baudelaire a peut-être emprunté — inconsciemment ou non — certains traits (*Le Salon de 1855*, Ledoyen, 1855, p. 201).

Au total, Baudelaire a pu confondre l'œuvre de Kendall avec le *Songe du professeur*, de Cockerell, qui présente avec elle quelques points communs, bien que très différente d'esprit et de facture: «L'hésitation de Baudelaire tient sans

doute à l'atmosphère de rêve et de fantaisie commune aux deux ouvrages, et au fait qu'ils groupent tous deux des bâtiments de style composite ou hétérogène», conclut F. Leakey (*op. cit.*, p. 60).

Livret: Cockerell (le professeur C.-R.) R.A.; 1410, *Monument élevé à la mémoire de Wren*. 1411, *Songe du professeur*. Kendall (H.-E. Jun.); 1461, *Composition architecturale*. 1462, *Pavillon de chasse, près de Carlisle, construit pour M. Hodgson, M.P.*

1. 21-22: *comme Victor Hugo leur avait conseillé le goût de l'archéologie* — Baudelaire reprendra cette idée dans sa notice sur Hugo des *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*: «C'est encore son instigation puissante qui, par la main des architectes érudits et enthousiastes, répare nos cathédrales et consolide nos vieux souvenirs de pierre» (*Pl.* II, p. 131).

C'est sans doute à *Noire-Dame de Paris* qu'il fait allusion. On peut lire en tout cas dans la note du 20 octobre 1832 ajoutée à l'édition définitive du roman:

En attendant les monuments nouveaux, conservons les monuments anciens. Inspirons, s'il est possible, à la nation l'amour de l'architecture nationale. C'est là, l'auteur le déclare, un des buts principaux de ce livre; c'est un des buts principaux de sa vie (éd. J. Seebacher, p. 7).

1. 23-24: *car souvenons-nous que la France, le public français* — Les imprécations contre la France et les Français abondent dans l'œuvre et la correspondance de Baudelaire, surtout à partir de 1855. Il reproche principalement à ses compatriotes d'être fermés sinon hostiles aux ouvrages de l'esprit, à l'art et à la poésie, comme en témoigne encore la seconde étude (voir p. 194).

Aussi s'en prend-il à leur sottise et à leur ignorance, dans l'article sur Pierre Dupont des *Réflexions* (*Pl.* II, p. 169, et var. p. 1158-1159), les projets de préfaces aux *Fleurs du Mal* (*Pl.* I, p. 181-186) et encore le poème en prose *Un plaisant*, où on lit à propos d'un âne: «Ce magnifique imbécile [...] me parut concentrer en lui tout l'esprit de la France» (*Pl.* I, p. 279). Il critique en outre leur attitude de compromis, leur manque de courage et d'enthousiasme, ainsi qu'en témoignent la lettre à Richard Wagner du 17 février 1860 (*CPI*, I, p. 672), ou cette note de *Mon cœur mis à nu*, XXXIV: «Le Français est un animal de basse-cour, si bien domestiqué qu'il n'ose franchir aucune palissade. Voir ses goûts en art et en littérature» (*Pl.* I, p. 698). Plus d'une fois également il raille «l'esprit français», rationaliste et concret, héritier de Voltaire, comme l'indique *Mon cœur mis à nu*, XVIII (*Pl.* I, p. 687). La France lui paraît éprise «de pensée et de démonstration claires», selon une expression tirée de l'essai *De l'essence du rire* (*Pl.* II, p. 537); elle «aime le mythe, la morale, le rébus: ou, pour mieux dire, pays de raisonnement, elle aime l'effort de l'esprit» ajoute l'étude sur *L'Art philosophique* (*Pl.* II, p. 601). Rien d'étonnant alors à ce que le progrès et l'utilitarisme y aient trouvé un terrain favorable, et que les artistes y soient à ce point méprisés. Baudelaire le déplore longuement dans l'*Exposition universelle* (1855):

Demandez à tout bon Français qui lit tous les jours son journal dans son estaminet, ce qu'il entend par progrès, il répondra que c'est la vapeur, l'électricité et l'éclairage au gaz, miracles inconnus aux Romains, et que ces découvertes témoignent pleinement de notre supériorité sur les anciens; tant il s'est fait de ténèbres dans ce malheureux cerveau et tant les choses de l'ordre matériel et de l'ordre spirituel s'y sont bizarrement confondues! (*Pl.* II, p. 580.)

Il y revient dans les projets de préfaces aux *Fleurs du Mal* (*Pl.* I, p. 181-186) et, s'adressant à Ancelle le 18 février 1866, il s'exclame encore: «Et vous avez été assez ENFANT pour oublier que la France a HORREUR de la poésie, de la vraie

poésie» (*CPI*, II, p. 610). On sait enfin que, dans les dernières années de sa vie, Baudelaire a reporté son dépit et sa haine sur la Belgique, pays qu'il a accusé de tous les maux au long de sa correspondance, des notes de *Pauvre Belgique!* et des *Amoenitates Belgicae*.

Mais Baudelaire n'était ni le premier ni le seul à se plaindre ainsi de son pays. Gautier l'avait fait avant lui dans *Les Grotesques* (p. 261) et dans ses premiers articles de critique d'art (voir Lois Hamrick, *The Role of Gautier in the Art Criticism of Baudelaire*, p. 133-134). De son côté, Flaubert a exprimé à maintes reprises des sentiments semblables.

l. 31: *Un jour, je vis au Salon de l'exposition annuelle* — Au temps de Baudelaire, les peintres ont été si nombreux à représenter des intérieurs de cuisine, que la consultation des livrets de Salons jusqu'à l'année 1857 ne nous a pas permis de préciser cette allusion. Claude Pichois pense qu'il pourrait s'agir de *l'Intérieur de cuisine* de Martin Drolling, mentionné dans *Du vin et du hachisch* (*Pl.*, I, p. 383). Baudelaire aurait alors confondu les collections du musée du Louvre avec les tableaux exposés au Louvre lors des Salons annuels (voir *Pl.*, II, p. 1137).

Page 188

l. 4: *Je racontais cette anecdote à un général* — Il est difficile de ne pas penser au général Aupick, beau-père du poète.

Page 189

l. 5: *congéniale* — Ce mot signifie: «qui est conforme au génie, à la nature de». Le *Dictionnaire de l'Académie française* (éd. de 1835) et le *Dictionnaire universel de la langue française* de Bescherelle (éd. de 1845) font de *congénial* un synonyme de *congénital* (variante de *L'Artiste*), indication qualifiée d'erronée par Littré. L'édition de 1878 du *Dictionnaire de l'Académie française* ne mentionne plus la synonymie.

l. 25: *Shakespeare et Goethe!* — On peut interpréter ce passage de deux façons:

1) Baudelaire compare Hugo à Shakespeare et Gautier à Goethe. Si le premier de ces rapprochements paraît légitime, le second peut surprendre et faire douter de la sincérité du critique.

2) Baudelaire dresse une sorte de palmarès et cite des écrivains qui font la gloire de leur pays: Shakespeare pour l'Angleterre et Goethe pour l'Allemagne. Et la France? Elle compte Victor Hugo, que l'opinion publique considère volontiers comme le grand génie de l'époque. Baudelaire n'en pense pas que du bien, mais, en cette année 1859, il recherche son patronage et lui a demandé une lettre-préface pour l'édition en plaquette de son étude sur Gautier. Il se sent donc obligé de le nommer, mais ne peut oublier son maître, dont l'influence dans les milieux littéraires et le monde de la presse l'intéresse au plus haut point. Alors, pour ne vexer personne, il se résout à les mentionner tous les deux!

Cette deuxième explication nous semble la plus plausible. D'ailleurs, Baudelaire aimait à établir ce genre de parallèles, entre les génies littéraires ou artistiques des principales nations d'Europe, et adaptait ses choix de cas en cas selon les besoins de sa cause. C'est ainsi qu'il s'interroge dans la notice sur Hugo des *Réflexions*:

Peut-être est-ce simplement parce que l'Allemagne avait eu Goethe, et l'Angleterre Shakespeare et Byron, que Victor Hugo était légitimement dû à la France (*Pl*, II, p. 133).

En outre, il affirme dans son essai sur Wagner :

Qui parle mieux de la peinture que notre grand Delacroix ? Diderot, Goethe, Shakespeare, autant de producteurs, autant d'admirables critiques (*Pl*, II, p. 793).

Et l'on trouve une formule semblable à propos de peintres dans *L'Œuvre et la Vie d'Eugène Delacroix* : « La Flandre a Rubens, l'Italie a Raphaël et Véronèse ; la France a Lebrun, David et Delacroix » (*Pl*, II, p. 743).

Il convient de noter, enfin, que Victor Hugo et Théophile Gautier sont cités en exemples dans d'autres textes de Baudelaire. A propos des *Fleurs du Mal*, le poète écrit à sa mère, le 9 juillet 1857 :

Je me moque de tous ces imbéciles, et je sais que ce volume, avec ses qualités et ses défauts, fera son chemin dans la mémoire du public lettré, à côté des meilleures poésies de V. Hugo, de Th. Gautier et même de Byron (*CPI*, I, p. 411).

Et, au sujet d'Hégésippe Moreau, Baudelaire déclare avec indignation dans les *Réflexions* :

Que l'on songe bien qu'il s'agit ici d'un homme dont on a voulu faire le prince des poètes dans le pays qui a donné naissance à Ronsard, à Victor Hugo, à Théophile Gautier ! (*Pl*, II, p. 160.)

Page 190

1. 6-7 : *les morceaux sur Zurbaran et Valdès-Léal* — Avant d'entrer dans *España* en 1845 (voir notre note p. 202), sous les titres de *A Zurbaran* et *Deux Tableaux de Valdès Léal*, ces poèmes d'inspiration picturale furent d'abord publiés isolément. Le premier, intitulé alors *Zurbaran, terza-rima*, dans la *Revue de Paris* du 21 janvier 1844. Le second dans la *Revue des Deux Mondes*, en deux parties : l'une, *Un tableau de Valdès Léal*, le 15 novembre 1841 ; l'autre, insérée sans titre dans la description de *Cordone et Séville (Voyage en Espagne, chap. XIII-XIV)*, le 1^{er} novembre 1842. Notons qu'*A Zurbaran* figure dans l'anthologie qui suit la notice sur Gautier dans *Les Poètes français*.

Voir *Poésies complètes de Théophile Gautier*, Charpentier, 1845, p. 355-361, et *PCJ*, II, p. 304-311.

1. 7 : *l'admirable paraphrase* — Autre poème d'*España*, intitulé *L'Horloge*, qui porte en épigraphe le fameux proverbe latin. Il parut pour la première fois dans la *Revue des Deux Mondes*, le 15 novembre 1841. Dans sa deuxième *Lettre d'un feuilletoniste (La Presse, 5 juin 1840)*, reprise au début du *Voyage en Espagne* (Charpentier, 1845), Gautier avait écrit :

Le cadran de l'église d'Urrugne, où nous passâmes, portait écrite en lettres noires cette funèbre inscription : *Vulnerant omnes, ultima necat*. Oui, tu as raison, cadran mélancolique, toutes les heures nous blessent avec la pointe accrée de tes aiguilles, et chaque tour de roue nous emporte vers l'inconnu (p. 17).

Allusion qu'on retrouve au début d'*Italia* (2^e éd., Hachette, 1855, p. 38). *L'Horloge* a aussi été reproduit à la suite du *Théophile Gautier* [II] dans *Les Poètes français*.

Voir *Poésies complètes de Théophile Gautier*, Charpentier, 1845, p. 323-324, et PCJ, II, p. 256-257.

1. 8-9: *la prodigieuse symphonie qui s'appelle «Ténèbres»* — Avant de prendre place en 1838 dans *La Comédie de la Mort* (voir notre note, p. 202), *Ténèbres* a été publié dans *La France littéraire*, en mars 1837, avec le sous-titre *terza-rima*.

Baudelaire a cité ce poème au début de ses deux premières études sur Edgar Poe et dans le préambule de *La Genèse d'un poème* (PI, II, p. 250, 297 et 344). En 1856, trois vers ont servi d'épigraphe à *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, et le texte entier se trouve parmi les pièces qui suivent la notice sur Gautier dans *Les Poètes français*.

Voir *Poésies complètes de Théophile Gautier*, Charpentier, 1845, p. 171-177, et PCJ, II, p. 56-64.

1. 10: *Beethoven* — Wagner mis à part, Beethoven figure parmi les rares compositeurs mentionnés plus d'une fois dans l'œuvre et la correspondance de Baudelaire, avec Weber, Liszt et Berlioz. Le poète s'est surtout montré sensible à l'intensité dramatique et à la profonde spiritualité de sa musique, dont il écrit dans la notice sur Banville des *Réflexions*:

Beethoven a commencé à remuer les mondes de mélancolie et de désespoir incurable amassés comme des nuages dans le ciel intérieur de l'homme (PI, II, p. 168).

Voir l'introduction de Claude Pichois à la critique musicale de Baudelaire, PI, II, p. 1451-1460.

1. 25: *la majesté de l'alexandrin dans le vers octosyllabique («Emaux et Camées»)* — L'édition originale d'*Emaux et Camées* parut chez Didier en 1852 (BF: 17 juillet 1852). Elle contenait 18 poèmes. Une deuxième édition, revue et augmentée de deux poèmes, fut publiée l'année suivante, toujours chez Didier (BF: 5 février 1853). Puis, avec l'appui de Baudelaire (voir p. 36), une troisième édition vit le jour en 1858 chez Poulet-Malassis et De Broise (BF: 1^{er} janvier 1859). Intitulée à tort «seconde édition augmentée», elle était ornée du portrait de l'auteur par Théron qui fut repris en tête de la plaquette *Théophile Gautier* de novembre 1859; elle offrait 27 poèmes, dont 9 nouveaux. Après la publication des deux études de Baudelaire sur Gautier, trois autres éditions, considérablement remaniées, parurent encore chez Charpentier du vivant du poète: en 1863 (33 poèmes, dont 9 nouveaux), en 1866 (39 poèmes, dont 1 nouveau) et en 1872 («édition définitive» formée de 47 poèmes, dont 8 nouveaux).

La majorité des poèmes d'*Emaux et Camées* sont écrits en quatrains d'octosyllabes à rimes croisées, la première étant féminine. Comme le souligne Baudelaire, le recours presque uniforme à ce mètre constitue l'une des originalités du recueil par rapport à la production antérieure de Gautier rassemblée dans les *Poésies complètes* de 1845. Deux textes au moins viennent éclairer le choix de l'octosyllabe et révèlent les intentions de l'auteur. Le premier est l'étude sur Scarron, parue dans la *Revue des Deux Mondes* le 15 juillet 1844 et reprise la même année dans *Les Grotesques*, où Gautier note que l'octosyllabe offre des moyens d'expression nouveaux 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 à le voir en usage au théâtre. Il nous épargnerait 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 (*Les Grottesques*, p. 352-353).

Quant au second, publié en 1868, il s'agit du rapport intitulé *Les Progrès de la poésie française depuis 1830*, où le poète s'explique en ces termes :

Ce titre, *Emaux 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 ou 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. L'alexandrin était trop vaste pour ces modestes ambitions, et l'auteur n'employa que le vers de huit pieds, qu'il refondit, polît 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 quelque temps un sujet d'exercice parmi les jeunes poètes (*Histoire du romantisme*, p. 322-323).

Voit *PCJ*, t. 1, p. XI-XIV, et les éditions critiques d'*Emaux et Camées* dues, l'une à J. Pommier et G. Matoré, l'autre à M. Cottin.

1. 30: *des intermèdes galants ou rêveurs* — Baudelaire semble désigner par là deux types d'inspiration dans *Emaux et Camées* (à savoir les 27 poèmes qui formaient en 1858 la troisième édition du recueil). Les «intermèdes galants» seraient les pièces consacrées à la célébration de la femme, soit que Gautier évoque telle maîtresse ou amie (Ernesta et Carlotta Grisi, Marie Mattei, M^{me} Sabatier, la Païva, M^{me} Kalgis), soit qu'il s'adresse à une figure idéale ou inconnue. On pourrait ranger dans cette catégorie: *Le Poème de la femme*, *Symphonie en blanc majeur*, *Coquetterie posthume*, *Diamant du cœur*, *Contralto*, *Caerulei oculi*, *Rondalla*, *Tristesse en mer*, *A une robe rose*, *Le Monde est méchant*, *Inès de las Sierras*, *Odelette auacréontique*, *Apollonie*. Quant à l'autre veine, elle grouperait les poèmes où Gautier s'abandonne à la rêverie à partir d'un simple objet, d'un paysage urbain ou naturel, d'un événement historique, d'une expérience personnelle, d'un sentiment, d'un thème littéraire ou artistique, etc. On y compterait: *Préface*, *Affinités secrètes*, *Etudes de mains*, *Variations sur le Carnaval de Venise*, *Premier Sourire du printemps*, *Nostalgies d'obélisques*, *Vieux de la vieille*, *Fumée*, *L'Aveugle*, *Lied*, *Fantaisies d'hiver*, *La Source*, *Bûchers et tombeaux*, *L'Art*.

Page 191

1. 26: «*Homo sum...*» — Il s'agit, avec un ordre des mots légèrement modifié, du vers célèbre de Térence (*Héautontimorouménas*, I, 1, 77):

Homo sum: humani nihil a me alienum puto.

Prononcée dans la pièce par Chrémès, pour justifier son ingérence dans les affaires de son voisin Ménédème, cette phrase a été rapidement isolée de son contexte et utilisée, par les Stoïciens déjà (Sénèque notamment), pour exprimer la solidarité humaine. Elle est devenue ainsi, au fil des ans, une sorte de maxime fraternelle

fort souvent citée. Dans *Pauvre Belgique!* [Ft 80], Baudelaire en offre une « nouvelle traduction », au sujet de la familiarité grossière et de l'attitude méprisante des Belges à l'égard des hommes célèbres (Pl, II, p. 848).

Notons que Gautier a cité ce vers dans la préface des *Jeunes France*, p. 32.

Page 192

1. 12-13: « le mépris rend quelquefois l'âme trop bonne » — Comme le remarquait déjà Jacques Crépet (AR, p. 502), Baudelaire semble se rappeler une phrase de son *Poème du hachisch*: « Ne possèdes-tu pas ce mépris souverain qui rend l'âme si bonne? » (Pl, I, p. 435.)

1. 19: dans l'ordre des beaux-arts, il aurait pu rendre à la France d'éminents services — Une lettre d'Emile de Girardin à Théophile Gautier du 2 avril 1855, conservée à la Bibliothèque Spoelberch de Lovenjoul à Chantilly [C. 482, f° 75], révèle qu'un poste d'inspecteur des Beaux-Arts aurait été promis alors au poète (voir Joanna Richardson, *Théophile Gautier*, p. 121). Mais il ne l'a pas obtenu malgré ses sympathies pour le régime de Napoléon III, comme le confirme Emile Bergerat dans l'ouvrage qu'il a consacré à son beau-père:

Théophile Gautier, sous l'empire, a désiré être inspecteur des Beaux-Arts. Il ne l'a pas été.

Théophile Gautier, sous l'empire, a rêvé d'être conservateur d'une bibliothèque. Il ne l'a pas été.

Théophile Gautier, sous l'empire, espérait entrer à l'Académie française. Il n'y est pas entré.

Théophile Gautier, sous l'empire, souhaitait d'être nommé sénateur, comme Sainte-Beuve et Mérimée. Il n'a pas été nommé sénateur.

Voilà une fidélité qui n'a pas coûté bien cher à l'empire! (*Théophile Gautier*, p. 13-14.)

Seules consolations parmi ces nombreux déboites: sa promotion au grade d'officier de la Légion d'honneur, le 30 juillet 1858 (il était chevalier depuis le 17 janvier 1842), et l'amitié que lui témoigne dans ses dernières années la princesse Mathilde, qui le reçoit dans sa propriété de Saint-Gratien et fait de lui son bibliothécaire privé (nomination annoncée dans *L'Artiste* du 1^{er} novembre 1868).

1. 22: Pour mon compte, j'aime mieux voir l'auteur de... — Sur *La Comédie de la Mort*, voir notre note p. 202.

Une nuit de Cléopâtre fut d'abord publiée en feuilletons dans *La Presse*, les 29 et 30 novembre, 1, 2, 4 et 6 décembre 1838. Elle reparut dans le recueil *Une larme du Diable* (Desessart, 1839) et entra ensuite dans le volume de *Nouvelles* (Charpentier, 1845).

La Mort amoureuse fut annoncée sous le titre *Les Amours d'une morte* dans la *Chronique de Paris* du 16 juin 1836, et parut dans ce même journal les 23 et 26 juin. Elle fut aussi republiée en 1839 dans *Une larme du Diable*, puis en 1845 dans les *Nouvelles*. La *Revue pittoresque* du 20 mars 1850 l'a réimprimée, mais intitulée cette fois *Clarimonde*.

Quant à *Tra los montes, Italia* et *Caprices et Zigzags*, voir nos notes p. 199 et 229.

1. 27-28: c'est-à-dire UN PARFAIT HOMME DE LETTRES — Dans la seconde étude, Baudelaire emploie l'expression « parfait artiste » (p. 194). A ce propos, on se rappelle que la dédicace des *Fleurs du Mal* à Gautier commence par ces mots: « Au poète impeccable, au parfait magicien ès lettres françaises... » (Pl, I, p. 3.)

Théophile Gautier [II]

Page 193

l. 4: «*Quia absurdum!*» — C'est une citation partielle de la fameuse parole prêtée à Tertullien: «*Credo quia absurdum*». Comme l'a montré Jean-Claude Fredouille dans *Tertullien et la conversion de la culture antique* (p. 326-337), il s'agit en réalité de la déformation du paradoxe exprimé dans le *De carne Christi* (5, 4-5): «*Credibile est, quia ineptum est*», qui trouve vraisemblablement son origine dans la *Rhétorique* d'Aristote et tenait déjà lieu d'argument aux premiers apologistes et polémistes chrétiens.

l. 10: *Voilà ce que dit la «Carmagnole»* — En fait Baudelaire ne cite pas *La Carmagnole*, mais un autre chant révolutionnaire qui s'exécutait sur la même mélodie: *Le Nom de frère* par Florian le fabuliste (1755-1794), dont on trouve le texte dans l'*Anthologie patriotique* publiée à Paris, chez Pougin, en l'an II. En voici la troisième strophe, telle qu'elle est citée par Pierre Barbier et France Vernillat dans leur *Histoire de France par les chansons*, t. IV, *La Révolution*, p. 150:

Que faut-il aux républicains. (bis)
Une arme, du cœur et du pain. (bis)
L'arme, pour l'étranger,
Du cœur, pour le danger,
Et du pain pour ses frères.
Soyons unis, (bis)
Et du pain pour ses frères,
Soyons unis, mes amis.

l. 12: *l'amante courageuse et ivre de son amour* — Baudelaire résume ici à grands traits le dialogue de Kadidja et Ahmed dans *La Fuite*, puis cite les septième et neuvième strophes de ce poème, publié pour la première fois dans la section «*Poésies nouvelles*» des *Poésies complètes de Théophile Gautier* (Charpentier, 1845, p. 307-308).

Voir aussi *PCJ*, II, p. 233-234.

l. 24-25: *l'hymne de la canaille* — Nous n'avons pas retrouvé l'origine de cette expression dans des éditions récentes de l'œuvre et de la correspondance de Goethe. On peut d'ailleurs se demander si Baudelaire ne lui attribue pas faussement cette boutade, à laquelle il fait encore allusion dans *Pauvre Belgique!* [*Ft* 298] (*Pl*, II, p. 948). Elle va, en effet, à l'encontre des opinions de l'écrivain allemand sur la Révolution et contraste singulièrement avec les autres mentions de *La Marseillaise* éparses dans ses écrits.

Page 194

l. 3: «*J'ai demandé la vie à l'amour qui la donne!*» — Paroles de Don Juan, extraites de *La Mort dans la vie*. Avant de former, en 1838, la dernière partie du poème *La Comédie de la Mort*, cette pièce fut publiée dans *Le Globe, Revue des Arts, des Sciences et des Lettres*, n° 1, 25 mai 1837.

Voir *Poésies complètes de Théophile Gautier*, Charpentier, 1845, p. 158, et *PCJ*, II, p. 39.

1. 8: *un parfait artiste* — Voir la note, p. 247.

1. 8-9: *les badauds de la critique* — Froideur, impassibilité, manque de sentiment, absence de fond: ces accusations reviennent souvent sous la plume de certains critiques pour qui Gautier était tout au plus un virtuose de la forme et un habile versificateur. Voici quelques citations de comptes rendus écrits par ces «badauds» auxquels s'en prend Baudelaire:

Dans la plupart des pièces qui composent son livre, la pensée ou le sentiment ne servent que de motif aux jeux variés du rythme et de la parole (D. M., compte rendu de *La Comédie de la Mort*, dans la *Revue de Paris*, 11 février 1838).

De cette crainte de tout approfondir, il résulte qu'il ne trouve place dans ses vers pour aucune passion profondément sentie, que l'image y est toujours au lieu de l'objet réel, et que par exemple le plaisir et la volupté s'y montrent, mais jamais l'amour (F. L., compte rendu de *La Comédie de la Mort*, dans *L'Artiste*, 2^e semaine de février 1838).

Vous sacrifiez exclusivement à la forme, au pittoresque, à la couleur, à l'effet extérieur et physique (Cuvillier-Fleury, compte rendu d'*Emaux et Camées*, dans le *Journal des Débats*, 9 septembre 1852).

Cette école toute matérialiste et toute sensuelle, qui sacrifie les idées et les sentiments au culte de la rime et de la phrase... (Alexandre Dufaÿ, compte rendu d'*Emaux et Camées*, dans *L'Athenaeum français*, 9 avril 1853).

Qu'on ouvre par exemple les quatre publications nouvelles: *Un Trio de Romans, Caprices et Zigzags, Italia, Emaux et Camées*; l'écrivain y est tout entier sous ses aspects distincts de romancier, de touriste, de critique d'art et de poète. Eh bien! toutes accusent le travail de la main et la prétention; dans aucune d'elles le sentiment ne se fait jour (Alfred Crampon, «Les Fantaisistes. — *Italia, Caprices et Zigzags, Un Trio de Romans, Emaux et Camées*, par M. Théophile Gautier», *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} novembre 1852, p. 588-589).

Singulier cerveau en qui les tons et les contours tiennent la place des sentiments et des pensées! étrange talent qui vibre par le regard, comme d'autres par l'oreille, par l'imagination et par l'âme! (Armand de Pontmartin, compte rendu de *Constantinople*, dans *Causeries littéraires*, Michel Lévy frères, 1854, p. 328.)

Enfin, Eugène de Mircourt, dans son livre *Les Contemporains: XXV Théophile Gautier* (Roret, 1855), reproche au poète ses tendances matérialistes et païennes qui le portent à «se préoccuper surtout de la forme et du contour» (p. 32).

1. 12-13: *la répugnance native des Français pour la perfection* — Voir notre note p. 242-243.

1. 20: *presque inconnu comme poète* — Voir la note p. 200.

1. 23: *Victor Hugo, dans une de ses odes* — Il s'agit de l'ode *A l'Arc de Triomphe* dans *Les Voix intérieures*, déjà mentionnée dans la première étude (p. 166). Voici le texte exact des vers cités de mémoire dans ce passage:

*Quand cette rive où l'eau se brise aux ponts sonores
Sera rendue aux joncs murmurants et penchés
(Œuvres complètes de Victor Hugo, Poésie VI: Les Voix intérieures, Renduel, 1837, p. 51.)*

Baudelaire cite un autre passage de ce poème dans le *Salon de 1859* (Pl, II, p. 667), à propos des eaux-fortes de Méryon, qu'il évoque en regrettant l'absence, cette année-là, de « peintures de marine » et d'un genre qui lui est cher, « le paysage des grandes villes ».

Page 195

1. 8-9: *Des commentateurs clairvoyants établissent le lien littéraire qui nous unit au XVI^e siècle* — C'est l'Académie française qui, en 1826, a donné une impulsion décisive aux études sur la littérature de la Renaissance, en proposant comme sujet du concours pour le Prix d'éloquence de 1828 un « Discours sur la marche et les progrès de la Langue et de la Littérature françaises, depuis le commencement du Seizième siècle jusqu'en 1610 ». Sept manuscrits seulement furent déposés, parmi lesquels le jury retint les travaux de Saint-Marc Girardin et de Philarète Chasles, publiés chez Firmin Didot d'abord séparément en 1828, puis l'un à la suite de l'autre en 1829, avant de figurer ensemble à la fin de trois rééditions du *Cours de littérature* de La Harpe (Didot, 1840, 1851 et 1857). Chasles recueillit encore son *Tableau* — car c'est le titre auquel il s'arrêta — dans ses *Études sur le seizième siècle en France* (Amyot, 1848).

On sait en outre que Gérard de Nerval eut aussi l'intention de concourir. Du mémoire qu'il prétend avoir rédigé à cette occasion, nous ne connaissons cependant que les matériaux repris dans son introduction au *Choix des poésies de Ronsard, Dubellay [sic], Balf, Belleau, Dubartas [sic], Chassignet, Desportes, Régnier* (Bureau de la Bibliothèque choisie, 1830), dans l'article « De l'École de Ronsard au 16^e siècle » (*Le Mercure de France au Dix-neuvième siècle*, t. XXXIV, 1831, p. 385-396), et dans « Les Poètes du seizième siècle », chapitre VI de *La Bohème galante* (*L'Artiste*, 15 juillet, 1^{er} et 15 août 1852; repris en volume chez M. Lévy en 1855). Quant à Sainte-Beuve, il ne se mit pas sur les rangs et publia de son côté le fameux *Tableau historique et critique de la Poésie et du Théâtre français au seizième siècle* (Sautet, 1828, 2 vol.; réédité en 1843 chez Charpentier).

Dès lors l'élan était donné. A partir de 1830 se multiplient les éditions et anthologies, les ouvrages et articles consacrés aux principaux poètes ou prosateurs de cette époque longtemps négligée.

Voir Claude Pichois, *Philarète Chasles et la vie littéraire au temps du romantisme*, t. I, p. 267-289, et II, p. 223-239.

1. 13: *des enthousiasmes quelquefois peu propices à son art* — Allusion à l'engagement politique et social de Victor Hugo, dont la poésie paraît parfois à Baudelaire trop tributaire de la morale et de l'enseignement, hérésies coupables à ses yeux.

Voir la note p. 213-214.

1. 20: *une mystérieuse et symbolique beauté* — Il faut souligner la valeur positive et emphatique des adjectifs, qui désignent deux articles importants du credo esthétique de Baudelaire. Voir à ce propos, parmi de nombreux textes, *Fusées*, X (Pl, I, p. 657-658 et n. p. 1479-1480, ainsi que II, p. 279-284) et le sonnet *Correspondances* (Pl, I, p. 11 et n. p. 839-847).

1. 21: *une faculté unique, puissante comme la fatalité* — Dans la première étude, Baudelaire a utilisé le mot *fatum* pour qualifier le goût exclusif de Gautier pour le Beau, c'est-à-dire son *idée fixe*.

Voir notre note p. 228.

1. 28: « il n'y a pas d'idées inexprimables » — Voir la note p. 210.

Page 196

1. 6: *La Bruyère* — Baudelaire vouait une grande admiration à l'auteur des *Caractères*. S'il appréciait en La Bruyère le peintre de mœurs et le moraliste, il a vu aussi en lui un véritable écrivain, un « maître inimitable » dont il s'est plu à louer les qualités d'imagination et de style. A ce propos on note, par exemple, dans le *Salon de 1859* (Pl, II, p. 681), une allusion à ce passage du chapitre *Des ouvrages de l'esprit* (17) où le poète a dû trouver un écho à ses propres préoccupations :

Entre toutes les différentes expressions qui peuvent rendre une seule de nos pensées, il n'y en a qu'une qui soit la bonne. On ne la rencontre pas toujours en parlant ou en écrivant; il est vrai néanmoins qu'elle existe, que tout ce qui ne l'est point est faible, et ne satisfait point un homme d'esprit qui veut se faire entendre (*Les Caractères*, p. 71).

Et dans une lettre à Poulet-Malassis, d'avril 1860, il justifie une expression jugée fautive par son imprimeur en se référant à plusieurs écrivains qui, à ses yeux, font autorité par la pureté de leur langue: « Pascal, Bossuet, La Bruyère, Balzac, Honoré de Balzac, etc. » (CPI, II, p. 26).

Voir aussi l'ouvrage de Jean Pommier, *Dans les chemins de Baudelaire*, p. 171-175.

1. 6: *Buffon* — Dans une lettre du 28 mars 1857, Baudelaire reprochait à Poulet-Malassis d'avoir omis les *Œuvres choisies de Buffon* dans le catalogue bibliographique qu'il préparait sur le XVIII^e siècle (voir CPI, I, p. 389). En outre, le poème en prose *Les Bons Chiens* débute par cette affirmation: « Je n'ai jamais rougi, même devant les jeunes écrivains de mon siècle, de mon admiration pour Buffon » (Pl, I, p. 360).

Certes, la monumentale *Histoire naturelle* a suscité l'intérêt de Baudelaire, moins du point de vue scientifique que du point de vue philosophique, dans la mesure où elle contient une analyse des rapports de l'homme avec l'univers. Il a d'ailleurs repris à son compte la formule *homo duplex* (titre d'un chapitre de cet ouvrage) pour exprimer sa conception dualiste de la nature humaine (voir sa préface à *La Double Vie* d'Asselineau, Pl, II, p. 87 et n. p. 1125). Mais si Buffon a exercé sur lui, comme sur Flaubert, une influence non négligeable, c'est peut-être à travers la prose poétique des *Epoques de la Nature* et, assurément, par son discours de réception à l'Académie française, le 25 août 1753, plus connu sous le titre de *Discours sur le style*. En effet, plusieurs principes chers à Baudelaire y sont énoncés: la primauté de la pensée consciente et volontaire sur les élans de l'inspiration et les débordements d'une imagination incontrôlée; la nécessité de construire toute œuvre sur un plan rigoureux, gage de clarté et facteur d'unité; l'importance accordée au travail du style; enfin le souci d'unir étroitement la forme et le contenu. De plus, dans la préface du poète à *La Double Vie* de Charles Asselineau, on retrouve (légèrement déformée) la célèbre maxime « le style est l'homme même » (voir Pl, II, p. 91). Et Baudelaire ne va-t-il pas jusqu'à invoquer curieusement Buffon quand il explique, à propos d'*Un mangeur d'opium*, qu'il ne faut pas juger cette œuvre d'après sa contribution éventuelle au progrès de l'humanité, mais qu'on peut l'apprécier pour ses seules qualités artistiques puisque en fin de compte « le Beau est plus noble que le Vrai » (Pl, I, p. 495).

1. 6: *Chateaubriand* — Voir la note p. 213.

1. 6: *Hugo* — On remarque que dans la *Revue fantaisiste*, dont le texte a été repris par les éditeurs de *L'Art romantique*, Baudelaire a supprimé le nom de Hugo, sans doute dans un mouvement d'humeur!

l. 10: [Note bibliographique] — Il convient d'y apporter les précisions et corrections suivantes :

- a) Les *Poésies* de 1830 et *Albertus* forment chacun un volume in-12 et non in-18.
- b) « L'édition qui fait partie de la *Bibliothèque Charpentier* » est celle des *Poésies complètes de Théophile Gautier* (Charpentier, 1845; rééditions en 1855 et 1858).
- c) Pour *Emaux et Camées*, l'édition de 1853 est en fait la deuxième (la première ayant paru en 1852, chez Didier également). Le recueil de 1858 (un volume in-12) constitue donc la troisième édition: c'est par la faute de Poulet-Malassis qu'il porte, à tort, la mention « Seconde édition augmentée ».

l. 16: [Poèmes de Théophile Gautier] — A part *Inès de las Sierras*, qui fait partie d'*Emaux et Camées*, les sept autres poèmes qui suivent cette notice dans *Les Poètes français* sont extraits des *Poésies complètes* de 1845: *Pantoum*, *La Chimère*, *Pastel*, *Chinoiserie* et *Ténèbres* appartiennent aux *Poésies diverses* qui accompagnent *La Comédie de la Mort* (N.B.: *Pantoum* est le sous-titre du poème *Les Papillons*); quant à *L'Horloge* et *A Zurbaran*, ils proviennent de la section *España des Poésies nouvelles*.

Notons que *A Zurbaran*, *L'Horloge* et *Ténèbres* sont mentionnés dans le *Théophile Gautier* [1], p. 190.

APPENDICE

Comptes rendus du Théophile Gautier [I]

1. [Anonyme], *Revue anecdotique des excentricités contemporaines*, «Curiosités littéraires de Paris et de la Province, Petits documents biographiques, Circulaires rares ou bouffonnes, plaintes et vaudevilles, Nouvelles des libraires et des théâtres», t. IX, n° 9, première quinzaine de novembre 1859, p. 215.

Sous la rubrique *Librairie Poulet-Malassis* :

BAUDELAIRE. *Théophile Gautier*. — M. Baudelaire avait dédié jadis son livre des *Fleurs du mal*, un livre qui restera, au poète impeccable, au parfait magicien de langue française, à son très-cher et très-vénéral maître et ami Théophile Gautier. Ce sentiment d'admiration profonde, si bien exprimé dans ces quelques lignes, on le retrouve dans la brochure nouvelle. L'auteur nous raconte la vie du poète, non pas sa vie matérielle; elle n'offre que peu d'incidents, mais sa vie intellectuelle, mieux remplie que bien des romans d'aventures. Pour M. Baudelaire, Gautier est un homme *inconnu*. Le public ne voit en lui qu'un critique, tandis que lui, le poète, il voit un poète et nous l'explique, si tant est que l'on puisse expliquer un poète. Il l'apprécie et nous le fait comprendre. Son livre n'est point une biographie, c'est ce que les Allemands appellent une *caractéristique*; elle brille de tout l'attrait d'une éloquente sincérité.

2. Jules Leveux, *La Causerie : Littérature, Théâtre, Beaux-Arts*, première année, n° 51, 18 décembre 1859, p. 6.

Sous la rubrique *Bibliographie* :

THÉOPHILE GAUTIER, PAR CHARLES BAUDELAIRE.

Poulet-Malassis, l'éditeur alençonnais qui, depuis douze ans, doit faire un beau livre, mais qui se contente de bien imprimer ceux des autres, a publié l'étude que Charles Baudelaire avait faite sur Théophile Gautier dans l'*Artiste*. Ce n'est qu'une petite brochure verte et qui n'a pas soixante et dix pages; c'est une œuvre qui restera, comme resteront les choses bien faites. Charles Baudelaire est, comme Théophile Gautier, un parfait homme de lettres, en ce sens qu'il ne livre rien au public avant de l'avoir longtemps revu et pesé. Il sait la valeur de chacun des mots qu'il emploie et toutes ses phrases sont pleines d'une

lucidité surprenante. On se souvient encore du bruit qui s'est fait autour des *Fleurs du mal* (dont la seconde édition est sous presse). Le volume des *Fleurs du mal* souleva contre son auteur toute la meute des envieux. Les braves gens qui ont des nerfs sensibles ont été choqués par ces vers francs et sincères, toujours soumis aux lois du rythme et cependant si libres en leurs allures. Pour un rien, on aurait appliqué à Baudelaire les épithètes de buveur de sang que l'on adressait en 1830 aux romantiques. Il est vrai que ces critiques, comme toutes les critiques faites de parti pris, donnaient à faux; il suffit, pour s'en convaincre, de relire les *Fleurs du mal* dont le sentiment général est une tendresse, souvent douloureuse, mais toujours profonde et vraie. Ces mêmes gens ont aussi jeté de grands cris en lisant la notice sur Théophile Gautier et cela se comprend; en ce temps d'envie et de petites haines, Baudelaire écrit des pages pleines d'admiration désintéressée et pure. La meilleure manière que nous puissions employer pour bien parler de cette étude, c'est de citer la lettre que l'auguste poète de la *Légende des Siècles* a envoyée à Charles Baudelaire. [Voir p. 47-48.]

Après ces paroles, venues de si haut, nous n'avons rien à dire, sinon qu'à féliciter M. Poulet-Malassis d'avoir si bien édité ce petit livre, et d'en avoir formé un volume digne de ceux qu'il a déjà publiés, digne des *Odes funambulesques* et des *Emaux et Camées*.

BIBLIOGRAPHIE

- Remarques:*
1. Paris, lieu d'édition, n'est pas mentionné dans les références.
 2. p.p. signifie «publié par».

I. Editions

a) Baudelaire

L'Art romantique, [p.p. Ch. Asselineau et Th. de Banville], Michel Lévy frères, 1869.

L'Art romantique, p.p. J. Crépet, Louis Conard, 1925.

Correspondance générale, p.p. J. Crépet (et achevé par Cl. Pichois), Louis Conard, 1947-1953, 6 vol.

Correspondance, p.p. Cl. Pichois, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1973, 2 vol.

Les Fleurs du Mal, précédé d'une notice de Théophile Gautier, Michel Lévy frères, 1868.

Les Fleurs du Mal, p.p. J. Crépet et G. Blin, Corti, 1942.

Journaux intimes. Fusées. Mon cœur mis à nu. Carnet, p.p. J. Crépet et G. Blin, Corti, 1949.

Lettres à Baudelaire, p.p. Cl. Pichois, Neuchâtel, La Baconnière, 1973 (*Etudes baudelairiennes*, vol. IV et V).

Œuvres complètes, p.p. Cl. Pichois, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975-1976, 2 vol.

Œuvres posthumes. Reliquiae, p.p. J. Crépet (et achevé par Cl. Pichois), Louis Conard, 1939-1952, 3 vol.

Les Paradis artificiels (précédé de *La Pipe d'opium*, *Le Hachich* et *Le Club des Hachichins* par Théophile Gautier), p.p. Cl. Pichois, Gallimard, «Folio», 1972.

Salon de 1845, p.p. A. Ferran, Toulouse, Aux Editions de l'Archer, 1933.

Salon de 1846, p.p. D. Kelley. Oxford, Clarendon Press, et Londres, Oxford University Press, 1975.

Théophile Gautier, notice littéraire précédée d'une lettre de Victor Hugo, Poulet-Malassis et De Broise, 1859.

b) Gautier

- L'Art moderne*, Michel Lévy frères, 1856.
Les Beaux-Arts en Europe, Michel Lévy frères, 1855-1856, 2 vol.
Caprices et Zigzags. Hachette, 1856.
Emaux et Camées, p.p. J. Pommier et G. Matoré, Lille, Giard, et Genève, Droz, 1947.
Emaux et Camées, p.p. M. Cottin, Minard, 1968.
España, p.p. R. Jasinski, Vuibert, 1929.
Fusains et eaux-fortes, Charpentier, 1880.
Les Grottesques, Genève, Slatkine Reprints, 1969 (réimpr. de l'éd. Charpentier, 1897).
Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, Hetzl, 1858-1859, 6 vol.
Histoire du romantisme, suivi de *Notices romantiques et d'une Etude sur la poésie française (1830-1868)*, Charpentier, 1874.
Honoré de Balzac, p.p. Cl.-M. Senninger, Nizet, 1980.
Les Jeunes France, p.p. R. Jasinski, Flammarion, 1974.
Les Plus Belles Lettres de Théophile Gautier, p.p. P. Descaves, Calmann-Lévy, 1962.
Loin de Paris, Charpentier, 1881.
Mademoiselle de Maupin, p.p. A. Boschot, Garnier, 1966.
La Musique, Charpentier, 1911.
Nouvelles, Charpentier, 1845.
Œuvres humoristiques : Les Jeunes France, Une larme du Diable, Lecou, 1851.
L'Orient, Charpentier, 1877, 2 vol.
Poésies complètes : Albertus, La Comédie de la Mort, Poésies diverses, Poésies nouvelles, Charpentier, 1845.
Poésies complètes, p.p. R. Jasinski, Nizet, 1970, 3 vol.
Portraits contemporains, Charpentier, 1874.
Portraits et souvenirs littéraires, Michel Lévy frères, 1875.
La Préface de «Mademoiselle de Maupin», p.p. G. Matoré, Droz, 1946.
Récits fantastiques, p.p. M. Eigeldinger, Garnier-Flammarion, 1981.
Le Roman de la momie, précédé d'*Une nuit de Cléopâtre, Le Roi Candaule et Arria Marcella*, p.p. A. Boschot, Garnier, 1963.
Romans et Contes, Charpentier, 1863.
Souvenirs de théâtre, d'art et de critique, Charpentier, 1883.
Spirite, p.p. M. Eigeldinger, Nizet, 1970.
Tableaux à la plume, Charpentier, 1880.
Un trio de romans, Lecou, 1852.
Voyage en Espagne (Tra los Montes), Charpentier, 1869.

Voyage en Italie (Italia), Charpentier, 1875.

Voyage en Russie, Charpentier, 1867, 2 vol.

II. *Ouvrages et articles sur Baudelaire*

— Charles Baudelaire. *Souvenirs, Correspondances, Bibliographie*, suivi de pièces inédites, René Pincebourde, 1872.

— Baudelaire, catalogue de l'exposition tenue à Paris, Petit Palais, 23 novembre 1968 - 17 mars 1969.

Adhémar (Jean), «Baudelaire, les frères Stevens, la Modernité», *Gazette des Beaux-Arts*, février 1958, p. 123-126.

Antoine (Gérald) et Pichois (Claude), «Sainte-Beuve juge de Stendhal et de Baudelaire», *RSH*, janvier-mars 1957, p. 7-34.

Bandy (William T.), *Baudelaire judged by his contemporaries (1845-1867)*, New York, Columbia University, 1933.

Bandy (William T.) et Pichois (Claude), *Baudelaire devant ses contemporains*, Union Générale d'Édition, 10/18, 1967.

Berchet (Jean-Claude), «Baudelaire lecteur de Chateaubriand», *Bulletin de la Société Chateaubriand*, XXII, 1979, p. 27-37.

Blin (Georges), *Baudelaire*, Gallimard, 1939.

Blin (Georges), *Le Sadisme de Baudelaire*, Corti, 1948.

Blin (Georges), «Baudelaire et Alexandre Weill», *RHLF*, janvier-mars 1963, p. 28-45.

Carter (Alfred E.), *Baudelaire et la critique française (1868-1917)*, Columbia, University of South Carolina Press, 1963.

Carter (Alfred E.), «A propos d'une visite de Baudelaire au château de Versailles», *Études baudelairiennes*, III, 1973, p. 26-40.

Cassagne (Albert), *Versification et Métrique de Charles Baudelaire*, Genève, Slatkine Reprints, 1972 (réimpr. de l'éd. Hachette, 1906).

Castex (Pierre-Georges), «Balzac et Baudelaire», *RSH*, janvier-mars 1958, p. 139-151.

Castex (Pierre-Georges), *Baudelaire critique d'art*, Sedes, 1958.

Cellier (Léon), *Baudelaire et Hugo*, Corti, 1970.

Cladel (Judith), *Maître et disciple. Charles Baudelaire et Léon Cladel*, Corrèa, 1951.

Clapton (G. T.), «Lavater, Gall et Baudelaire», *Revue de littérature comparée*, 1933, p. 258-298 et 429-456.

Cohen (Henry), «Baudelaire and Auguste Barbier», *Romance Notes*, Spring 1977, p. 264-269.

Cordier (Henri), «Notules sur Baudelaire», *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, 15 mai 1900, p. 235-238.

- Crépet (Eugène), *Baudelaire. Etude biographique*, revue et mise à jour par J. Crépet, Léon Vanier (A. Messein successeur), 1906 (1^{re} éd., Quantin, 1887).
- Crépet (Jacques) et Pichois (Claude), *Baudelaire et Asselineau*, Nizet, 1953.
- Eigeldinger (Marc), *Le Platonisme de Baudelaire*, Neuchâtel, La Baconnière, 1951.
- Ferran (André), *L'Esthétique de Baudelaire*, Nizet, 1968 (1^{re} éd., Hachette, 1933).
- Gide (André), *Préface aux Fleurs du Mal*, éd. Pelletan et Helleu, 1917; repris dans *Œuvres complètes*, p.p. L. Martin-Chauffier, vol. VII, Gallimard, 1934, p. 499-504.
- Gilman (Margaret), *Baudelaire the Critic*, New York, Octagon Books, 1971 (1^{re} éd., New York, Columbia University Press, 1943).
- Gilman (Margaret), «Baudelaire and Emerson», *The Romanic Review*, octobre 1943, p. 211-222.
- Horner (Lucie), *Baudelaire critique de Delacroix*, Genève, Droz, 1956.
- Hughes (Randolph), «Baudelaire et Balzac», *Mercure de France*, 1^{er} novembre 1934, p. 476-518.
- Leakey (Felix), «Baudelaire et Kendall», *Revue de littérature comparée*, janvier-mars 1956, p. 53-63.
- Leakey (Felix), *Baudelaire and Nature*, Manchester University Press, 1969.
- Le Dantec (Yves-Gérard), «Baudelaire et Barbier», *La Bouteille à la mer*, 1^{er} trimestre 1953, p. 13-25.
- Lloyd (Rosemary), *Baudelaire's Literary Criticism*, Cambridge University Press, 1981.
- Macchia (Giovanni), *Baudelaire critico*, Florence, Sansoni, 1939.
- May (Gita), *Diderot et Baudelaire critiques d'art*, Genève, Droz, et Paris, Minard, 1957.
- Mignot-Ogliastri (Claude), «Baudelaire et Vigny», *RSH*, avril-juin 1968, p. 239-258.
- Milner (Max), *Baudelaire. Enfer ou Ciel, qu'importe?*, Plon, 1967.
- Milner (Max), «Baudelaire et le surnaturalisme», *Le Surnaturalisme français*, Actes du colloque organisé à l'Université Vanderbilt les 31 mars et 1^{er} avril 1978, Neuchâtel, La Baconnière, 1979, p. 29-49.
- Moss (Armand), *Baudelaire et Delacroix*, Nizet, 1974.
- Moss (Armand), *Baudelaire et Madame Sabatier*, Nizet, 1975 (nouvelle éd., 1978).
- Patty (James S.), «Baudelaire's View of America», *Kentucky Foreign Language Quarterly*, t. II, 1955, p. 166-179.

- Peyre (Henri), *Connaissance de Baudelaire*, Corti, 1951.
- Pichois (Claude) et Ruchon (François), *Iconographie de Charles Baudelaire*, Genève, Cailler, 1960.
- Pichois (Claude), *Baudelaire. Etudes et témoignages*, Neuchâtel, La Baconnière, 1967 (nouvelle éd., 1976).
- Pichois (Claude et Vincenette), *Armand Fraisse. Sur Baudelaire (1857-1869)*, Gembloux, Duculot, 1973.
- Pichois (Claude), *Album Baudelaire*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1974.
- Pommier (Jean), *La Mystique de Baudelaire*, Genève, Slatkine Reprints, 1967 (réimpr. de l'éd. Les Belles Lettres, 1932).
- Pommier (Jean), *Dans les chemins de Baudelaire*, Corti, 1945.
- Pommier (Jean), «Baudelaire et Musset», *Mélanges d'histoire littéraire et de bibliographie offerts à Jean Bonnerot*, Nizet, 1954, p. 353-364.
- Poulet (Georges), «Baudelaire précurseur de la critique moderne», *Journées Baudelaire*, Actes du colloque de Namur-Bruxelles, 10-13 octobre 1967; Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1968, p. 232-242.
- Poulet (Georges), «Baudelaire», *La Conscience critique*, Corti, 1971, p. 27-48.
- Prévost (Jean), *Baudelaire. Essai sur la création et l'inspiration poétiques*, Mercure de France, 1953.
- Raynaud (Ernest), «Baudelaire et la religion du dandysme», *Mercur de France*, 16 août 1917, p. 577-614.
- Rhodes (S. A.), *The Cult of Beauty in Charles Baudelaire*, New York, Columbia University, 1929, 2 vol.
- Richer (Jean) et Ruff (Marcel A.), *Les Derniers Mois de Charles Baudelaire et la publication posthume de ses œuvres*, Nizet, 1976.
- Rollins (Yvonne), «Baudelaire et le grotesque», *The French Review*, décembre 1976, p. 270-277 (résumé de sa thèse, *L'Esthétique du grotesque dans l'œuvre de Charles Baudelaire*, Duke University, 1975, dactyl.).
- Rosenfeld (Micheline), «Baudelaire lecteur de Victor Hugo, (1837-1866)», *Etudes baudelairiennes*, IX, 1981, p. 75-178.
- Souday (Paul), «Le Cinquantenaire de Baudelaire», *Le Temps*, 4 juin 1917.
- Starobinski (Jean), «De la critique à la poésie», *Preuves*, mai 1968, p. 16-23.
- Vivier (Robert), *L'Originalité de Baudelaire*, Bruxelles, Palais des Académies, 1965 (1^{re} éd., 1926).
- Zimmerman (Melvin), «Baudelaire, Poe and Hawthorne», *Revue de littérature comparée*, juillet-septembre 1965, p. 448-450.

III. *Ouvrages et articles sur Gautier*

- *Théophile Gautier*, catalogue de l'exposition tenue à la Bibliothèque Nationale, 1961.
- Bergerat (Emile), *Théophile Gautier. Entretiens, souvenirs et correspondance*, Charpentier, 1879.
- Binney (Edwin), *Les Ballets de Théophile Gautier*, Nizet, 1965.
- Book (Claude-Marie), «Théophile Gautier et la notion de progrès», *RSH*, octobre-décembre 1967, p. 545-557.
- Book-Senninger (Claude), *Théophile Gautier auteur dramatique*, Nizet, 1972.
- Boschot (Adolphe), *Théophile Gautier*, Desclée de Brouwer, 1933.
- Boucher (Henri), *Iconographie générale de Théophile Gautier*, Henri Leclerc, 1913.
- Delville (Bernard), *Théophile Gautier*, Seghers, 1968.
- Du Camp (Maxime), *Théophile Gautier*, Hachette, 1890.
- Faguet (Emile), «De l'influence de Théophile Gautier», *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1911, p. 327-341.
- Fernandez Sanchez (Carmen), «*Mademoiselle de Maupin* et le récit poétique», *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 3, 1981, p. 1-10.
- Feydeau (Ernest), *Théophile Gautier. Souvenirs intimes*, Plon, 1874.
- Gide (André), [texte sans titre de décembre 1911], repris dans «Propositions», *Œuvres complètes*, p.p. L. Martin-Chauffier, vol. VI, Gallimard, 1934, p. 351-352.
- Gide (André), «Théophile Gautier», *Œuvres complètes*, p.p. L. Martin-Chauffier, vol. VII, Gallimard, 1934, p. 493-496.
- Hartmann (Elwood), «Gautier the Music Critic: A Successful Failure», *Nineteenth Century French Studies*, Spring-Summer 1978, p. 166-173.
- Jasinski (René), *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, Vuibert, 1929.
- Jasinski (René), «Théophile Gautier et la politique», *Actes du IV^e congrès d'histoire littéraire moderne*, Boivin, 1950, p. 119-133.
- Matoré (Georges), «En marge de Théophile Gautier. Notes lexicologiques», *Études romanes dédiées à Mario Roques*, Droz, 1946, p. 217-229.
- Mirecourt (Eugène de), *Les Contemporains : XXV. Théophile Gautier*, Roret, 1855.
- Nicolardot (Louis), *L'Impeccable Théophile Gautier et les sacrilèges romantiques*, Tresse, 1883.

- Patch (H. E.), *The Dramatic Criticism of Théophile Gautier*, Bryn Mawr, University of Pennsylvania, 1922.
- Poulet (Georges), «Théophile Gautier», *Etudes sur le temps humain*, 1, Plon, 1950, p. 278-307.
- Richardson (Joanna), *Théophile Gautier, His Life and Time*, Londres, Max Reinhardt, 1958.
- Richer (Jean), *Etudes et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, Nizet, 1981.
- Rizza (Cecilia), «Costanti estetiche nella critica teatrale di Théophile Gautier», *Studi francesi*, septembre-décembre 1969, p. 442-455.
- Rizza (Cecilia), *Théophile Gautier critico letterario*, Turin, Giapichelli, 1971.
- Sainte-Beuve (Charles-Augustin), «Fortunio, Roman; La Comédie de la Mort, Poésies; par M. Théophile Gautier», *Revue des Deux Mondes*, 15 septembre 1838, p. 863-870.
- Sainte-Beuve (Charles-Augustin), «Théophile Gautier. Poésies, Voyages, Salons, Critique dramatique, Romans, Le Capitaine Fracasse», *Le Constitutionnel*, 16, 23 et 30 novembre 1863; repris dans *Nouveaux Lundis*, vol. VI, Michel Lévy, 1875, p. 265-292, 293-314 et 315-339.
- Savalle (Joseph), *Travestis, métamorphoses, dédoublements. Essai sur l'œuvre romanesque de Théophile Gautier*, Minard, 1981.
- Senninger (Claude-Marie), «España à mi-chemin entre *La Comédie de la Mort* et *Emaux et Camées*», *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 2, 1980, p. 51-60.
- Spencer (Michael), «Théophile Gautier Music Critic», *Music and Letters*, janvier 1968, p. 4-17.
- Spencer (Michael), *The Art Criticism of Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1969.
- Spoelberch de Lovenjoul (Charles de), *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, 2 vol. (réimpr. de l'éd. Charpentier, 1887).
- Van der Tuin (H.), *L'Evolution psychologique, esthétique et littéraire de Théophile Gautier*, Paris, Nizet et Amsterdam, Holdert, 1933.
- Voisin (Marcel), *L'Imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981.

IV. *Ouvrages et articles sur Baudelaire et Gautier*

- Babuts (Nicolae), «Une réexamination de la dette de Baudelaire envers Théophile Gautier», *RSH*, juillet-septembre 1967, p. 351-380.

- Dérioux (Henri), «La Plasticité de Baudelaire et ses rapports avec Théophile Gautier», *Mercure de France*, 1^{er} octobre 1917, p. 416-431.
- Drougard (E.), «En marge de Baudelaire: *Le Voyage* et ses sources», *RHLF*, juillet-septembre 1932, p. 444-459.
- Hamrick (Lois), *The Role of Gautier in the Art Criticism of Baudelaire*, thèse de Vanderbilt University, Nashville, 1975, dactyl.
- Holden (Anita), *Baudelaire and Gautier: Some Aspects of a Literary Relationship*, thèse de McMaster University, Hamilton, 1963, dactyl.
- Kane (John Robert), *Théophile Gautier, Viewed by Selected Nineteenth Century French Poets*, thèse de University of Colorado, 1969, dactyl.
- Lyons (Margaret), «Autour d'un billet de Baudelaire à Gautier», *Bulletin baudelairien*, XIII, 2, hiver 1978, p. 9-11.
- Meyer (Eugène), «Théophile Gautier et Baudelaire», *Revue des cours et conférences*, 15 avril 1926, p. 56-73.
- Nykrog (Per), «Baudelaire og Théophile Gautier», *Edda*, XLVI, 1959, p. 269-287.
- Raynaud (Ernest), «Baudelaire et Gautier», *Mercure de France*, 16 octobre 1917, p. 577-606.
- Vines (Murray), *The Influence of Théophile Gautier on Charles Baudelaire*, thèse de Duke University, 1970, dactyl.
- Ziegler (Jean), *Gautier. Baudelaire. Un carré de dames*, Nizet, 1978.

V. *Ouvrages et articles divers*

- *Exposition universelle de 1855*, explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-Arts, Avenue Montaigne, le 1^{er} mai, Vinchon, imprimeur des Musées impériaux, 1855.
- *Meissonier, ses souvenirs, ses entretiens*, Hachette, 1897.
- *Poulet-Malassis*, catalogue de l'exposition tenue à la Bibliothèque d'Alençon pour le centième anniversaire de l'édition des *Fleurs du Mal*, Alençon, Imprimerie alençonnaise, 1957.
- Aristote, *Rhétorique*, p.p. M. Dufour, Les Belles Lettres, 1967.
- Armelhaut (J.) et Bocher (E.), *L'Œuvre de Gavarni, catalogue raisonné*, Librairie du bibliophile, 1873.
- Augier (Émile), *Gabrielle*, Michel Lévy frères, 1850.
- Balzac (Honoré de), *Contes drolatiques*, précédés de *La Comédie humaine*, t. XI, p.p. R. Pierrot, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1965.

- Balzac (Honoré de), *Correspondance*, t. V, p.p. R. Pierrot, Garnier, 1969.
- Balzac (Honoré de), *Lettres à Madame Hanska*, t. I, p.p. R. Pierrot, Ed. du Delta, 1967.
- Banville (Théodore de), *Petit Traité de poésie française*, Plan-de-la-Tour (Var), Editions d'aujourd'hui, 1978 (réimpr. de l'éd. originale, Editions de la Bibliothèque de l'Echo de la Sorbonne, 1872).
- Banville (Théodore de), *Petites Etudes. Mes souvenirs*, Charpentier, 1882.
- Barbier (Auguste), *Satires et Poèmes*, Bonnaire, 1837.
- Barbier (Pierre) et Vernillat (France), *Histoire de France par les chansons*, t. IV, *La Révolution*, Gallimard, 1957.
- Bénichou (Paul), «Jeune-France et Bousingots, essai de mise au point», *RHLF*, mai-juin 1971, p. 439-462.
- Bénichou (Paul), *Le Sacre de l'écrivain*, Corti, 1973.
- Billy (André), *La Présidente et ses amis*, Flammarion, 1945.
- Capon (Gaston), *Monographies parisiennes. I: Les Tivolis*, Tours, Imprimerie E. Arrault, 1901.
- Charlier (Gustave), *Passages*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1947.
- Chénier (André), *Œuvres complètes*, p.p. G. Walter, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1958.
- Colnet du Ravel (Charles-Joseph Maximilien de), *L'Hermitte du Faubourg Saint-Germain*. Pillet, 1825, 2 vol.
- Cousin (Victor), *Du Vrai, du Beau et du Bien*, Didier, 1853.
- Crépet (Eugène), *Les Poètes français*, t. IV, *Les Contemporains*, Hachette, 1862.
- Delattre (Geneviève), *Les Opinions littéraires de Balzac*, Presses Universitaires de France, 1961.
- Du Camp (Maxime), *Souvenirs littéraires*, Hachette, 1882-1883, 2 vol.
- Dumas (Alexandre), *Mes mémoires*, t. III, p.p. P. Jossierand, Gallimard, 1966.
- Eigeldinger (Marc), *Poésie et Métamorphoses*, Neuchâtel, La Baconnière, 1973.
- Eigeldinger (Marc), *La Voyance avant Rimbaud*, dans son édition des *Lettres du voyant* de Rimbaud, publiée en collaboration avec G. Schaeffer, Genève, Droz, et Paris, Minard, 1975.
- Eigeldinger (Marc), «Musset et le mythe de Don Juan», *RHLF*, mars-avril 1976, p. 219-227.
- Etiemble (René), «Du Pantoun malais au Pantoum à la française», *Quelques Essais de littérature universelle*, Gallimard, 1982, p. 175-192.

- Fayolle (Roger), *La Critique*, Armand Colin, 1978.
- Flaubert (Gustave), *La Tentation de saint Antoine*, 2^e version, dans *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, p.p. la Société des Etudes littéraires françaises, Club de l'honnête homme, t. IX, 1973.
- Fort (Eugénie), *Journal (1856-1872)*, en cours de publication par Marianne Cermakian, *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, dès le N° 2, 1980.
- Fredouille (Jean-Claude), *Tertullien et la conversion de la culture antique*, Etudes augustiniennes, 1972.
- Gautier (Judith), *Le Collier des jours. Souvenirs de ma vie*, Félix Juven, s.d. [1902].
- Gautier (Judith), *Le Collier des jours. Le second rang du collier*, Félix Juven, s.d. [1903].
- Goncourt (Edmond et Jules de), *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, p.p. R. Ricatte, Monaco, Editions de l'Imprimerie nationale, 1956-1958, 22 vol.
- Hazard (N.-A.) et Delteil (Loys), *Catalogue raisonné de l'œuvre lithographique de Honoré Daumier*, Imprimerie de la Gazette des Beaux-Arts, 1904.
- Hillairet (Jacques), *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Editions de Minuit, 1963, 2 vol.
- Hugo (Victor), *Notre-Dame de Paris — Les Travailleurs de la Mer*, p.p. J. Seebacher et Y. Gohin, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975.
- Hugo (Victor), *Œuvres complètes*, publiées sous la direction de Jean Massin, Le Club français du Livre, t. X/2, 1971.
- Hugo (Victor), *Œuvres poétiques*, t. I, p.p. P. Albouy, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1964.
- Hugo (Victor), *La Préface de Cromwell*, p.p. M. Souriau, Genève, Slatkine Reprints, 1973 (réimpr. de l'éd. de 1897).
- Jouy (Etienne), *L'Hermite de la Chaussée d'Antin*, Pillet, 1813-1814, 5 vol.
- La Bruyère (Jean de), *Les Caractères*, p.p. R. Garapon. Garnier, 1962.
- Lamartine (Alphonse de), *Œuvres poétiques complètes*, p.p. M.-F. Guyard, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1963.
- Leconte de Lisle, *Articles. préfaces, discours*, p.p. E. Pich, Les Belles Lettres, 1971.
- Lehouk (Emile) *Fourier aujourd'hui*, Denoël, 1966.
- Lemonnier (Camille), *La Vie belge*, Fasquelle, 1905.
- Matoré (Georges), *Le Vocabulaire et la Société sous Louis-Philippe*, Genève, Slatkine Reprints, 1967 (réimpr. de l'éd. Droz-Giard, 1951).

- Michelet (Jules), *L'Amour*, Hachette, 1858.
- Milner (Max), *Le Romantisme (1820-1843)*, vol. 12 de *Littérature française*, publié sous la direction de Cl. Pichois, Arthaud, 1973.
- Morgan (Estelle), « Bourgeois and Philistine », *The Modern Language Review*, janvier 1962, p. 69-72.
- Morier (Henri), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses universitaires de France, 1975.
- Musset (Alfred de), *Poésies complètes*, p.p. M. Allem, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.
- Pichois (Claude), *Philarète Chasles et la vie littéraire au temps du romantisme*, Corti, 1965, 2 vol.
- Pichois (Claude), *Littérature et progrès: vitesse et vision du monde*, Neuchâtel, La Baconnière, 1973.
- Pichois (Claude), *Le Romantisme (1843-1869)*, vol. 13 de *Littérature française*, publié sous la direction de Cl. Pichois, Arthaud, 1979.
- Platon, *La République*, p.p. R. Baccou, *Œuvres complètes*, t. IV, Garnier, 1963.
- Poe (Edgar Allan), *The Literati*, t. III des *Works of the late Edgar Allan Poe*, New York, Redfield, 1850.
- Poe (Edgar Allan), *Poèmes*, traduction de S. Mallarmé, dans Mallarmé, *Œuvres complètes*, p.p. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945.
- Poe (Edgar Allan), *Le Principe poétique*, dans *Trois Manifestes*, traduction de René Lalou, Alger et Paris, Charlot, 1946.
- Sainte-Beuve (Charles-Augustin), *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, p.p. G. Antoine, Nouvelles Editions latines, 1956.
- Spoelberch de Lovenjoul (Charles de), *Autour de Honoré de Balzac*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 (réimpr. de l'éd. Calmann-Lévy, 1897).
- Sue (Eugène), *Les Mystères de Paris*, Gosselin, 1842-1843, 10 vol.
- Tabarant (André), *La Vie artistique au temps de Baudelaire*, Mercure de France, 1963.
- Taine (Henri), *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, Hachette, 1865.
- Töpffer (Rodolphe), *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, ou Essai sur le Beau dans les Arts*, Dubochet, 1847, 2 vol. (rééd., Hachette, 1858, 1 vol.).
- Vandérem (Fernand), *Le Miroir des Lettres*, vol. V, Flammarion, 1924.
- Vigny (Alfred de), *Œuvres complètes*, p.p. F. Baldensperger, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1948-1950, 2 vol.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	<i>Page</i> 13
BAUDELAIRE ET GAUTIER : HISTOIRE DE LEURS RELATIONS	
I Avant 1859	25
II Genèse et publication des deux études	41
III Dernières années	67
BAUDELAIRE JUGE DE THÉOPHILE GAUTIER	
I La méthode critique de Baudelaire	89
II Un parfait homme de lettres	99
III Le poète et le prosateur	111
IV Réserves et reproches	127
V De la critique à la poétique	139
TEXTE	
Principes d'établissement du texte	159
<i>Théophile Gautier</i> [I]	163
<i>Théophile Gautier</i> [II]	193
NOTES	199
APPENDICE	253
BIBLIOGRAPHIE	255

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE CORBAZ S.A.
À MONTREUX
POUR LES ÉDITIONS DE LA BACONNIÈRE
EN JUIN 1985