

Baudelaire juge du romantisme littéraire français

Autor(en): **Terrier, Philippe**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **16 (1989)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-259327>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

BAUDELAIRE JUGE DU ROMANTISME LITTÉRAIRE FRANÇAIS

Les lignes qui suivent n'ont pas la prétention d'apporter des révélations fracassantes ni de renouveler fondamentalement la connaissance de l'œuvre de Baudelaire. Plus modestement, elles visent à faire un bilan, une synthèse des jugements, nombreux et épars, que le poète a portés sur la littérature romantique française. Si les travaux abondent, qui mettent en lumière son opinion sur tel ou tel écrivain, il n'existe (sauf erreur) aucune étude d'ensemble qui tente de dégager l'image qu'il s'est forgée du romantisme littéraire français en général.

Dans un premier temps, nous allons analyser les définitions du romantisme que Baudelaire a formulées, dans le *Salon de 1846*, à partir de la peinture d'Eugène Delacroix. Puis, à travers la comparaison qu'il établit entre Delacroix et Hugo, nous en viendrons à la littérature et examinerons les propos qu'il a tenus sur les écrivains romantiques français. Enfin, nous nous livrerons à quelques considérations générales.

C'est essentiellement dans le *Salon de 1846* que Baudelaire s'est attaché à caractériser le romantisme et à en déterminer les traits spécifiques, en se fondant sur l'œuvre du peintre Eugène Delacroix. Sans entrer dans une explication complète et détaillée du bref chapitre intitulé «Qu'est-ce que le romantisme?», nous nous bornerons ici à en extraire les trois définitions les plus importantes et à les analyser.

Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir. Ils l'ont cherché en dehors, et c'est en dedans qu'il était seulement possible de le trouver¹.

Ces deux phrases résument tout un développement sur lequel il faut revenir. Arrêtons-nous en premier lieu au «choix des sujets». Ce n'est pas la nature du sujet qui importe, mais la façon de le représenter. Il ne s'agit pas, pour l'artiste, de choisir un sujet susceptible d'éveiller par lui-même la sensibilité et l'imagination, capable d'inspirer des sentiments ou d'inviter à la rêverie, mais d'imposer à un sujet quelconque la marque de son tempérament personnel et de le recréer subjectivement. C'est ce que Baudelaire appelle aussi «l'individualisme bien entendu», qu'il définit ainsi: «Commander à l'artiste la naïveté et l'expression sincère de son tempérament, aidée par tous les moyens que lui fournit son métier»². Ces critères se retrouvent dans la distinction qu'il établit entre les trois sortes de dessin:

Le premier est négatif, incorrect à force de réalité, naturel, mais saugrenu; le second est un dessin naturaliste, mais idéalisé, dessin d'un génie qui sait choisir, arranger, corriger, deviner, gourmander la nature; enfin le troisième, qui est le plus noble et le plus étrange, peut négliger la nature; il en représente une autre, analogue à l'esprit et au tempérament de l'auteur³.

De même, l'époque du sujet représenté ne joue pas de rôle en tant que telle. L'important, selon Baudelaire, est d'être romantique soi-même, non de choisir un sujet antique ou un sujet moderne. Aussi condamne-t-il à la fois ceux qui se tournent délibérément vers le passé, n'ayant pas suivi l'évolution morale et esthétique de la société (par exemple les peintres qui, «croyant encore à une société catholique, ont cherché à refléter le catholicisme dans leurs œuvres»; allusion probable à Ingres, à certains de ses élèves comme Chenavard, Janmot, Lehmann, Amaury-Duval, les frères Flandrin, sans parler des Nazaréens), et ceux qui se croient obligés de renier les modèles avérés du classicisme, c'est-à-dire les Grecs et les Romains (alors que Delacroix a su «faire des Grecs et des Romains romantiques»).

En second lieu, Baudelaire considère la «manière» de représenter les sujets. Il s'en prend à ceux qui ont pour principe de copier la nature et de l'imiter fidèlement, en se concentrant sur l'apparence extérieure et la précision du détail. Les formules «vérité dans l'art» et «couleur locale» visent non pas ceux qui les ont rendues célèbres (sur ce point Vigny et Hugo pensaient comme Baudelaire⁴), mais tous les réalistes animés par un souci

d'exactitude et d'objectivité (allusion possible aux peintres d'histoire, comme Delaroche ou Horace Vernet, et aux orientalistes tels que Chassériau ou Decamps). Ils ne s'attachent qu'au «dehors», alors que le véritable romantisme se trouve «en dedans» et consiste à transfigurer le sujet au moyen de la sensibilité et de l'imagination.

Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau⁵.

Baudelaire insiste sur le caractère relatif et subjectif du romantisme. Ce n'est pas un absolu, une formule figée, éternelle, qu'il suffit d'appliquer, mais une notion vivante, variable selon les individus et étroitement liée à la société contemporaine, ainsi que l'affirme plus nettement encore le chapitre intitulé «De l'héroïsme de la vie moderne». Il y a en effet évolution et diversité des conceptions en esthétique comme en morale. Davantage même, la «morale du siècle» et l'esthétique s'influencent réciproquement. D'une part l'artiste a son idée personnelle du beau, d'autre part il est tributaire de l'idée du beau propre à son époque (laquelle résulte de la réunion des conceptions individuelles): l'une agit sur l'autre, la modifie; de cette interaction naît le progrès en art; de là aussi, l'idée que le romantisme est la dernière expression du beau, la plus «récente» et la plus «actuelle». Il est donc nécessaire de connaître son époque, notamment «les aspects de la nature et les situations de l'homme, que les artistes du passé ont dédaignés ou n'ont pas connus»⁶.

Baudelaire songe probablement au fait qu'il a fallu attendre le romantisme pour que la nature fasse son apparition dans le domaine des arts et des lettres. Avant la fin du XVIII^e siècle, la peinture et la littérature accordent peu d'attention aux paysages naturels, par exemple aux lacs, aux montagnes ou aux forêts. Le classicisme ne s'est guère intéressé qu'à la nature humaine et aux sujets tirés de l'Antiquité gréco-romaine. Quand La Fontaine évoque la campagne, c'est seulement pour créer une atmosphère propice à l'action de la fable; et quand Poussin ou le Lorrain peignent la nature, ce n'est pas tant pour elle-même que comme élément d'une scène historique ou

mythologique. Avec Rousseau (dans *La Nouvelle Héloïse*, les *Rêveries*), la nature prend une dimension nouvelle. Elle est considérée dans ses rapports avec l'homme, en ce sens qu'elle enrichit la sensibilité et favorise l'activité de l'imagination. Étroitement liée aux états de l'âme, elle constitue un cadre favorable à la rêverie et à l'adoration divine. Chateaubriand s'inscrit dans la même ligne, en élargissant le domaine de la nature au monde entier, particulièrement aux vastes espaces marins et exotiques. Chez lui, plus encore que dans l'œuvre de Rousseau, les paysages sont associés à la vie morale et spirituelle, soit qu'ils expriment la mélancolie, soit qu'ils manifestent la présence et la grandeur de Dieu (dans *Atala* et *René* par exemple).

Quant aux «situations de l'homme» qu'il importe de prendre en compte, elles sont d'ordre social et surtout moral (le texte original dit «situations de l'âme»). Là encore, Baudelaire semble faire allusion aux profondes évolutions qui se sont produites à partir du Siècle des Lumières. Diderot (dans ses romans), Rousseau (dans ses essais politiques), pour ne citer qu'eux, ont mis l'accent sur l'insertion de l'homme dans le cadre social et le devenir historique. À l'analyse psychologique, aux considérations sur la nature humaine dans ce qu'elle a de constant et d'universel, ils ont substitué la représentation de l'individu dans ses rapports avec la société et les mœurs de son temps, préoccupation que Baudelaire a faite sienne (dans la dédicace du *Salon de 1846*, par exemple). Avec Chateaubriand, c'est une nouvelle situation morale de l'homme qui est mise en lumière, à savoir la mélancolie, l'ennui, le dégoût de la vie, dénoncés comme le fléau des temps modernes, «le mal du siècle». Pour l'auteur du *Génie du christianisme*, les causes de ce mal profond sont essentiellement de deux sortes. Il y a d'abord certaines influences littéraires: Goethe a exalté la passion malheureuse qui livre le jeune Werther au désespoir, tandis que Rousseau a chanté les bienfaits de la rêverie solitaire à l'écart de la société. Ensuite, il faut, dit-il, faire la part des circonstances historiques: la vague d'incrédulité et d'athéisme qui déferle depuis l'époque des Lumières, ainsi que la destruction des couvents lors de la Révolution, ont privé des secours de la religion toute une génération qui s'est trouvée alors livrée à elle-même, en proie au désarroi le plus complet. Au reste, si

Delacroix apparaît à Baudelaire comme le peintre romantique, donc moderne, par excellence, c'est parce qu'il a su exprimer les états d'âme, les aspirations de son temps: le mal de vivre, la nostalgie, la douleur, avec pour corollaires le rêve, l'attirance pour l'invisible et le mystère.

*Qui dit romantisme dit art moderne, — c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts*⁷.

Dans cette définition bien connue, Baudelaire caractérise le romantisme par une série de composantes dont il importe de souligner à la fois la signification intrinsèque et l'étroite interdépendance.

C'est «l'intimité du sujet», «le sens de l'intimité» qui constitue l'originalité de Delacroix. Comparant le peintre à Victor Hugo, Baudelaire note qu'il possède «l'intelligence intime du sujet», dont il «arrache les entrailles», alors que l'écrivain n'en retire que l'enveloppe extérieure et s'attache aux détails⁸. Il s'agit de comprendre les choses de l'intérieur, d'en saisir l'essence, la face cachée ou mystérieuse, de les pénétrer avec son âme et sa sensibilité. «Un tableau doit avant tout reproduire la pensée intime de l'artiste, qui domine le modèle, comme le créateur la création»⁹, remarque encore Baudelaire à propos de Delacroix, dont il décrit ainsi la «spécialité»:

On pourrait dire que, doué d'une plus riche imagination, il exprime surtout l'intime du cerveau, l'aspect étonnant des choses, tant son ouvrage garde fidèlement la marque et l'humeur de sa conception. C'est l'infini dans le fini. C'est le rêve! [...] En un mot, Eugène Delacroix peint surtout l'âme dans ses belles heures¹⁰.

Déjà dans le *Salon de 1845*, Baudelaire insiste sur les «qualités d'âme et de fond» propres aux paysages de Corot; et il définit l'œuvre de génie comme «une œuvre d'âme», empreinte d'une «touche spirituelle»¹¹. A l'inverse, il reproche à ceux qu'il nomme les douteurs et les éclectiques d'avoir une «manière solide, mais d'âme peu ou point»¹². De même, Victor Hugo «a l'œil fermé à la spiritualité», tandis que Delacroix l'incarne au plus haut degré: ce qu'il a mieux exprimé que tout autre, «c'est

l'invisible, c'est l'impalpable, c'est le rêve, c'est les nerfs, c'est l'âme»¹³. L'intimité, la spiritualité constituent une dimension essentielle du romantisme: l'intériorité. L'artiste romantique ne trouve pas ses sujets tels quels dans la nature, le monde extérieur, mais au plus profond de lui-même. Loin de se limiter à représenter simplement ce qu'il voit autour de lui, il tire du réel les éléments qui correspondent à son tempérament pour ensuite les métamorphoser selon son «microcosme intérieur». Cette recreation d'après une vision personnelle constitue la méthode de Delacroix, que Baudelaire appelle «surnaturalisme» à la suite de Heine:

En fait d'art, je suis surnaturaliste. Je crois que l'artiste ne peut trouver dans la nature tous ses types, mais que les plus remarquables lui sont révélés dans son âme, comme la symbolique innée d'idées innées, et au même instant¹⁴.

La couleur, élément fondamental du romantisme, est ce qui relie la vie intérieure et le monde extérieur, l'homme et l'univers qui l'entoure. Elle constitue le moyen essentiel par lequel l'artiste imprime son tempérament personnel au sujet. Baudelaire reprend à son compte l'idée de Hoffmann, selon laquelle il existe des analogies profondes entre la gamme des couleurs offertes par la nature et la gamme des sentiments. Le peintre romantique idéal est, à ses yeux, celui qui «nous rend nos sentiments et nos rêves les plus chers avec une couleur appropriée aux sujets»¹⁵. De ce fait — et parce que, dans sa diversité, elle remonte à une source unique, la lumière — la couleur est un facteur d'unité; elle contribue à l'harmonie de l'œuvre, elle fond les diverses parties en un tout cohérent. Elle correspond à une vision d'ensemble, à une démarche synthétique où les détails sont subordonnés à l'impression générale, à la «totalité de l'effet» (pour reprendre une formule d'Edgar Poe). C'est ce que Baudelaire souligne par des comparaisons avec d'autres domaines: par exemple en assimilant l'art du coloriste à celui du poète épique soucieux de mettre en relief les grandes lignes, les moments principaux, les effets de contrastes; ou encore en définissant la couleur au moyen des trois éléments qui forment la base de la musique, c'est-à-dire la mélodie, l'harmonie et le contrepoint.

Opposant — de manière certes discutable — les peintres du Nord, coloristes, romantiques (comme Rembrandt), à ceux du Midi (comme Raphaël), en d'autres termes les surnaturalistes aux naturalistes, ou encore les idéalistes aux réalistes, Baudelaire associe la couleur à la mélancolie et à la souffrance d'une part, au rêve et à l'aspiration vers l'infini d'autre part. Tandis que les peintres du Midi sont comblés par la beauté des paysages qui les entourent et se contentent de représenter ce qu'ils voient — en mettant l'accent sur la forme, la ligne, la matière, l'apparence extérieure dans ce qu'elle a de solide, net et figé —, les peintres du Nord créent à partir de ce qu'ils ressentent et imaginent, selon un phénomène de compensation. Insatisfaits par le spectacle de la nature qui les environne, supportant péniblement l'atmosphère grise et terne de leurs pays brumeux, ils rêvent d'infini, aspirent à s'ouvrir sur l'inconnu, l'au-delà. Ils trouvent leurs sujets au fond d'eux-mêmes, dans leur âme. Ils expriment leur mélancolie, leur souffrance et se consolent en inventant un monde imaginaire, plus beau et plus vrai que la réalité. C'est en des termes semblables que Baudelaire, dans le compte rendu de l'Exposition universelle de 1855, définit l'esthétique de Delacroix, le seul qui, après Shakespeare, excelle «à fondre dans une unité mystérieuse le drame et la rêverie»¹⁶.

Les éléments qui définissent le romantisme en peinture sont aisément transposables dans le domaine de la littérature. Baudelaire lui-même nous invite à le faire — toujours dans le *Salon de 1846* — en opposant le grand peintre au grand poète romantique:

On a souvent comparé Eugène Delacroix à Victor Hugo. On avait le poète romantique, il fallait le peintre. Cette nécessité de trouver à tout prix des pendants et des analogues dans les différents arts amène souvent d'étranges bévues, et celle-ci prouve encore combien l'on s'entendait peu. A coup sûr la comparaison dut paraître pénible à Eugène Delacroix, peut-être à tous deux; car si ma définition du romantisme (intimité, spiritualité, etc.) place Delacroix à la tête du romantisme, elle en exclut naturellement M. Victor Hugo¹⁷.

De la longue comparaison qui suit, Delacroix sort auréolé de toutes les qualités, tandis que Victor Hugo est rabaissé au rang

de malheureux tâcheron. Certes, Baudelaire reconnaît à ce dernier de l'habileté, de la dextérité, de la virtuosité même. Mais cette «perfection du métier» dissimule mal certaines faiblesses qui ont noms uniformité, froideur et superficialité. Faisant la part trop belle à l'allure extérieure et à la vérité du détail, ses œuvres ne laissent rien deviner; elles n'invitent pas au rêve, ne parlent pas à l'imagination. Peu inventif, peu créateur, Hugo est un «peintre en poésie», alors que Delacroix est un «poète en peinture». Ce que Baudelaire lui reproche principalement et de manière constante, c'est de prôner l'union du beau, du vrai et du bien, autrement dit d'assigner à l'art un but utilitaire en sacrifiant aux hérésies de l'enseignement et de l'engagement politique. Convaincu que la poésie se suffit à elle-même et ne doit se mettre au service d'aucune cause, il n'admettra jamais que Victor Hugo célèbre la démocratie et le progrès¹⁸.

Mais si cette hostilité peut s'expliquer, en 1846, par l'évolution de Hugo vers une poésie combattante — évolution perceptible dans les quatre recueils lyriques des années 1830-1840 — il faut bien reconnaître que les jugements de Baudelaire deviendront plus favorables après la publication des *Contemplations* (1856) et de la première partie de *La Légende des siècles* (1859), œuvres plus proches de sa propre poétique. Dans son étude des *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, il définit les mérites et les qualités du poète en des termes qui rappellent les propos élogieux tenus sur Delacroix, aussi paradoxal que cela puisse paraître! C'est ainsi qu'il l'estime le mieux doué pour traduire «le mystère de la vie», pour exprimer la nature dans ses aspects les plus secrets et les plus cachés, pour déchiffrer les symboles qu'elle renferme et révéler les correspondances qu'elle entretient avec notre âme. Il voit aussi en Hugo un poète métaphysique, méditatif, un penseur réfléchissant sur la destinée humaine dans ses rapports avec Dieu et avec l'au-delà. De même, il insiste sur sa prodigieuse imagination, qui lui confère l'universalité d'expression, quel que soit le sujet ou le genre qu'il aborde. Cette puissante faculté le porte vers la rêverie, lui permet de s'ouvrir sur l'inconnu, l'infini, «en racontant le possible», en formulant «les conjectures éternelles de la curieuse humanité»¹⁹. Enfin, comme dans de nombreux autres textes, Baudelaire salue le rôle éminent joué par Hugo dans le

mouvement romantique. Il rappelle la «dictature» qu'il exerçait, la «royauté» qui était la sienne vers 1830, en soulignant qu'on lui doit l'assouplissement de la versification et un immense enrichissement du vocabulaire:

Quand on se figure ce qu'était la poésie française 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 politique²⁰.

Comme Baudelaire l'indique lui-même à la suite de ces lignes, le mouvement romantique doit aussi beaucoup à d'autres écrivains dont il évoque plus d'une fois la figure et l'action avec une gratitude teintée de nostalgie. Ainsi, dans son essai sur Théophile Gautier (1859), il brosse à grands traits un tableau historique du romantisme en littérature. Il vaut la peine de s'arrêter à ce texte, qui nous servira de guide dans cette partie de notre étude:

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 profonde où la littérature romantique s'épanouissait avec tant de vigueur. Chateaubriand, toujours 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 vigoureuse, et Alfred de Musset, 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 soleil descendu 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 Gautier²¹.

De cette longue citation, il ressort en premier lieu que Chateaubriand fait figure de père, d'initiateur du romantisme. *Atala* (1801), *René* (1802), *Le Génie du christianisme* (1802), *Les Martyrs* (1809) paraissent alors que la littérature française connaît une situation peu brillante, liée aux soubresauts de l'Histoire. Le néo-classicisme, encouragé par Napoléon, n'a produit aucun chef-d'œuvre, partout règnent la banalité et le conformisme. On s'enlise dans les sentiers battus, on tente de perpétuer des formules surannées, quand on ne cède pas tout simplement à la facilité et à la vulgarité. Aussi Baudelaire voit-il en Chateaubriand un novateur original et surtout le créateur de «la grande école de la mélancolie»²². René est un jeune homme solitaire en proie à l'ennui, car insatisfait par la vie et par la réalité du monde. Il cherche un refuge dans l'imaginaire, la rêverie au contact de la nature automnale, et croit trouver une consolation dans les chimères qui naissent de son esprit. Mais l'écart entre le réel et l'idéal demeure: la mort apparaît comme la seule issue au conflit intérieur qui déchire René. Dans ce profond mal de vivre, dans cette glorification des vertus compensatrices de l'imagination, Baudelaire découvre l'écho de ses propres expériences et préoccupations. C'est aussi par un phénomène d'identification qu'il salue en Chateaubriand «le père du Dandysme»²³, façon d'être typiquement romantique en ce sens qu'elle se fonde sur l'affirmation du moi, la revendication de l'originalité individuelle.

S'agissant d'autres écrivains considérés aussi comme des précurseurs du romantisme, on notera que Baudelaire n'a émis de jugement ni sur Benjamin Constant ni sur M^{me} de Staël, et qu'il fait juste une allusion à l'*Oberman* de Senancour dans sa première étude sur Pierre Dupont.

Chateaubriand ayant pris l'initiative d'un renouvellement de la sensibilité et des thèmes, il appartenait à d'autres d'assurer la relève et de donner au romantisme ses lettres de noblesse. Baudelaire distingue alors deux phases dans l'évolution du mouvement. La première, marquée par la fougue des créateurs et la ferveur passionnée du public, a vu surtout la renaissance de la poésie, qui est également évoquée dans le 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 X²⁴.

Comme on l'a vu, ce rajeunissement, cette explosion furent avant tout l'œuvre de Victor Hugo, dont les premiers recueils poétiques datent de 1822 (*Odes et poésies diverses*), 1824 (*Nouvelles Odes*), 1826 (*Odes et ballades*) et 1829 (*Orientales*).

A part Hugo, Baudelaire cite Sainte-Beuve, pour lequel il a toujours éprouvé une sincère admiration, même si finalement il ne lui a consacré aucune étude. Il le désigne comme un maître, un modèle, allant jusqu'à présenter *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* (1829) comme «*Les Fleurs du Mal* de la veille»²⁵. Dans cette œuvre, où il a aimé particulièrement «*Les Rayons jaunes*», il a pu trouver en effet certaines parentés de thèmes et d'expression avec ses propres poèmes: un goût affirmé pour la solitude, des états d'âme douloureux allant de la mélancolie au désespoir le plus morbide, des préoccupations religieuses; mais aussi une poésie intimiste, urbaine, suggérant des correspondances entre le monde extérieur et la vie intérieure. Ses seules critiques concernent le lyrisme un peu vieilli du recueil, qui ne pouvait convenir à un poète épris de modernité et méfiant à l'égard de la passion:

En de certaines places de *Joseph Delorme*, je trouve un peu trop de *luths*, de *lyres*, de *harpes* et de *Jéhovas*. Cela fait tache dans des poèmes parisiens. D'ailleurs vous étiez venu pour détruire tout cela²⁶.

Parmi les autres œuvres de Sainte-Beuve, Baudelaire réserve une place de choix à *Volupté* (1834), roman de l'échec et de l'ennui, une des seules lectures «modernes» à laquelle il ait pris plaisir dans sa jeunesse, ainsi qu'il le confie à sa mère le 3 août 1838. Sinon il mentionne ici et là *Consolations* (1830) et *Pensées d'août* (1837).

En Alfred de Vigny, Baudelaire reconnaît également l'un des poètes qui ont beaucoup compté pour lui. En lui envoyant le sonnet *Le Coucher du soleil romantique*, il lui témoigne sa vive estime par ces mots, le 26 janvier 1862: « 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!»²⁷ Toutefois, Baudelaire s'est peu exprimé sur les œuvres de Vigny. Il ne mentionne guère que *Stello* (1832), en approuvant l'idée que le poète doit se garder de tout engagement politique et social, sa vraie mission étant d'ordre esthétique et spirituel. Pour le reste, on en est réduit à des suppositions; sur les idées communes aux deux hommes, comme sur l'influence que l'un a pu exercer sur l'autre à travers les *Poèmes antiques et modernes* (1826) et *Les Destinées*. On retiendra que tous deux glorifient l'imagination créatrice et tentent de libérer la poésie de l'expression du Moi pour l'élever au niveau de la condition humaine dans ce qu'elle a d'universel, en attachant une grande importance à l'expression symbolique.

Musset, dont le premier recueil (*Contes d'Espagne et d'Italie*) paraît en 1830, est probablement le poète que Baudelaire détestait le plus. En tout cas, il ne manque pas une occasion de le fustiger dans ses œuvres comme dans sa correspondance, dénonçant ici son absolue confiance dans le génie et l'inspiration, s'inquiétant là du «torrent bourbeux de fautes de grammaire et de prosodie» qui déferle dans son œuvre²⁸. Mais c'est surtout à sa conception même de la poésie qu'il en veut, faisant grief à Musset de la fonder exclusivement sur l'expression du sentiment, de la passion, des élans du cœur, toutes choses qu'il qualifie de «saloperies féminines».

Les critiques qu'il adresse à Musset, Baudelaire les destine généralement aussi à un autre poète absent de ce tableau du romantisme: Alphonse de Lamartine, dont les *Méditations poétiques* (1820) ont longtemps passé pour l'acte de naissance du mouvement, du moins aux yeux de certains historiens de la littérature (il est vrai que Baudelaire parle de lui quelques pages plus haut dans son essai sur Gautier). En 1852, dans sa première étude sur Edgar Poe, il écrit:

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 [Poe] avait vécu parmi nous. Ils n'ont pas assez de volonté et ne sont pas assez maîtres d'eux-mêmes²⁹.

De plus, Baudelaire émet quelques doutes quant à la pureté des sentiments religieux qui ont inspiré les *Harmonies* et *La Chute*

d'un ange. Il s'est également montré sévère à l'égard de l'homme public, fidèle à sa conviction que le poète se compromet en voulant épouser d'autres causes que celle de son art.

A cette première phase du romantisme appartient — outre les écrivains qui ont renouvelé la poésie — un auteur de drames animé de la même ardeur créatrice: Alexandre Dumas père, dont, jeune encore, Baudelaire a aimé tout particulièrement *Antony* (1829). *Kean ou désordre et génie* (1836) ainsi que des romans, comme *La Dame de Montsoreau* et *Joseph Balsamo*, lui ont aussi inspiré des remarques élogieuses. Il a loué en lui deux qualités éminentes: une riche imagination et une vitalité sans pareil.

Baudelaire distingue ensuite une deuxième phase dans le «mouvement littéraire moderne» avec Balzac, Barbier et Gautier. Sur quels critères se fonde-t-il? Probablement pas sur la chronologie, dans la mesure où ces trois écrivains appartiennent aux mêmes générations que les précédents (Chateaubriand mis à part) et ont aussi publié leurs premières œuvres vers 1830. Il ne tient non plus guère compte des genres littéraires, même si la première phase concerne surtout la renaissance de la poésie. Il se situe plutôt sur le plan des idées et des conceptions esthétiques, où se font jour des tentatives nouvelles sinon originales.

Balzac, «le vrai Balzac» (non pas l'auteur de feuilletons et de romans faciles, mais le père de *La Comédie humaine*), a toujours été l'objet d'un véritable culte de la part de Baudelaire, qui a salué maintes fois son génie, bien qu'il ne lui ait jamais consacré d'étude. Partageant la plupart de ses idées sur l'art et la littérature, il voit en lui un maître et un modèle. Entre autres qualités, il se plaît à souligner son énorme volonté, sa puissance de travail, sa force de caractère, sa soif d'idéal et d'absolu. Il le considère comme le premier romantique résolument moderne et c'est lui qu'il invoque, à la fin du *Salon de 1846*, en suggérant aux peintres d'aller jusqu'au bout de leurs idées nouvelles, c'est-à-dire de s'inspirer de leur époque au lieu de se limiter à des sujets anciens ou exotiques. *La Comédie humaine* apparaît en effet comme une vaste fresque de la société française depuis la Révolution jusqu'à la fin de la Monarchie de Juillet. Bon nombre d'œuvres ont pour cadre la

capitale ou quelque cité de province. Baudelaire y est sensible: ce que Balzac a fait dans le roman, il compte bien le réaliser en poésie (avec les «Tableaux parisiens» et *Le Spleen de Paris*). Dans son essai sur Gautier, il réserve toute une page au romancier, rendant hommage à son extraordinaire imagination qui lui permet de transfigurer, de métamorphoser le monde extérieur, au lieu de le reproduire tel quel dans un souci de vérité et d'objectivité. Cette faculté fait de lui un «visionnaire», c'est-à-dire un artiste qui «crée la réalité» (comme Edgar Poe), terme que Baudelaire distingue de celui d'«observateur» (appliqué à Constantin Guys, qui peint la réalité quotidienne saisie sur le vif) et de celui de «voyant» (utilisé une seule fois, à propos de Joseph de Maistre, qui était un philosophe, un penseur méditant sur la religion, la politique, l'histoire et l'avenir de l'humanité). Par cette qualité typiquement romantique, Balzac appartient à la catégorie des «romanciers forts» ou «curieux», qui sont attirés par la surprise, le mystère, et animés par «la préoccupation d'un perpétuel surnaturalisme»³⁰.

Baudelaire semble avoir préféré les romans de Balzac à ceux de Stendhal. En tout cas, il ne parle pas de celui-ci (hormis une curieuse allusion au titre *Le Rouge et le noir*), qu'il avait pourtant lu dès sa jeunesse et qu'il considérait comme l'un des plus grands esprits de l'époque: «Talent rare aujourd'hui, excepté chez Stendhal, Sainte-Beuve et Balzac»³¹, lit-on dans les notes sur *Les Liaisons dangereuses*, qui datent de 1856–1857. Son nom est encore mentionné — avec celui de Balzac — dans une liste de neuf écrivains qui ne font pas partie de la «racaille moderne»³². Plus que l'auteur de romans, c'est le critique d'art et le moraliste que Baudelaire a toujours admirés en Stendhal, dont on sait l'influence exercée sur le jeune poète par l'*Histoire de la peinture en Italie* et *De l'amour*. Toutefois, de grandes divergences de pensée et de tempérament séparaient les deux hommes, notamment sur le plan politique et religieux, ce qui explique peut-être pourquoi Stendhal (athée et républicain) est présenté, dans *Le Peintre de la vie moderne*, comme « un esprit impertinent, taquin, répugnant même, mais dont les impertinences provoquent utilement la méditation »³³.

La mention d'Auguste Barbier, en revanche, est assez surprenante, en ce sens que cet écrivain n'a pas laissé dans l'histoire littéraire une trace bien profonde. A travers lui,

Baudelaire souligne l'avènement d'une poésie engagée, d'inspiration politique et sociale. Les *Iambes* (1832), écrits au lendemain de la Révolution de 1830, sont assez révélateurs de cette veine nouvelle, satirique et populaire, à laquelle se rattachent encore *Il Pianto* (1833), qui évoque le destin de l'Italie en pleine lutte pour l'indépendance, et *Lazare* (1837), qui dénonce la misère de l'Angleterre et de l'Irlande. Si, vers la fin de sa période socialisante, Baudelaire fait l'éloge de Barbier en affirmant, dans la première étude sur Pierre Dupont (1851), que «l'art fut désormais inséparable de la morale et de l'utilité»³⁴, il va bientôt prendre ses distances à son égard dans les *Réflexions* (1861), en stigmatisant l'alliance de la poésie avec toute forme d'engagement et de didactisme (condamnation qui, on l'a vu, vaut aussi pour Victor Hugo).

Quant à Théophile Gautier, maître et ami de Baudelaire qui lui a consacré deux études fort élogieuses, il fait figure de novateur sur un tout autre plan. D'abord c'est lui qui, avec Hugo, a introduit le grotesque en littérature. Mais, alors que Victor Hugo le définit comme la beauté née de l'horreur et de la difformité, Gautier met davantage l'accent sur le rire et la bouffonnerie. Sa conception du grotesque est moins tragique, plus légère et plus comique, comme le montrent par exemple *Les Jeunes France*. Ce qui constitue aussi l'originalité de Gautier, c'est la poursuite de «l'idée fixe» ou le «dilettantisme», c'est-à-dire la recherche du beau sous toutes ses formes, à l'exclusion d'autres préoccupations. Pour lui, l'art est indépendant et désintéressé, il se garde de tout enseignement, il ne se charge d'aucun message et ne vise pas non plus à l'édification morale. Mais il n'est pas inutile pour autant, car il offre des satisfactions d'ordre spirituel: il élève l'âme et l'emporte vers l'au-delà, il lui fait entrevoir la beauté absolue, apportant ainsi une consolation aux misères de la vie, une compensation à l'imperfection du monde. Cette recherche constante du beau (illustrée notamment par *Mademoiselle de Maupin*) s'appuie, chez Gautier, sur une puissante imagination qui constitue sa «faculté principale». Douée d'une sensibilité particulière, elle permet à l'écrivain de percevoir les rapports secrets qui relient l'homme au monde extérieur et de les exprimer par le truchement du langage, principalement de la métaphore. Elle fait aussi de Gautier, comme de Chateaubriand et Hugo, «un des

maîtres les plus sûrs en matière de langue et de style», capable non seulement de tout exprimer avec précision et justesse, mais encore de suggérer, de dire plus en pratiquant la «sorcellerie évocatoire». Enfin, dans sa poésie surtout (*La Comédie de la Mort, España*), Gautier a renouvelé l'expression de la mélancolie, thème romantique s'il en est. A ce titre, Baudelaire le présente comme un continuateur de Chateaubriand, à cette différence près qu'il s'abstient de tout effet pathétique ou dramatique. Chez lui, le sentiment s'exprime avec pudeur et sobriété, ce qui n'exclut pas la profondeur. Sa mélancolie revêt une couleur sombre, grave: c'est l'absence d'une véritable raison de vivre, le vertige devant le gouffre du néant, l'angoisse causée par la fuite irrémédiable du temps et la conscience de la mort.

Mais Baudelaire se montre également critique à l'égard de Gautier. Parmi les réserves qu'il a formulées plus ou moins explicitement, il en est une qui retient particulièrement l'attention. Il s'agit de l'inspiration antique, de la vive admiration portée par l'écrivain à la civilisation grecque, laquelle représente à ses yeux un modèle absolu de beauté. Pratiquant la critique par omission, Baudelaire ne s'attarde pas à cet aspect-là quand il aborde *Mademoiselle de Maupin*, *Le Roi Candaule* ou *Emaux et Camées*. Mais en saluant la nouveauté de ces œuvres, n'avait-il pas conscience qu'elles marquaient une rupture avec le premier romantisme et ouvraient une voie sur laquelle allaient bientôt s'engager Banville et Leconte de Lisle?

Ayant passé en revue les écrivains que Baudelaire, dans son essai sur Théophile Gautier, considère comme les principaux tenants du romantisme, on ne peut manquer de s'interroger sur certaines absences. Il a déjà été question, plus haut, de Lamartine et de Stendhal. Mais il reste d'autres noms qu'on s'attendrait à voir cités.

D'abord celui de Nerval, ami de Gautier, qui participa au Cénacle romantique, puis au Petit Cénacle, avant de suivre une ligne nouvelle et plus personnelle. Ses œuvres les plus importantes ont été publiées assez tardivement, il est vrai, et sont demeurées longtemps méconnues. Cela explique peut-être pourquoi Baudelaire (qui connaissait la traduction de *Faust*) ne fait guère allusion qu'à des nouvelles et à des récits de voyage,

dont le *Voyage en Orient*. Mais les quelques jugements qu'il a portés sur Nerval révèlent qu'il a eu l'intuition de son originalité et de son génie. Il a été sensible à la destinée tragique du poète, qu'il évoque plusieurs fois avec pitié et indignation, la comparant à celle de Poe et pressentant qu'elle serait un jour la sienne. Surtout, il a su discerner dans ces quelques écrits deux thèmes fondamentaux et significatifs de l'œuvre tout entière: la mélancolie et la rêverie.

Le fait que Baudelaire ne cite pas George Sand surprend moins, si l'on veut bien se rappeler les injures et les sarcasmes dont il l'a couverte à maintes reprises, notamment dans *Mon cœur mis à nu*³⁵. Ce qu'il lui reproche avant tout, c'est d'être femme, et femme écrivain, avec ce que cela suppose à ses yeux de négligence, d'incohérence et de laisser-aller dans l'écriture. Il critique son bavardage, son «style coulant», il déplore ce manque de rigueur et de travail qui l'empêche d'être véritablement artiste. En outre, il voit en elle une héritière de Rousseau et des révolutionnaires, que ses idées républicaines ont amenée à défendre les droits du peuple — c'est-à-dire à confondre la littérature avec l'engagement politique — et à ouvrir la voie au réalisme. Enfin, Baudelaire a été profondément choqué par les idées religieuses de la romancière, laquelle était plutôt anticléricale et ne partageait pas sa vision pessimiste de l'homme ni son satanisme.

Il y a, en revanche, des auteurs auxquels Baudelaire a prêté une attention et un intérêt qui peuvent paraître étonnants aujourd'hui. C'est le cas de certains «petits romantiques», comme on les appelle parfois, parmi lesquels (outre Auguste Barbier, déjà mentionné) Marceline Desbordes-Valmore et Pétrus Borel. M^{me} Desbordes-Valmore est la seule femme écrivain que Baudelaire ait ménagée et même louée à une époque où, il faut bien le reconnaître, la littérature féminine comptait peu de figures marquantes. S'il lui épargne ses moqueries, tout en émettant quelques réserves, c'est parce qu'elle n'a pas cherché à imiter les hommes ni à occuper leur terrain dans le domaine des lettres (quoique certains recueils, que Baudelaire passe sous silence, expriment des préoccupations humanitaires et sociales qui tendraient à prouver le contraire). Toujours est-il qu'il lui a réservé une place dans ses *Réflexions*. Il appréciait la sincérité, l'authenticité de son lyrisme et s'est montré sensible

(comme Verlaine) au ton mélancolique émanant de cette poésie, qu'il compare à «un simple jardin anglais romantique et romanesque»³⁶.

Les *Réflexions* comportent aussi une notice consacrée à Pétrus Borel, dit le Lycanthrope, ami de Nerval et de Gautier, avec lesquels il a fréquenté le Petit Cénacle et la Bohème du Doyenné.

Sans Pétrus Borel il y aurait une lacune dans le Romantisme. Dès la première phase de notre révolution littéraire, l'imagination poétique se tourna surtout vers le passé; elle adopta souvent le ton mélodieux et attendri des regrets. Plus tard, la mélancolie prit un accent plus décidé, plus sauvage et plus terrestre³⁷,

écrit Baudelaire en reconnaissant qu'il s'agit malheureusement d'un génie raté. Mais en ce temps de conformisme bourgeois, il prend plaisir aux excès, aux outrances passionnées de Borel, qui incarne à la fois l'extrémisme politique (le républicanisme bousingot) et l'extrémisme littéraire, à savoir les provocations, les extravagances et les bizarreries typiques de l'esprit Jeune-France.

Eclairée par les définitions du *Salon de 1846*, la lecture de ces jugements permet de se faire une idée assez précise du romantisme tel que Baudelaire le conçoit. C'est une esthétique, une conception du beau, une façon d'appréhender le réel et de le représenter, qui se caractérise par les éléments suivants:

- la subjectivité, l'individualité, la manière personnelle de sentir;
- l'intériorité, l'intimité, la spiritualité;
- la mélancolie, le malheur, la souffrance;
- la modernité, sinon dans les sujets, du moins dans la sensibilité et l'expression;
- le rôle primordial de l'imagination créatrice, faculté de la métamorphose et de l'idéalisation;
- la correspondance ou analogie entre l'homme et la nature, entre la vie intérieure et le monde extérieur;
- l'énergie, le mouvement, la vie;
- l'ouverture sur l'infini, l'invitation à la rêverie.

Le romantisme suscite l'admiration enthousiaste et passionnée de Baudelaire parce qu'il lui paraît avoir considérablement renouvelé les conceptions et les thèmes de la littérature à une époque où, sous l'effet de la Révolution et de l'Empire, elle semblait dans l'impasse du néo-classicisme. C'est pourquoi il se réjouit de la place que les écrivains accordent désormais à la sensibilité et à l'imagination, après deux siècles de rationalisme. La liberté a pris le pas sur les règles et les dogmes classiques. La modernité a succédé à l'imitation des Anciens. La clarté, la rigueur logique ont fait place au vague, au mystère et à la discontinuité. Le rêve et le sentiment ont retrouvé leurs droits.

Mais ces éloges ne doivent pas conduire à minimiser un certain nombre de critiques et de réserves qui sont formulées avec la même constance. D'une part, Baudelaire reste attaché, par tempérament, à quelques principes classiques. S'intéressant à l'être humain en général, plutôt qu'à l'individu, il condamne l'exaltation du Moi, les épanchements personnels, le lyrisme débridé mis à la mode par Lamartine et Musset. En outre, il accorde de l'importance au contrôle qu'exercent la conscience et la lucidité sur l'activité de l'imagination. Pour lui, la création littéraire et artistique est affaire de travail autant que d'inspiration. D'où ses sarcasmes contre le style de certains écrivains peu exigeants avec eux-mêmes, comme George Sand. D'autre part, Baudelaire est, par conviction, profondément pessimiste quant à la condition de l'homme et à la destinée du monde. Aussi ne partage-t-il pas l'idéalisme progressiste de certains romantiques comme Victor Hugo (ou George Sand à nouveau) dont il réprovoque à la fois l'optimisme politique (la vision d'un âge d'or à venir) et l'optimisme religieux (la promesse d'une rédemption universelle).

En outre, il ressort que dans toutes ses œuvres — et déjà dans les premières, publiées à partir de 1845 — Baudelaire parle du romantisme comme d'un mouvement achevé, révolu, dont il loue les bienfaits et souligne l'importance, mais auquel il ne se sent plus personnellement rattaché, si ce n'est par une dette qu'il reconnaît volontiers.

A ce titre, *La Fanfarlo* est significative. Dans cette nouvelle (composée probablement entre 1843 et la fin de 1846, pour n'être publiée qu'en 1847), il tourne une page de l'histoire littéraire et prend congé de sa propre jeunesse, à travers le

personnage de Samuel Cramer, en dénonçant les travers et les outrances du romantisme. Samuel est présenté comme «l'un des derniers romantiques que possède la France» et un grand admirateur de Walter Scott. Il a écrit autrefois, sous un pseudonyme, «quelques folies romantiques, — dans le bon temps du romantisme, —»³⁸. Cependant, l'auteur des *Orfraies* est conscient de ses exagérations; il joue la comédie et prend plaisir à ses excentricités. Du romantisme, il connaît le jargon et tous les artifices, qu'il utilise habilement, mais qu'il va finir par abandonner pour emprunter d'autres voies. S'il apparaît avant tout comme le héros d'une intrigue amoureuse — en ramenant à M^{me} de Cosmelly son époux qui l'avait délaissée pour la Fanfarlo —, Samuel Cramer, alias Baudelaire, est aussi le symbole d'une évolution esthétique marquée par la rupture avec le romantisme de ses débuts et le choix d'orientations nouvelles, plus personnelles.

De même, dans le *Salon de 1845* et le *Salon de 1846*, Baudelaire déplore le manque de nouveauté et d'invention chez les artistes admis à l'exposition officielle. Plusieurs d'entre eux se réclament encore d'un romantisme qui lui paraît essoufflé, vieilli, moribond. Aussi appelle-t-il de ses vœux «l'avènement du neuf», ou plutôt un ralliement autour d'Eugène Delacroix, le seul romantique qui soit constamment animé par la recherche d'une originalité personnelle, à l'écart des poncifs et des modes.

Ainsi, au moment où Baudelaire entre sur la scène littéraire, le romantisme ne constitue plus pour lui qu'un point de repère, une référence par rapport à laquelle sa génération est amenée à se situer. C'est «une grâce, céleste ou infernale, à qui nous devons des stigmates éternels»³⁹, confie-t-il en 1859. On remarque d'ailleurs que, dans plusieurs textes, il emploie les termes de «révolution», d'«insurrection», de «crise» et d'«explosion», comme pour mettre en relief deux caractères du mouvement romantique tel qu'il le voit: d'une part la brièveté, d'autre part la vigueur et la volonté de changement.

Il apparaît aussi que Baudelaire éprouve pour le romantisme une forte et constante nostalgie. A l'admiration qu'il ressent pour ceux qui ont combattu au nom de «la Liberté dans l'Art», s'ajoute le regret de n'avoir pas pu vivre lui-même cette époque glorieuse et fertile. Il aime à rappeler les «temps

heureux», les «beaux temps du romantisme», «cette merveilleuse époque» qui fut celle de la Restauration et de ses magnifiques «floraisons spirituelles». N'ira-t-il pas jusqu'à composer un sonnet à la gloire du mouvement, *Le Coucher du soleil romantique* (1862), où l'on voit la nuit de la médiocrité en train d'envahir le monde des lettres, alors que l'astre divin se retire majestueusement:

*Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite,
Pour attraper au moins un oblique rayon!*⁴⁰

Ce poème, justement, suggère une des raisons de la nostalgie ressentie par Baudelaire. A la grandeur passée du romantisme s'oppose en effet la pauvreté affligeante de la production contemporaine, celle des «crapauds imprévus» et des «froids limaçons». Par ces termes, le poète vise probablement les réalistes, auxquels il a été fâcheusement comparé lors du procès des *Fleurs du Mal*, en 1857. Aux tenants du mouvement illustré par Champfleury et Courbet, il reproche de manquer d'imagination, de se contenter d'exprimer ce qu'ils voient, de représenter le monde extérieur dans un esprit objectif et positiviste, en un mot d'être «anti-surnaturalistes». Toutefois, la réprobation de Baudelaire s'étend peut-être aussi à d'autres tendances et courants: d'abord à l'art engagé au service d'autres buts que la seule expression du beau, qu'il s'agisse de «l'art philosophique» de Janmot, Chenavard et Rethel, des chansons de Pierre Dupont ou de certains poèmes de Victor Hugo; ensuite au théâtre bourgeois moralisant, c'est-à-dire à «l'école du bon sens» ou «école vertueuse» de Ponsard et Augier, continuée par Alexandre Dumas fils; enfin aux inconditionnels de l'Art pour l'Art et précurseurs du Parnasse — Banville, Ménard, Laprade, Leconte de Lisle — qui vouent un culte exagéré à la forme et se plaisent à ressusciter la civilisation gréco-latine⁴¹.

Plus profondément, cet attachement de Baudelaire au romantisme n'est peut-être pas sans relation avec sa nostalgie du Paradis perdu. Le monde d'ici-bas, naturel, donc entaché d'imperfection, souillé par la «matière» et le «nombre», lui inspire tout à la fois de l'horreur et le ferme désir de retrouver l'unité rompue, de renouer avec l'harmonie primitive et la perfection d'avant la Chute. «Tout poète lyrique, en vertu de

sa nature, opère fatalement un retour vers l'Eden perdu»⁴²: il porte en lui le souvenir du «Ciel antérieur où fleurit la Beauté»⁴³, il possède la connaissance intuitive de cet Idéal qu'il s'attache à reconquérir. Aussi, par la poésie, au moyen des correspondances et des analogies, parvient-il à en donner une image, révélant ainsi les rapports secrets qui unissent le visible et l'invisible, le matériel et le spirituel.

Bien qu'à ses yeux le romantisme appartienne au passé, Baudelaire lui reste fidèle et lui est largement redevable. Si l'ensemble de ses jugements témoigne de certaines évolutions et montre qu'au fil des ans sa pensée s'est infléchie, précisée, enrichie, notamment sous l'influence d'Edgar Poe, le romantisme tel qu'il le conçoit dès 1846, au contact de la peinture d'Eugène Delacroix, constitue pour lui un point de départ: c'est le creuset où se forment sa conception de la beauté, son idée de la modernité, sa théorie de l'imagination créatrice, sa doctrine des correspondances; c'est la source de son *sur-naturalisme*.

Philippe Terrier
Neuchâtel

NOTES

¹ *Pl*, II, p. 420. Nous citons Baudelaire d'après les éditions procurées par Claude Pichois dans la «Bibliothèque de la Pléiade»: *Correspondance*, Gallimard, 1973, 2 vol. (abréviation *CPI*), et *Œuvres complètes*, Gallimard, 1975–1976, 2 vol. (abréviation *Pl*).

² *Pl*, II, p. 419.

³ *Pl*, II, p. 434.

⁴ Voir la préface de Vigny à *Cinq-Mars*, intitulée «Réflexions sur la vérité dans l'art», et les pages que Victor Hugo consacre à la «couleur locale» dans la préface de *Cromwell*.

⁵ *Pl*, II, p. 420.

⁶ *Pl*, II, p. 421.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Pl*, II, p. 432.

⁹ *Pl*, II, p. 433.

¹⁰ *Pl*, II, pp. 636–637. Baudelaire s'exprime à peu près dans les mêmes termes à la fin de l'*Exposition universelle (1855)*, *Pl*, II, p. 596.

¹¹ *Pl*, II, pp. 389–390.

¹² *Pl*, II, p. 478.

¹³ *Pl*, II, pp. 593 et 744.

¹⁴ *Pl*, II, p. 432. Il s'agit d'une citation du *Salon de 1831* de Heine.

¹⁵ *Pl*, II, p. 422. Baudelaire cite Hoffmann aux pp. 425–426.

¹⁶ *Pl*, II, p. 592.

¹⁷ *Pl*, II, p. 430. En musique, c'est bien sûr dans l'œuvre de Wagner que Baudelaire verra la meilleure illustration du romantisme.

¹⁸ En 1864 encore, Baudelaire constate avec regret «qu'en 1848 il se fit une alliance adultère entre l'école littéraire de 1830 et la démocratie, une alliance monstrueuse et bizarre. Olympio renia la fameuse doctrine de *l'art pour l'art*, et depuis lors, lui, sa famille et ses disciples, n'ont cessé de prêcher le peuple, de parler pour le peuple, et de se montrer en toutes occasions les amis et les patrons assidus du peuple» (*Pl*, II, p. 228).

¹⁹ *Pl*, II, p. 139.

²⁰ *Pl*, II, p. 131.

²¹ *Pl*, II, p. 110. Dans les pages qui suivent, nous n'allons pas, pour chaque écrivain dont parle Baudelaire, indiquer tous les passages de son œuvre et de sa correspondance où il s'exprime à leur sujet. Le lecteur trouvera facilement ces références dans les *Index* des éditions de la Pléiade. Voir également la bibliographie en page 117.

²² *Pl*, II, p. 125.

²³ *CPI*, II, p. 108.

²⁴ *Pl*, II, pp. 238–239.

²⁵ *CPI*, II, p. 474.

²⁶ *CPI*, II, p. 585.

²⁷ *CPI*, II, p. 223.

²⁸ *CPI*, I, p. 675. Voir aussi *Pl*, II, p. 183.

²⁹ *Pl*, II, p. 274.

³⁰ *Pl*, II, pp. 247–248. Voir aussi notre édition des deux études de Baudelaire sur Théophile Gautier, pp. 216–217 et 232–233.

³¹ *Pl*, II, p. 70.

³² Voir la lettre à Ancelle du 18 février 1866, *CPI*, II, p. 611.

³³ *Pl*, II, p. 686.

³⁴ *Pl*, II, p. 27.

³⁵ Voir *Pl*, I, pp. 686–687.

³⁶ *Pl*, II, p. 149.

³⁷ *Pl*, II, p. 155.

³⁸ *Pl*, I, pp. 553 et 571.

³⁹ *Pl*, II, p. 645.

⁴⁰ *Pl*, I, p. 149 et notes, p. 1122.

⁴¹ Voir *L'Art philosophique*; la deuxième étude sur Pierre Dupont; les allusions à Hugo dans *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, *Pl*, II, p. 337 et dans *Théophile Gautier, ibid.*, p. 106; *Les Dramas et les romans honnêtes*; *L'École païenne*.

⁴² *Pl*, II, p. 165.

⁴³ Vers de Mallarmé, tiré du poème «Les Fenêtres», dans *Œuvres complètes*, publiées par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1945, p. 33.

BIBLIOGRAPHIE

- Vue d'ensemble: Rosemary Lloyd, *Baudelaire's Literary Criticism*, Cambridge University Press, 1981.
- Jean Pommier, *Dans les chemins de Baudelaire*, Paris, Corti, 1945.
- Balzac: Graham Robb, *Baudelaire lecteur de Balzac*, Paris, Corti, 1988.
- Barbier: Henry Cohen, «Baudelaire and Auguste Barbier», *Romance Notes*, printemps 1977, pp. 264–269.
- Yves-Gérard Le Dantec, «Baudelaire et Barbier», *La Bouteille à la mer*, 1^{er} tr. 1953, pp. 13–25.
- Borel: Enid Starkie, *Pétrus Borel the Lycanthrop*, Londres, Faber and Faber, 1954.
- Chateaubriand: Jean-Claude Berchet, «Baudelaire lecteur de Chateaubriand», *Bulletin de la société Chateaubriand*, XXII, 1979, pp. 27–37.
- Desbordes-Valmore (M^{me}): Eliane Jasenas, *Marceline Desbordes-Valmore devant la critique*, Genève, Droz; Paris, Minard, 1962.
- Dumas: Claude Pichois, «Baudelaire, Alexandre Dumas et le haschisch», *Baudelaire. Etudes et témoignages*, Neuchâtel, la Baconnière, 1967.
- Gautier: Charles Baudelaire, *Théophile Gautier. Deux études*, édition critique, annotée et commentée par Philippe Terrier, Neuchâtel, la Baconnière, 1985 (*Etudes baudelairiennes*, XI). Voir surtout les pp. 87–156.
- Hugo: Léon Cellier, *Baudelaire et Hugo*, Paris, Corti, 1970.
- Micheline Rosenfeld, «Baudelaire lecteur de Victor Hugo, 1837–1866», *Baudelaire, Rousseau et Hugo*. Neuchâtel, la Baconnière, 1981 (*Etudes baudelairiennes*, IX), pp. 75–178.
- Musset: Jean Pommier, «Baudelaire et Musset», *Mélanges d'histoire littéraire et de bibliographie offerts à Jean Bonnerot*, Paris, Nizet, 1954, pp. 353–364.
- Nerval: Claude Pichois, «Nerval figure emblématique de l'univers baudelairien», *Bulletin baudelairien*, X/2, hiver 1975.
- Sainte-Beuve: Gérald Antoine et Claude Pichois, «Sainte-Beuve juge de Stendhal et de Baudelaire», *Revue des sciences humaines*, janvier–mars 1957, pp. 7–34.
- Sand: Léon Cellier, «Baudelaire et George Sand», *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril–juin 1967, pp. 239–259.
- Stendhal: Mario Bonfantini, «Baudelaire et Stendhal», *Baudelaire*, Actes du colloque de Nice (25–27 mai 1967), Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice, vol. 4–5; Paris, Minard, 1968.
- Vigny: Claude Mignot-Ogliastri, «Baudelaire et Vigny», *Revue des sciences humaines*, avril–juin 1968, pp. 239–258.

