

Bulletin Baudelairien



Préface de Charles Mauriac

Texte de Charles Mauriac

Oct 1978

Tombe 14, n° 1

BULLETIN BAUDELAIRIEN

Été 1978

Tome 14, n° 1

SOMMAIRE

BAUDELAIRE ET SIMON SAINT-JEAN	3
<i>par Elisabeth HARDOUIN FUGIER</i>	
REFLEXIONS SUR UNE "AUBERGE FAMEUSE"	12
<i>par Elise LEQUIRE</i>	
LA MORT DE FIRMIN MAILLARD	17
<i>par Paul BLANC</i>	
RÉPONSE	18

BAUDELAIRE ET SIMON SAINT-JEAN

Tout le monde connaît les jugements qu'à deux reprises, Charles Baudelaire émet sur le peintre lyonnais Simon Saint-Jean, l'un dans le *Salon de 1845*, l'autre dans le *Salon de 1846*:

SAINT-JEAN qui est de l'école de Lyon, le bagne de la peinture — l'endroit du monde connu où l'on travaille le mieux les infiniment petits. — Nous préférons les fleurs et les fruits de Rubens, et les trouvons plus naturels. — Du reste, le tableau de M. Saint-Jean est d'un fort vilain aspect, — c'est monotonement jaune, — Au total, quelque bien faits qu'ils soient, les tableaux de M. Saint-Jean sont des tableaux de salle à manger, — mais non des peintures de cabinet et de galerie; de vrais tableaux de salle à manger.

M. SAINT-JEAN, qui fait, dit-on, les délices et la gloire de la ville de Lyon, n'obtiendra jamais qu'un médiocre succès dans un pays de peintres. Cette minutie excessive est d'une pédanterie insupportable. — Toutes les fois qu'on vous parlera de la naïveté d'un peintre de Lyon, n'y croyez pas. — Depuis longtemps la couleur générale des tableaux de M. Saint-Jean est jaune et pisseuse. On dirait que M. Saint-Jean n'a jamais vu de fruits véritables, et qu'il ne s'en soucie, pas, parce qu'il les fait très-bien à la mécanique: non-seulement les fruits de la nature ont un autre aspect, mais encore ils sont moins finis et moins travaillés que ceux-là.¹

La récente découverte des archives laissées par l'artiste² a transformé l'idée que l'on se faisait du peintre Saint-Jean (1808-1860). Pourtant, le problème matériel fondamental n'est pas résolu, celui de l'identification des oeuvres vues par Baudelaire à ces Salons. Seul André Ferran émet une hypothèse³ : il localise la toile au Musée de Dijon. Mais les prospections entreprises là annihilent sa proposition. La question n'a pas été abordée lors de l'exposition Baudelaire de 1968. Il est vrai que rien ne facilite cette recherche: les titres, très vagues, donnés par l'artiste aux Salons: *Fruits et Fleurs*, *Fleurs dans un vase* ne sont accompagnés d'aucune mention de propriétaire, selon l'habitude de ce peintre. Par malchance, les textes critiques n'offrent guère d'élément d'identification supplémentaire: les propos sur la couleur "jaune et dorée" et surtout sur les "fausses transparences" laissent penser qu'il s'agit de raisins. L'enquête historique autorise une hypothèse. Le tableau critiqué par Baudelaire serait les *Fleurs et les fruits* exécuté en 1844 pour Lord Hertford et conservé à la Wallace Collection de



Londres⁴, mais le tableau du Salon de 1846 n'est sûrement pas le vase de 1846 peint en "pendant" pour Lord Hertford⁵: on possède une lettre de Saint-Jean prouvant absolument ce fait.

Lorsque Baudelaire remarque Saint-Jean, le peintre ne connaît la célébrité que depuis peu. Ancien dessinateur de soieries, puis maître d'un atelier d'élèves renommé, son succès décisif est remporté par *L'Offrande à la Vierge*⁶ au Salon de Paris de 1843. On le loue dans *l'Artiste*, dans *la Presse* où la comtesse d'Agoult fait ses débuts sous le pseudonyme Daniel Stern, et dans les *Débats*⁷. Ce triomphe attire sur le peintre l'attention du baron Scipion de Corvisart, fils adoptif du célèbre médecin de Napoléon I^{er}, qui tient sous la Monarchie de Juillet un brillant salon recouvrant une activité plus ou moins déguisée de commerce de tableaux. Corvisart entreprend de "lancer" Simon Saint, qui est décoré cette année-là de la Légion d'Honneur. La "couronne de fleurs" du Salon de 1843 a été pour le peintre "sa couronne de gloire"⁸. Par l'intermédiaire du marchand de Corvisart, Laneuville, qui vend les toiles de Brascassat et Béranger, les clients de toutes nationalités affluent auprès de Simon Saint-Jean, qui commence une brillante carrière européenne où l'Angleterre, à côté des Pays Bas, tient une place prépondérante, tandis que le duc de Morny, Paul Périer et le baron Pillet-Will deviennent ses clients en France, à l'époque des *Salons* de Baudelaire.

Baudelaire n'a pas connu personnellement Saint-Jean; les hommes n'ont pas correspondu. Peut-être le poète ignore-t-il qu'il s'attaque à un peintre de réputation internationale.

*

Jusqu'en 1845, Saint-Jean n'a reçu que des compliments. Dès 1842, Théophile Gautier remarque et loue les *Emblèmes Eucharistiques*⁹, non sans quelques réticences. Baudelaire donne le signal de l'attaque en 1845. A partir de là, la critique parisienne se sépare de la critique lyonnaise. La première est mitigée, la seconde reste fidèle à son enfant et atteint le paroxysme dans la louange: "vouloir ajouter à tout ce qui se dit de glorieux pour Saint-Jean depuis dix ans est un leurre"¹⁰. Pour mieux célébrer son fils, Lyon fait appel à ses poètes:

Quelques louanges non pareilles
Qu'ait Apelle encore aujourd'hui
Les ouvrages pleins de merveilles
Mettent Saint-Jean au dessus de lui
L'art y surmonte la nature¹¹

C'est un enthousiasme passionnel qui soulève les Lyonnais, bien que fort peu d'entre eux aient en leur possession un grand tableau du lui. Jamais peintre ne fut pareillement célébré à Lyon au XIX^e siècle, pas même le glorieux Hippolyte Flandrin qui jouit sur les bords du Rhône d'une louange beaucoup plus tempérée. A n'en pas douter, l'hyperbole constante montre que les fleurs de Saint-Jean sont bien du domaine de la délectation: "M. Saint-Jean fait les délices et la gloire de la ville de Lyon". Mais à l'affirmation qu'il "n'obtiendra jamais qu'un médiocre succès dans un pays de peintre," Saint-Jean aurait beau jeu de répondre qu'être membre de l'Académie d'Amsterdam et de Bruxelles, que succéder à Van Huysum à celle-là, qu'avoir des toiles dans la galerie Demidoff de Florence, Galitzine de Saint Pétersbourg, Hertford à Londres ne constitue pas un "médiocre succès". Le "pays des peintres" serait-il pour Baudelaire Paris, où se forgent les armes contre la gloire de Saint-Jean?

Baudelaire reprend à son compte deux accusations qui existent ou se développent chez les autres critiques de 1845. Il place la peinture de l'artiste sous le vocable de Saint Jean-le-Jaune et Saint-Jean-le-Faux. Saint-Jean-Jaune-de-Chrome est attaqué par plusieurs critiques en 1845. Les lignes de Baudelaire, paraissant vers le 9 avril¹², le poète devance ses collègues: "c'est monotonement jaune". En 1846, il réitère: "depuis longtemps, la couleur de M. S. Jean est jaune et pisseuse". Théophile Gautier, quelques jours plus tard, écrit: "Il y a abus de laques jaunes et de fausses transparences"¹³. Thoré approuve: "tableau de fruits très grassement peint mais trop jaune"¹⁴. La couleur incriminée fait partie des pigments que le peintre achète en poudre afin de les broyer lui-même plus finement. Son élève Layé décrit sur la palette du peintre les "jaunes indiens et de cadmium"¹⁵. Malgré les précautions techniques prises par Saint-Jean et ses expériences de vieillissement accéléré au soleil, ses tableaux ont noirci; il est aujourd'hui impossible d'apprécier la portée de cette critique, mais elle est si unanime qu'il faut l'admettre.

L'extrême minutie de Saint-Jean exaspère Baudelaire. Elle est "d'un pédantisme insupportable. Lyon est la ville du monde où l'on travaille le mieux les infiniments petits". Il est curieux que le poète ne s'en soit pas pris à la peinture qu'expose en 1845 un autre Lyonnais, Reignier, un *Hommage à Berjon*¹⁶, inconnu aujourd'hui, mais dont on peut se faire une idée grâce à *l'Hommage à la Reine Hortense*, qui réunit ce que Baudelaire déteste le plus, la peinture didactique et la peinture minutieuse. C'est pour la raison inverse que le poète apprécie le troisième Lyonnais, le débutant qu'est alors Chabal¹⁷, qui expose "des fleurs à la gouache consciencieusement étudiées

et d'un aspect agréable". La largesse habituelle au futur décorateur des Gobelins Chabal Dussurgey est sans doute déjà sensible en 1845.

Saint-Jean, selon Baudelaire, trahit la nature: "On dirait que M. Saint-Jean n'a jamais vu de fruits véritables et qu'il ne s'en soucie pas, parce qu'il les fait très bien à la mécanique . . . Nous préférons les fleurs et les fruits de Rubens, nous les trouvons plus naturels". La critique est apparemment exorbitante, elle s'adresse à un peintre qui pousse la conscience jusqu'à faire cultiver ses propres modèles, à retenir ses grappes dans les vignobles plusieurs mois d'avance, à veiller lui-même à leur maturation en enlevant progressivement les feuilles, bref à faire des tours de force, dont il se vante, pour avoir sous les yeux un modèle inégalable. Il n'empêche que le reproche fait son chemin, et que Saint-Jean-le-Faux est, à la suite de Baudelaire, dénoncé vigoureusement par bien des écrivains parisiens dès 1847: "ses tableaux de fleurs ressemblent aux fleurs véritables comme une figure de cire ressemble à un homme"¹⁸. Paul Mantz trouve, bien plus tard, une formule qui prolonge de façon saisissante la pensée de Baudelaire: "M. Saint-Jean . . . découpe un peu durement dans une matière qui n'est ni du papier, ni de l'étoffe, les plantes peu saines d'une flore impossible"¹⁹. Ces reproches ne touchent pas le peintre, tant il est persuadé d'être un amant véritable de la nature. Il se retrancherait volontiers derrière un "bien faire et laisser dire" si ses amis ne s'alarmaient à sa place. Ils conseillent au peintre l'abstention aux expositions, "ou alors, payez une meute de chiens pour vous défendre". Autre proposition, "offrez-vous une critique favorable . . . vous n'avez qu'à nous dire ce que vous voulez dépenser, le prix fait tout et on doit rendre cette justice à nos écrivains que, s'ils disent du mal gratis, ils ne demandent pas mieux que de dire du bien, et même la vérité, pour de l'argent"²⁰. Saint-Jean, en effet, cesse d'exposer jusqu'en 1852.

L'étude scrupuleuse de la nature se situe, chez le peintre, au dernier stade de l'exécution du tableau. Pour Lord Hertford, l'artiste trace une esquisse non dépourvue de ressemblance avec la nature, mais répondant avant tout aux désirs conjugués de l'artiste et de l'amateur. On observe sur le dessin préparatoire de *Flowers and grapes* que les éléments naturels ont leur forme presque définitive. Si la recherche du modèle s'avère à ce stade aussi difficile (elle est proverbiale, Saint-Jean passe parfois un jour entier dans les vignobles), c'est qu'il s'agit de trouver une feuille de vigne qui ressemble, non pas à la feuille du Créateur, mais à l'esquisse de Saint-Jean. C'est-à-dire que le peintre demande à son modèle confirmation et non inspiration, épiderme et non structure, même si ses esquisses "de chic" sont marquées par ses études sur nature antérieures. La "minutie insupportable" a pour but



de donner au spectateur une impression de réalité obsédante qui agresse tous ses sens: son toucher, son odorat, son goût. Saint-Jean est très fier de raconter l'anecdote de l'enfant qui, s'étant glissé furtivement dans l'atelier du peintre, met sa main sur la pêche fraîchement peinte pour la saisir et la manger; l'artiste survenant est mi-navré, mi radieux d'avoir joué les Apelle: les innocents, comme les oiseaux, sont pris au piège de la ressemblance. Baudelaire juge ce réalisme irritant, insuffisant pour faire passer la peinture du statut de peinture d'imitation à celui d'oeuvre d'art, ce qu'il exprime brutalement: "les tableaux de M. Saint-Jean sont des tableaux de salle à manger — mais non des peintures de cabinet, de galerie, de vrais tableaux de salle à manger". Baudelaire se distingue des autres critiques par la condamnation sans appel de l'art du peintre qui semble légitime si le spectateur, c'est le cas du poète — attend de l'artiste une transfiguration de la nature.

*

De quelle nature s'agit-il dans les tableaux de Saint-Jean? Le tableau *Grapes and Flowers* de la Wallace Collection montre un monde imaginaire, dont l'expression s'appuie sur des réminiscences d'art hollandais. L'univers habituel de l'artiste se compose le plus souvent d'éléments où la main de l'homme a imprimé sa puissance dominatrice; on voit la maîtrise de l'orfèvre ciselant la coupe, du tailleur de la pierre ou du bois, du tisseur en velours, et de l'homme qui va jusqu'à imposer sa puissance à la nature. Il greffe, croise, contraint, dépayse les fleurs et les fruits. C'est l'homme vainqueur de l'univers qui est le vrai sujet du tableau de la Wallace Collection. Nulle trace d'efforts dans ce combat, les chérubins de la coupe de 1846 lutinent et se reposent sur les gerbes, les masques de la coupe de 1844 sont impassibles. A en croire l'ensemble des tableaux de Saint-Jean, la terre est exploitée par les ingénieurs-horticoles, dirigeant de savantes opérations de greffes, et les demoiselles d'honneur de la reine qui, en se promenant, ramassent les fraises dans les bois: le peintre est marqué par l'optimisme scientifique contemporain.

*

Pour saisir le sens de cette transposition de la nature — ce crime de lèse-nature selon Baudelaire — il est nécessaire de connaître l'aventure de Simon Saint-Jean, l'orphelin du tonnelier. L'ascension sociale du jeune homme est stupéfiante, inimaginable pour l'homme du XX^e siècle. La brutale réussite de 1843 transporte le peintre dans un rêve, comme le montrent ses lettres écrites à Paris. Il est ébloui, il retient son souffle pour

que la vision ne cesse pas. Ses grandes compositions se développent alors, de plus en plus ambitieuses. Elles attirent une clientèle princière qui, par son prestige, alimente et prolonge cet état onirique qui veut ignorer les réalités rurales que le peintre ne connaît que trop bien, où l'homme est toujours dépendant et souvent vaincu, au profit d'un univers entièrement maîtrisé par l'orgueilleuse puissance humaine. Par la matérialité outrée des éléments présentés, Saint-Jean s'efforce de croire et de faire croire à l'existence de son rêve, de le rendre palpable et crédible. Ce berger devenu prince par la vertu de son pinceau transporte d'allégresse ses concitoyens lyonnais qui lui ressemblent dans la duplicité de leur nature, fortement attirée à la fois par la solidité des affaires et les spéculations intellectuelles ou spirituelles les plus invraisemblables. Saint-Jean est un nouveau Wuillermoz, l'illuministe marchand: derrière sa toile, il écrit aux rois de l'Europe. Il n'est pas étonnant que les princes et les Lyonnais se soient sentis en communion avec le rêve du tonnelier, mais pour les Parisiens, dont l'univers est autre et qui voient le miracle tomber devant le rationalisme, et pour l'auteur des *Fleurs du Mal* qui aime Manet, le carosse de Cendrillon n'est rien d'autre qu'une vulgaire citrouille.

ELISABETH HARDOUIN-FUGIER

Notes

1. Par exemple, *Curiosités Esthétiques*, éd. Crépet, Paris, Conard, 1932. *Le Salon de 1845*, p. 62; *Le Salon de 1846*, p. 186.

2. Je remercie les descendants pour leur inlassable complaisance.

3. Salon de 1845: *Fruit et Fleurs* N° 1494; 1846 N° 1587, *Fleurs dans un vase*. André Ferran, *Le Salon de 1845 de Charles Baudelaire*, Toulouse Privat 1933, p. 57, note 156 "Musée de Dijon" et p. 268 "livret p. 181". La peinture du Musée de Dijon est une copie par Portail de *Fleurs dans les ruines*, Louvre (N° 833 catal. ec. Franc. p. 947). La copie de Portail figure aux catal. de Dijon 1869, N° 204, p. 63 et 1883 N° 463, p. 146. Je remercie Mademoiselle Evelyne Mornat pour ses recherches du 19 août 1977.

4. P. 761, *Flowers and grapes*, canvas 1, 25 x 1, 01. *S. Jean 1844*. Wallace catalogue p. 300. Je remercie MM. les Conservateurs de leur aimable accueil.

5. P. 760. *Flowers and grapes*. *S. Jean 1846*.

6. Elisabeth Hardouin Fugier, "Le symbolisme végétal au Musée de Lyon" in *Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais* 1977 IV; E. Hardouin, E. Grafé, *The Lyonnais School of flower painting*, Lewis Leigh on Sea, à paraître.

7. Anonyme, "Le Salon de 1843" in *l'Artiste*, T. III, p. 244; D'Agoult in *la Presse*, 3 avril 1843; Etienne Jean Delécluze in *les Débats*, 3 avril 1843.

8. Scipion Corvisart, *Lettre à Saint-Jean*, Paris, 12 juillet 1843.

9. Théophile Gautier, "Le Salon de 1842" in *le Cabinet de l'Amateur*.

10. Joannès Gaubin, "Exposition de la Société des Amis des Arts" in *le Salut Public*, 23 février 1852.

11. Antony Renal, *Au gré de la plume*, Paris, de Vresse 1859, p. 262.
12. André Tabarant, *La vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris, Mercure de France 1963, p. 78.
13. Théophile Gautier, "Le Salon de 1845" in *la Presse*, 16 avril 1845.
14. Le Salon de 1846, Paris Masgana, p. 57 (in *le Constitutionnel*).
15. Laÿs manuscrit coll. part. Envoyé à Steyert le 27 janvier 1885 en vue d'une monographie non réalisée. Utilisé par E. Vingtrinier in *Inauguration de la statue de Saint Jean à Millery*, Lyons Mougins Rusand 1885.
16. N° 1410. *Hommage à la Reine Hortense*, Musée de Lyon, 1856.
17. N° 1737 et 1738.
18. Clément de Ris, "Vente du Cabinet de Paul Périer" in *l'Artiste*, T. VIII, p. 126.
19. "Le Salon de 1859" in *la Gazette des Beaux Arts* II 1859, p. 355.
20. Scipion Corvisart, Lettre à Saint-Jean, Paris, 11 décembre 1847.

RÉFLEXIONS SUR UNE "AUBERGE FAMEUSE"

La Mort des Pauvres

C'est la Mort qui console, hélas! et qui fait vivre;
C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir
Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,
Et nous donne le coeur de marcher jusqu'au soir;

A travers la tempête, et la neige, et le givre,
C'est la clarté vibrante à notre horizon noir;
C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre,
Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir;

C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques
Le sommeil et le don des rêves extatiques,
Et qui refait le lit ges gens pauvres et nus;

C'est la gloire des dieux, c'est le grenier mystique,
C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique,
C'est la portique ouvert sur les Cieux inconnus!

De l'Olympe au Walhalla, on a souvent imaginé la vie éternelle comme un grand banquet. Mais pour le pauvre pèlerin du monde chrétien, le seul paradis concevable n'a souvent été que l'humble auberge au bord de la route. Or cette auberge et ses images littéraires ont subi autant de métamorphoses que la civilisation. Au XIX^e siècle, alors que son existence même est menacée par le développement des moyens de transport, l'auberge jouit d'une vogue sans précédent: la certitude de sa disparition inspire de nombreuses réflexions et quantité d'éloges. Dans "La Mort des pauvres"¹, Baudelaire, qui, lui, ne fut pas un très grand voyageur, emploie l'image de l'auberge dans son sens le plus général, comme métaphore de la mort. Mais le vers qui introduit l'image "C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre", invite à la recherche d'une identification plus précise de cette auberge.

On a proposé plusieurs hypothèses sur la source et l'identité de "l'auberge fameuse". Aucune n'est pleinement satisfaisante dans le contexte du poème; car, si la construction de la phrase semble faire référence à une auberge particulière, le poème dans son ensemble décourage toute définition trop

stricte. Le dernier vers ouvre des perspectives infinies: "C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus". Une identification de "l'auberge fameuse" doit tenir compte de cette alternance du spécifique et de l'universel, du passage de cette auberge "inscrite sur le livre" à l'image plus abstraite de la Mort, celle des "Cieux inconnus".

En cherchant une source à cette allusion, Henry Dérieux, dans le *Mercur de France* (1^{er} octobre 1917) et Jacques Crépet, dans l'édition critique des *Fleurs du Mal* de 1922, renvoient à *La Comédie de la Mort* de Théophile Gautier, où la mort est représentée comme une auberge ouverte à tout venant, consolation pour les inconsolables².

Dans l'édition critique des *Fleurs du Mal* de 1942, Jacques Crépet et Georges Blin, tout en reconnaissant cette influence sur le ton général du poème, ajoutent plusieurs références littéraires possibles, à Ronsard, Shelley, Pétrus Borel, Poe et Verlaine³. Mais ils finissent par identifier "l'auberge fameuse" avec celle où le Samaritain a amené l'homme qu'il a trouvé sur la route, abandonné par les autres voyageurs (Luc X, 30-37).

Antoine Fongaro ajoute une allusion aux *Mémoires d'Outre-Tombe* de Chateaubriand (1^{ère} partie, livre 3, chapitre 10): "Le passeport pour l'Eternité ne sera pas méconnu de celui qui distribue le pain et ouvre l'hôtellerie au voyageur."⁴

On pourrait multiplier les références, ce qui rendrait inutile la supposition d'une seule source; pourtant la question se pose: dans quel livre cette auberge fameuse est-elle inscrite? L'adjectif "fameuse", les articles définis, la précision de la locution "inscrite sur le livre", tout semble indiquer une auberge dont on pourrait trouver la trace dans un livre connu, et connu, faut-il le dire, par les pauvres, qui souvent connaissent peu de livres. Or, de toutes les allusions citées ci-dessus, seule la référence au bon Samaritain situe cette auberge dans un livre assez connu pour se passer d'autre précision que l'article défini.

Antoine Brunelli aborde ce problème en citant un cas où Baudelaire, dans la traduction d'une chanson de Walmisley, explique ainsi le mot "Evangile": "(littéralement, le livre)"⁵. Certes, des quatre évangélistes, Luc est celui qui promet le plus explicitement une consolation aux pauvres de ce monde. Mais on trouve dans Luc d'autres auberges que celle qu'ont mentionnées Crépet et Blin, des auberges qui sont encore plus fameuses. Dans le deuxième chapitre (Luc II, 6-7) se trouve le seul récit de la naissance du Christ, à partir duquel se développe toute idée de cet événement. Dans cette version unique, les origines humbles de l'enfant sont mises en relief: le roi futur naît dans l'étable d'une auberge. Déjà on peut reconnaître le thème de

ce livre, la divinité, c'est-à-dire la royauté spirituelle, de l'homme même le plus simple. C'est le fondement de l'espoir de tous les pauvres chrétiens, que leur pauvreté soit d'ordre spirituel ou matériel.

Plus loin dans Luc (XXII, 11) s'exprime un paradoxe analogue, mais ici le mystère trouve son épanouissement, si l'on peut dire, logique. C'est lors de la Cène que le Christ annonce cet espoir ultime des croyants, et le lieu où il l'annonce, encore une fois, est une sorte d'auberge. Dans la Vulgate, nous trouvons que ce lieu loué par ses disciples est un *deversorium*, c'est-à-dire une auberge louée pour un repas. Une version antérieure de "La Mort des pauvres", semble confirmer l'hypothèse d'une allusion indirecte à cette auberge et à ce repas spirituel qui est au centre de la théologie chrétienne. Jusqu'en 1861, l' "élixir" de la première strophe était un "divin élixir", comme le vin sacramentel; dans la version ultérieure, Baudelaire a modifié ce vers qui devient: "Qui, comme un élixir . . .". La date du premier manuscrit, 1852, marque la fin de la période socialiste du poète. Baudelaire n'a-t-il pas voulu, dans cette révision, décourager une interprétation religieuse du poème?

Le Saint Sacrement représente l'espoir pour les pauvres, à qui le Christ a promis le Salut en compensation de leur humble position sur cette terre. Mais la pauvreté n'est pas seulement matérielle, Baudelaire le savait mieux que quiconque. En évoquant cette auberge d'une façon volontairement oblique, n'a-t-il pas voulu suggérer le paradoxe théologique fondamental, à savoir que ceux qui n'ont même pas le droit d'entrer dans une auberge peuvent, au moyen de leur mort et de celle de leur roi humble, de leur Dieu humain, accéder au Ciel? "C'est la Mort qui console, hélas! et qui fait vivre". C'est le seul espoir des pauvres, comme de tous ceux qui connaissent "L'Irréparable"⁶.

Avec la Cène, on est loin de l'étable de Bethléem, mais dans les deux auberges le Christ annonce, d'abord par sa naissance, ensuite par sa mort prochaine, l'espoir paradoxal de la doctrine chrétienne. Si notre hypothèse est bonne, il faudrait que cette allusion double oriente le sens du poème et renforce l'unité des images constellées autour de la métaphore principale de la mort.

Les deux quatrains présentent la métaphore dominante du poème: la vie envisagée comme un voyage difficile auquel la mort, l'auberge ouverte à tous, offre un terme. L'espoir de la mort peut se révéler sous deux aspects. A l'intérieur, c'est un élixir qui nous incite à la marche; à l'extérieur, c'est la "clarté vibrante" à l'horizon, la possibilité qu'une lampe à une fenêtre signifie un refuge après les fatigues du voyage, ("L'Espérance qui brille aux carreaux de l'Auberge"). Cet espoir peut être, comme dans le premier

tercet, les “rêves extatiques” des “gens pauvres et nus”, rêves de gloire qui illuminent l’obscurité du sommeil.

Dans le dernier tercet, Baudelaire multiplie les termes de la métaphore, et pourtant chacune des images ici introduites évoque, bien qu’indirectement, l’image principale de la deuxième strophe, “la clarté vibrante à notre horizon noir”. L’éclat lumineux de l’auberge aperçue de loin suggère, dans l’imagination exacerbée du voyageur fatigué, “la gloire des dieux”; c’est un paradis en miniature. Le “grenier mystique” peut être celui qui contient le blé doré, matière de vie tant spirituelle que physique — l’hostie — pour le chrétien. Cette salle de l’auberge où le Christ célébra pour la première fois la Cène, n’est-elle pas souvent représentée, dans la fresque de Léonard de Vinci, par exemple, comme un grenier avec ses chevrons? La bourse du pauvre, qui contient son argent, c’est le passeport pour sa “patrie antique”, le lieu où il trouve son paradis, le lieu où il peut “manger, et dormir, et s’asseoir”. Et le poème se termine, triomphalement, au seuil du Ciel, “portique ouvert”. C’est la porte de l’auberge qui donne, aussitôt après la mort, sur des “Cieux inconnus”.

*

Dans ce poème, malgré la précision de l’image de “l’auberge fameuse inscrite sur le livre”, Baudelaire repousse comme par intention toute interprétation strictement littérale. Ce n’est pas une seule vision du Ciel qu’il évoque; comme la Mort elle-même, c’est un lieu que chacun peut imaginer à sa guise, que ce soit la patrie antique, l’humble auberge le long de la route, ou les vastes “Cieux inconnus”. L’étable qui héberge la famille divine et au-dessus de laquelle brille une étoile comme la dernière auberge dans laquelle le Christ, avant d’affronter la mort, offre à ses disciples le banquet spirituel sont des auberges dont la renommée s’étend au plus humble habitant du monde chrétien.

Toujours est-il que l’évocation de ces auberges de Luc n’exclut pas d’autres possibilités d’interprétation, car le poème n’est pas une allégorie, où l’on trouverait des correspondances uniques pour chaque terme de la métaphore. Les images de “La Mort des pauvres” sont équivoques à dessein; mais chacune correspond aux autres par des liens subtils, pour se terminer dans le vers final, triomphal, qui ouvre les portes, après le dur voyage du corps, au voyage spirituel et infini de la Mort.

ELISE LEQUIRE

Notes

1. *Baudelaire; Oeuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade (Paris, Gallimard, 1975-1976), t. I, p. 126-127.

2. Claude Pichois, *op. cit.* p. 1008.

3. *Les Fleurs du Mal* (Paris, José Corti, 1942), p. 516-617.

4. Dans *Studi francesi*, 16 (1962), p. 112.

5. *Tre Studi su Charles Baudelaire* (Catania, Niccolo' Giannotta Editore, 1967), p. 161.

6. L'auberge qui représente l'espoir revient dans "L'Irréparable", mais cette fois-ci sur un ton de désespoir:

"L'Espérance qui brille aux carreaux de l'Auberge

Est soufflée, est morte à jamais!

Sans lune et sans rayons, trouver où l'on héberge

Les martyrs d'un chemin mauvais!

Le Diable a tout éteint aux carreaux de l'Auberge"

LA MORT DE FIRMIN MAILLARD

L'auteur du *Requiem des gens de lettres* a enterré beaucoup de ses contemporains, donnant sur leur mort des précisions. Mais, on l'aura peut-être remarqué en consultant des dictionnaires et des répertoires biographiques, la date de sa propre mort était ignorée.

Rappelons d'abord la date de sa naissance, qui n'est pas toujours donnée exactement : Gray (Haute-Saône), 24 septembre 1832. Jean-François *Firmin* Maillard était fils du pharmacien Jean-Baptiste Maillard et de son épouse Thérèse née Poulot.

Grâce à la Société des gens de lettres de France et à l'obligeance de M. Y.-A. Moquay, chef du Service du Droit d'auteur, nous sommes maintenant en mesure d'indiquer la date et le lieu du décès: le dimanche 26 janvier 1908, à Paris, en son domicile, 187, avenue de Clichy. Il laissait une veuve et une soeur, Mme Maguy. Le service eut lieu deux jours plus tard, le 28 janvier, en l'église Saint-Michel des Batignolles, sa paroisse, et l'inhumation au cimetière (parisien) de Saint-Ouen.

Firmin Maillard avait été sous-bibliothécaire de première classe à la Bibliothèque Sainte-Geneviève. Celle-ci conserve de nombreux manuscrits — inédits, imprimés, notes en vue de nouvelles éditions — provenant de la bibliothèque de l'écrivain.

Ces *Oeuvres* sont énumérées dans les *Manuscrits de la Bibliothèque Sainte-Geneviève* où elles occupent 45 volumes. (n^{os} 3538 à 3582). Cet établissement possède aussi une *Correspondance adressée à Firmin Maillard et à sa femme Jeanne*.

PAUL BLANC

RÉPONSE

Voici la réponse que le Professeur Yoshio Abé donne à la question posée dans le précédent *Bulletin* (t. 13, n° 2) par Mlle Mikaye:

“Dépêchons-nous de consulter le bon Grevisse, qui dit, §530, p. 470 (éd. de 1969) : “*Le plus souvent*, quand il y a opposition d’une idée à une autre, les démonstratifs prochains [celui-ci, celle-ci, etc.] désignent l’être ou les êtres les plus rapprochés ou nommés en dernier lieu; les démonstratifs lointains [celui-là, celle-là, etc.] désignent l’être, l’objet, ou les êtres, les objets les plus éloignés ou nommés en premier lieu . . .”

J’ai souligné *le plus souvent*, expression qui ne veut point dire : toujours, inmanquablement, et Grevisse aurait pu citer des phrases de Baudelaire pour montrer que cette règle a ses exceptions.

M. Eugène Lami et M. Gavarni, qui ne sont pourtant pas des génies supérieurs, l’ont bien compris : — celui-ci, le poète du dandysme officiel; celui-là, le poète du dandysme hasardeux et d’occasion! (*Salon de 1846*, chap. XVIII)

Il est évident qu’ici le “démonstratif prochain” désigne l’être nommé en premier lieu” (E. Lami) et le “démonstratif lointain” l’ “être nommé en dernier lieu” (Gavarni). Jonathan Mayne a donc rendu, contrairement à l’usage scolaire en quelque sorte, “celui-ci” par “the former”, “celui-là” par “the latter” (*Art in Paris 1845-1862. Salons and Other Exhibitions reviewed by Baudelaire*, Londres, 1965, p. 118).”

Nous remercions le Professeur Yoshio Abé de sa juste remarque.