

BULLETIN BAUDELAIRIEN



DÉCEMBRE 1991

TOME 26, N°2

Bulletin Baudelairien

Décembre 1991

Tome 26, n° 2

SOMMAIRE

- LE PREMIER REGARD RUSSE SUR BAUDELAIRE
ET LA PUBLICATION DU «FLACON» 43
par Adrian J. WANNER
- SUR LA FORÊT DU «CYGNE» 51
par Éléonore M. ZIMMERMANN
- QUI EST TROP GAIE? 57
par Steve MURPHY
- DES GIRONDINS AUX FLEURS DU MAL 63
par Marius-François GUYARD
- BAUDELAIRE, MARCELINE DESBORDES-VALMORE
ET LA FRATERNITÉ DES POÈTES 65
par Rosemary LLOYD
- NERVAL ET «L'ÉCOLE PAÏENNE» 75
par Michel BRIX
- UNE MISE AU POINT 87
par Claude PICHOS

SIGLES

(Paris, lieu d'édition, n'est pas mentionné)

- Buba* *Bulletin Baudelairien*
- CPI* Baudelaire, *Correspondance*, 2 vol., éd. Claude Pichois et Jean Ziegler, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1973.
- NCFS* *Nineteenth-Century French Studies*
- NPI* Nerval, *Œuvres complètes*, 2 vol., éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1984-1989.
- OC* Baudelaire, *Œuvres complètes*, 2 vol., éd. Claude Pichois, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975-1976.

LE PREMIER REGARD RUSSE SUR BAUDELAIRE ET LA PUBLICATION DU «FLACON»

L'appareil critique des *Fleurs du Mal* nous informe que «Le Flacon» fut publié pour la première fois en avril 1857 dans la *Revue française*. En fait, le texte paru dans la *Revue française* ne constitue que la première publication du «Flacon» en France. Ce poème vit le jour non pas en France, mais en Russie, où il parut en février 1856 dans la revue *Otetchestvennyye Zapiski* («Les Annales de la Patrie») de Saint-Pétersbourg. «Le Flacon», cité en français, est inclus dans un article que le correspondant parisien de cette revue, Karl Stachel, consacre à la poésie française contemporaine¹.

Cet article mérite notre attention non seulement à cause de la publication originale du «Flacon», mais aussi parce qu'il contient la première appréciation de Baudelaire dans la presse russe, à une époque où le poète était encore relativement peu connu en France et pratiquement inconnu à l'étranger. Il est vrai qu'une traduction russe du premier essai sur Poe avait paru déjà en 1852 dans la revue *Panteon* à Saint-Pétersbourg, mais cette publication ne donnait au lecteur aucune information sur Baudelaire. C'est Karl Stachel qui se chargea d'introduire ce poète auprès du public russe.

L'article de Stachel, daté du 30 décembre 1855, est rédigé sous forme d'une «lettre à la rédaction». Le style est celui d'un feuilletonniste expérimenté: Stachel écrit d'une plume alerte, mêlant les observations érudites au bavardage mondain. Tout d'abord, il juge

¹ *Otetchestvennyye Zapiski*, 1856, n° 2, section «Inostrannaïa literatura», p. 1-26. «Le Flacon» est publié aux pages 17-18.

nécessaire d'expliquer au moyen d'une large digression ethno-linguistique pourquoi, selon lui, la France est un terrain hostile à toute véritable poésie: c'est parce que le caractère abstrait de la langue française, résultat du brassage celto-latino-germanique, empêche l'identification intuitive du mot et de l'être. Mais si la France n'a jamais produit de vrai génie poétique, Stachel concède néanmoins qu'elle est la patrie de beaucoup de poètes intéressants. Après avoir passé en revue l'histoire entière de la poésie française du moyen âge jusqu'à Victor Hugo, il en vient finalement au temps présent. Au lieu de s'étendre sur des noms déjà bien connus comme Hugo, Lamartine ou Musset, il propose de présenter au public russe quatre jeunes poètes français dont la gloire n'est pas encore établie, mais qui lui paraissent avoir un avenir prometteur. Ces quatre poètes sont Philoxène Boyer, Charles Baudelaire, Théodore de Banville et Pierre Dupont.

La section de l'article consacrée à Baudelaire comprend quatre pages (p. 14-18). Stachel mentionne que le grand public ne commença à remarquer ce poète que très récemment, après la publication de quelques poèmes dans la *Revue des Deux Mondes*, mais que parmi les critiques littéraires et connaisseurs de poésie il était déjà estimé depuis longtemps. Stachel ajoute que, contrairement à Philoxène Boyer, on parle de Baudelaire non pas dans les journaux, mais

dans ce milieu qu'on appelle le *tout Paris*, c'est-à-dire dans le public qui hante les ateliers des peintres, les rédactions des revues et certains théâtres lors des premières, etc. Là, Baudelaire est connu de tout un chacun, en commençant par les oracles de la critique comme Sainte-Beuve, Philarète Chasles ou Gustave Planche, qui tantôt encouragent et tantôt réprimant un peu le jeune poète.

Le journaliste russe raconte comment Baudelaire apparut sur la scène parisienne une dizaine d'années auparavant, alors qu'il était «presque encore un enfant»,

et attira l'attention par son air agréable et original et par quelques poèmes qui témoignaient d'un talent extraordinaire. On savait qu'il était de bonne famille et que sa mère, mariée pour la deuxième fois, occupait une haute position dans la société, mais que, à l'âge de dix-huit ans, il avait abandonné le foyer familial pour entreprendre un «voyage autour du monde». Rentré des tropiques, il frappa le public parisien par une nouvelle notion de beauté exotique. «Baudelaire parlait avec animation de femmes noires, de femmes couleur de café, jaunes, mêmes de femmes peinturlurées et de celles qui portent des anneaux au nez». C'est à ce moment, selon Stachel, que Baudelaire adopta la stratégie d'étonner le public «à tout prix».

Après avoir ainsi piqué la curiosité du lecteur, Stachel caractérise de la manière suivante la personnalité de Baudelaire:

Une âme sensible jusqu'à l'irritabilité, une imagination tournée vers le fantastique et l'étrange sous toutes ses formes, mais un esprit positif et un caractère ferme — toutes ces qualités, renforcées par la solitude involontaire et l'absence d'une vie familiale, combinées avec un talent poétique frappant, devaient faire de lui, dans le monde littéraire et artistique de Paris, une personnalité extraordinairement originale. C'est ce qui lui arriva en effet. Si le milieu qu'il fréquentait contenait davantage d'impulsion poétiques, s'il pouvait donner de la nourriture abondante à un génie, Baudelaire pourrait s'élever jusqu'à cette hauteur et cette indépendance que les grands poètes atteignent au zénith de leur carrière; mais même maintenant, dans l'air parisien peu propice à la poésie, il sait trouver et aspirer les fragments poétiques éparpillés, et de cette capacité, de cette recherche passionnée provient ce coloris parisien spécial dans ses vers, que peut-être nul autre poète français n'a exprimé d'une façon si frappante. (P. 14-15)

En guise d'illustration, Stachel insère une traduction russe (en prose) du «Crépuscule du matin», faite d'après la publication du poème dans l'*Hommage à C. F. Denecourt, Fontainebleau*. Cependant, la traduc-

tion n'est pas tout à fait complète. Visiblement, le texte a été censuré, puisque les quatre vers suivants sont omis dans la publication russe:

Et l'homme est las d'écrire et la femme d'aimer (11)
 Les femmes de plaisir, la paupière livide,
 Bouche ouverte, dormaient de leur sommeil stupide (13-14)
 Les débauchés rentraient, brisés par leurs travaux (24)

Comme on voit, le poème a été purgé systématiquement de tout élément «impudique». Nous aurons l'occasion de revenir sur cette pratique de censure dans notre examen du «Flacon».

Après avoir cité «Le Crépuscule du matin», Stachel élabore le thème de l'originalité et du «désir d'étonner» en fournissant quelques anecdotes représentatives. On apprend que Baudelaire parfois se rase la tête et sort sans chapeau. Stachel rapporte aussi que Baudelaire, simplement pour ébahir ses interlocuteurs, déclare avoir lu seulement deux pièces de Shakespeare, qu'il considère comme un «mauvais auteur», et avoue lui préférer Maturin, l'auteur de *Melmoth*. Un autre épisode concerne une soirée où Stachel lui-même était présent. Baudelaire aurait été extrêmement vexé par un visiteur qui, après lui avoir entendu dire que «la beauté n'est pas beauté, si elle ne contient pas un élément étrange», aurait remarqué que Baudelaire avait emprunté cette idée à la Grèce ancienne, où l'on s'imaginait qu'Aphrodite louchait et qu'Alexandre était beau à cause de son cou courbé et de sa tête inclinée à gauche. Quand Baudelaire se fâchait, il avait l'habitude de prononcer, selon le témoignage de Stachel, un juron composé de trois noms propres: Phidias, Mme de Sévigné et M. Cousin.

Il déteste Phidias comme représentant de la régularité sévère de l'art grec; Mme de Sévigné lui est odieuse pour la légèreté de son style, qu'il appelle funambulisme, et en M. Cousin il hait le

professeur, le défenseur de l'université, le philosophe éclectique et l'écrivain guindé.

Le témoignage de Stachel est partiellement corroboré par les écrits de Baudelaire. L'index des *Œuvres complètes* et de la *Correspondance* indique en effet un intérêt pour Maturin, et une remarque offensante à l'adresse de Victor Cousin se trouve dans la lettre ouverte au *Figaro* à l'occasion de l'anniversaire de Shakespeare². Par contre, les allusions des *Œuvres* à Phidias paraissent peu pertinentes, et Mme de Sévigné ne figure pas dans l'index des noms. Si Stachel peut être considéré comme crédible, il fournit ici un renseignement sur les goûts littéraires et artistiques de Baudelaire introuvable dans d'autres sources.

En conclusion de sa présentation de Baudelaire, Stachel annonce la publication prochaine des *Histoires extraordinaires* (le livre sortit en effet en mars 1856). Il fait l'éloge de la traduction par Baudelaire de Poe, qu'il qualifie de «remarquable par la stricte exactitude et l'élégance de sa langue», ajoutant: «Il s'agit là du premier exemple dans la littérature française d'une traduction complète des œuvres d'un écrivain contemporain, faite par un artiste qui est son égal». Un autre domaine où Stachel prévoit de futurs exploits baudelairiens est l'art dramatique. Il rapporte que Baudelaire lui-même lui révéla son projet d'un «drame populaire», dont le sujet serait emprunté à la légende de Don Juan³. Quoique Baudelaire ne l'ait pas autorisé à divulguer le contenu entier de cette pièce, Stachel mentionne la scène finale qu'il trouve particulièrement «frappante par

² *OC*, II, 229.

³ Comme nous le savons, un tel projet existait en effet. Cf. «La Fin de Don Juan», *OC*, I, 627-628. Ce fragment ne contient aucune indication sur la fin de la pièce qui est rapportée par Stachel.

son excentricité»: au lieu d'emmener Don Juan avec lui à la fin du dîner, le monument du commandeur, un peu soûl et affaibli, est emporté respectueusement par les domestiques et remis au cimetière.

Voici comment Stachel conclut: «En racontant toutes ces étrangetés, j'avais comme objectif de préparer un accueil bienveillant aux vers suivants, qui, sans introduction, auraient peut-être pu paraître trop bizarres». Suit le texte du «Flacon», en français. Stachel n'explique pas comment il a obtenu le manuscrit de ce poème alors inédit. Comme il connaissait l'auteur en personne, il est probable que c'était Baudelaire lui-même qui le lui avait donné. Cela paraît d'autant plus probable que la stratégie de Stachel consistait à solliciter des manuscrits pour régaler le lecteur russe de textes inédits. Ainsi, il annonce fièrement que les deux pièces de Philoxène Boyer qu'il inclut dans son article («Les Chercheurs d'or» et «Mme Arnould-Plessy») lui avaient été remises par le poète, pour que de cette façon elles fussent publiées plus tôt à Saint-Pétersbourg qu'à Paris. Quant à Dupont, nous apprenons que lui aussi avait promis deux poèmes inédits à Stachel, mais que malheureusement, au lieu de tenir sa promesse, il était parti pour la chasse.

Le texte du «Flacon» publié dans *Otetchestvennyye Zapiski* omet la cinquième strophe du poème. Sinon, il correspond plus ou moins à la version qui paraîtra quatorze mois plus tard dans la *Revue française*. On constate quelques différences mineures de ponctuation et d'orthographe, y compris des fautes évidentes, comme l'omission de signes diacritiques et «virulance» au lieu de «virulence». Un changement plus grave se produit au vers 15 («S'est emparé de l'âme» au lieu de «Saisit l'âme vaincue»). Dans la dernière strophe, le mot «anges» est remplacé par «fées»:

Cher poison préparé par les fées, – liqueur

Qui me ronge, – o [sic] la vie et la mort de mon cœur!

Cette dernière variante paraît étrange: «fées» n'ayant qu'une syllabe, le vers est faux. Il est peu probable que Baudelaire lui-même ait commis une telle erreur. Sans doute le texte a-t-il été altéré par Stachel ou un rédacteur russe. Nous ne pouvons que spéculer sur les raisons qui ont produit cette métamorphose des anges en fées. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler le climat spirituel en Russie à l'époque de la publication de cet article. Les dernières années du règne de Nicolas I^{er} (mort en 1855) furent une époque sinistrement réactionnaire, caractérisée par un contrôle inquisitorial de la presse. La censure poursuivait impitoyablement tout ce qui paraissait subversif ou blasphématoire (en fait, *Les Fleurs du Mal* seront interdites par le gouvernement tsariste en 1859 à cause de leur «contenu pornographique»⁴). Une référence à des anges, dans ce contexte inapproprié — des anges préparant du poison! — fut peut-être considérée comme trop risquée. C'est probablement cette même crainte de heurter la sensibilité religieuse qui avait motivé aussi la suppression de la cinquième strophe du «Flacon» avec son allusion biblique («Lazare odorant déchirant son suaire»).

Chose semblable arriva d'ailleurs quelques années plus tard avec la première traduction russe de «Abel et Caïn»⁵. Le traducteur s'efforce d'éliminer tout élément religieux du texte, ce qui, vu le contenu du poème, n'est pas une tâche facile. «Dieu te sourit complaisamment» (vers 2) devient alors dans la version russe «De bonnes fées gardent ton repos». Encore des *fées*: ces étranges

⁴ Voir I. Aïzenchtok, «Frantsuzskie pisateli v otsenkakh tsarskoï tsenzoury» [«Les écrivains français jugés par la censure tsariste»], *Literaturnoye nasledstvo* [Moscou], n^o 33-34 (1939), 821-823.

⁵ D. D. Minaïev, *Iskra*, 1870, n^o 2, p. 57-58.

créatures semblent peupler en Russie les poèmes baudelairiens...

Il est difficile de juger de l'influence que l'article de Stachel eut sur les lecteurs russes. De toute façon, il paraît douteux que «Le Flaçon» ait eu plus de succès en Russie qu'en France, où le poème fut ridiculisé et déclaré incompréhensible dans le *Figaro*⁶. Stachel lui-même d'ailleurs avait averti le public du caractère «bizarre» de ce texte. Il serait certainement exagéré de prétendre que Baudelaire, grâce à Stachel, est devenu un nom célèbre en Russie. Pour que cela se produise, il faudra attendre encore longtemps. C'est seulement vers la fin du siècle que, notamment grâce aux efforts du poète populiste P. F. Iakoubovitch et des symbolistes, Baudelaire sera reconnu comme un poète important⁷. Stachel fait plutôt figure d'un pionnier solitaire. Néanmoins, il n'est pas sans importance que Baudelaire ait été présenté pour la première fois au public russe dans les pages de *Otetchestvennyye Zapiski*, une respectable revue de gauche. C'est dans cette même revue, devenue l'organe central des populistes sous la direction du poète Nikolai Nekrassov, que paraîtront entre 1869 et 1872 les premières traductions russes de poèmes baudelairiens. Quoique l'on puisse penser de la qualité de Stachel comme chroniqueur et critique littéraire, c'est à lui que revient l'honneur d'avoir découvert Baudelaire pour la Russie.

ADRIAN WANNER

⁶ Voir le commentaire dans *OC*, I, 921.

⁷ Voir à ce sujet Efim Etkind, «Baudelaire en langue russe», *Europe*, avril-mai 1967, p. 252-261.

NOTES SUR LA FORÊT DU «CYGNE»

Baudelaire, on s'en souvient, commence le dernier quatrain du «Cygne» par ces vers:

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!

Le quatrain a attiré l'attention de beaucoup de critiques, mais cette apparition soudaine de la forêt demeure mystérieuse.

En effet, les bois sont rares dans la poésie de Baudelaire. Pour K. H. MacFarlane qui écrit un commentaire intéressant du poème, ils représentent tout simplement la nature, qu'il voit comme la patrie du cygne. Le poète y chercherait une permanence, loin de cette instabilité du milieu humain qu'il déplore dans les strophes précédentes; mais le «vieux souvenir» qu'il y trouve marquerait l'échec de cette recherche¹. F. W. Leakey a étudié en détail le développement des sentiments anti-naturalistes de Baudelaire² et en particulier la signification de sa lettre de 1853-1854 à Desnoyers où il refuse d'écrire un poème «sur les bois, les grands chênes, la verdure ...», se dit «incapable de [s]'attendrir sur les végétaux» et écrit qu'il songe aux «étonnantes villes» et

¹ Keith H. McFarlane, «“Le Cygne” de Baudelaire: “falsi Simoentis ad undam”», *L'Information littéraire*, XXVII, n° 3 (mai-juin 1975), 139-144.

² F. W. Leakey, *Baudelaire and Nature*, Manchester, Manchester University Press; New York, Barnes & Noble, 1969, 2^e partie, surtout p. 101-172.

aux «lamentations humaines» quand il est au fond des bois, «sous ces voûtes, semblables à celles des sacristies et des cathédrales»³. Ces images reviennent dans «Obsession» (LXXIX, «Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales») qui toutefois est une exception parmi les poèmes de Baudelaire, «perhaps the most profoundly nihilistic of all Baudelaire's texts»⁴.

Les autres mentions de la forêt suggèrent en effet des associations d'idées différentes: *Correspondances* (IV) nous présente «des forêts de symboles» dans le temple de la Nature aux vivants piliers, entourant de leur mystère l'homme qui y passe. Un rapprochement du dernier vers du «Cygne» avec «La Chevelure» (XXIII) peut sembler plus probant encore, puisque la forêt y est liée au souvenir («Tout un monde lointain, absent, presque défunt, / Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique»). Dans «Chanson d'après-midi» (LVIII), la forêt s'associe également à la chevelure et peut-être au mystère («Le désert et la forêt / Embaument tes tresses rudes, / Ta tête a les attitudes / De l'énigme et du secret»). Dans «Les Phares» (VI) «un bois de sapins toujours verts», ombrageant le «lac de sang hanté de mauvais anges», définit Delacroix et, dans l'avant-dernière strophe, ces «phares» qui représentent l'art sont aussi «Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois», associant les bois indirectement au cor des chasseurs. Enfin il est des «Femmes damnées» qui, dans le poème de ce titre, «Mêlent, dans le bois sombre et les nuits solitaires, / L'écume du plaisir aux larmes des tourments».

Si nous rapprochons ces citations il semblerait donc que, dans le magasin de symboles personnels à Baude-

³ *Ibid.*, p. 121-122 et *passim*.

⁴ *Ibid.*, p. 282.

laire, la forêt s'associe au secret, au lointain et, à l'occasion, au souvenir évanoui.

Une phrase de *Fusées* XIV, 21 qui date sans doute à peu près de l'époque où fut rédigé «Le Cygne» peut faire croire que, comme dans la lettre à Desnoyers citée plus haut, la forêt, à cette date, s'opposait volontiers à la ville et à la civilisation dans l'esprit de Baudelaire, mais sans perdre nécessairement à la comparaison:

Qu'est-ce que les périls de la forêt et de la prairie auprès des chocs et des conflits quotidiens de la civilisation? Que l'homme enlace sa dupe sur le Boulevard, ou perce sa proie dans des forêts inconnues [...] ⁵.

Dans le même sens rappelons que le quatrième enfant du poème en prose «Les Vocations» observe trois bohémiens «qui vivent comme je voudrais vivre» et écoute leur musique fascinante. Quand ils quittent la place du village, l'enfant les suit «jusqu'au bord de la forêt» pour savoir où ils demeurent. Il conclut: «j'ai compris seulement alors, qu'ils ne demeureraient nulle part» ⁶. La musique mystérieuse et incomprise se cache loin des villes, dans le secret de la forêt.

Toutefois il se peut que les associations d'idées personnelles que l'on devine à rapprocher ces textes se doublent dans «Le Cygne» de certains souvenirs livresques. On pense d'abord au «Cor» de Vigny, que mentionne B. Weinberg, dans son étude très fouillée du «Cygne» ⁷. Souvenir, cor et bois sont en effet juxtaposés chez Vigny comme dans le poème de Baudelaire

⁵ OC, I, 663.

⁶ OC, I, 334.

⁷ Bernard Weinberg, *The Limits of Symbolism: Studies of Five Modern French Poets*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1966, p. 12 et 30.

(«J'aime le son du cor, le soir, au fond des bois», «Dieu, que le son du cor est triste au fond des bois»). V. Brombert retrouve dans la forêt du «Cygne» un souvenir de Dante⁸.

Mais d'autres rapprochements encore s'offrent à nous. Il y aurait d'abord à remarquer que le passage du troisième livre de l'*Énéide* où Baudelaire puise plusieurs des images qui, dans «Le Cygne» caractérisent Andromaque, situe la scène que surprend Enée dans un bois.

Je m'éloigne du port, relate-t-il, abandonnant ma flotte et le rivage. En ce moment, par hasard, dans un bois sacré («in luco») à l'entrée de la ville, aux bords d'un faux Simois, Andromaque offrait aux cendres d'Hector un sacrifice solennel et des libations funéraires; elle invoquait les Mânes près d'un tombeau vide de vert gazon qu'elle avait consacré à son ancien époux, avec deux autels, source de larmes⁹.

Dans cette perspective la fin du «Cygne» rejoindrait son début.

«L'homme d'Ovide» à la fin de la première partie du poème a également renvoyé les lecteurs aux classiques latins. Comme le fait observer Cl. Pichois, Baudelaire cite les vers d'Ovide auxquels il fait allusion ici dans *Fusées* III, 3¹⁰. Le point de départ de ses réflexions a pu être le tableau de Delacroix, *Ovide chez les Scythes*, que le poète commente longuement dans le *Salon de 1859*¹¹. Il insère dans ce commentaire une

⁸ Victor Brombert, *The Hidden Reader: Stendhal, Balzac, Hugo, Baudelaire, Flaubert*, Cambridge (Massachusetts) et Londres, Harvard University Press, 1988, p. 99.

⁹ Virgile, *Énéide*, trad. par M. Rat, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, III, v. 300-305.

¹⁰ *OC*, I, 1008.

¹¹ *OC*, II 635-36

citation de Chateaubriand qui pourrait aussi éclairer la dernière strophe du poème. Dans ce passage des *Martyrs* Eudore découvre le tombeau d'Ovide caché sous les herbes. Il réfléchit à «l'inutilité du talent pour le bonheur» et émet l'espoir que «les sauvages habitants des bords de l'Ister se souviennent encore de l'Orphée qui parut dans leurs forêts». Ainsi, Baudelaire associe l'idée d'exil et la poésie bannie; souvenir, exil et forêt sont rapprochés une fois de plus, tandis que, à travers Ovide, la fin de la seconde partie du «Cygne» répond à la fin de la première.

Enfin Nerval a peut-être «fécondé [la] mémoire fertile» de l'auteur du «Cygne». En effet dans «La Rue du Doyenné», la première partie des *Petits Châteaux de Bohême*, paru en 1853, Baudelaire avait pu lire les réflexions suivantes sur la destruction de la partie du «vieux Paris» qu'il pleurera à son tour:

Notre palais est rasé. J'en ai foulé les débris l'automne passée. Les ruines mêmes de la chapelle, qui se découpait si gracieusement sur le vert des arbres, et dont le dôme s'était écroulé un jour [...] n'ont pas été respectées. Le jour où l'on coupera les arbres du manège j'irai relire sur la place la «Forêt coupée» de Ronsard:

Ecoute, bûcheron, arrête un peu le bras:
Ce ne sont pas des bois que tu jettes à bas;
Ne vois-tu pas le sang, lequel dégoutte à force,
Des nymphes, qui vivaient dessous la dure écorce?

Cela finit ainsi, vous le savez:

La matière demeure et la forme se perd!¹²

Ce dernier vers que Nerval cite de Ronsard trouve son écho dans l'un des thèmes fondamentaux du «Cygne». En effet chez Baudelaire «la forme d'une ville / Change» (v. 7-8, repris au v. 29) comme chez

¹² *NPL*, 1, 66-67.

Ronsard, alors que «palais neufs, échafaudages, blocs», donc «matière», incrustées dans sa mémoire, restent. De même l'exclamation «Ma Cydalise, à moi, perdue, à jamais perdue!...» du «Troisième Château»¹³ semble annoncer le «A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve / Jamais, jamais» de l'avant-dernière strophe du «Cygne», ainsi que les points de suspension qui terminent le poème.

«Sources», «influences» que ces échos multiples? Non. Surdétermination? Peut-être.

ÉLÉONORE M. ZIMMERMANN

¹³ *Ibid*, p. 75.

QUI EST TROP GAIE?

Pour Armand Moss, «A celle qui est trop gaie» ou, selon son premier titre, «A une femme trop gaie», fait partie du «cycle de Madame Sabatier»¹. En revanche, Albert Feuillerat prétend que si le poème a été en effet offert à Mme Sabatier, il a été inspiré par Marie Daubrun, et composé pour elle. Les arguments en faveur de cette intuition sont à notre avis des plus contestables². Claude Pichois a d'ailleurs montré la fragilité de certains maillons de cette démonstration. La troisième strophe, selon Albert Feuillerat, ne pourrait s'appliquer à Mme Sabatier. Nous croyons cependant, avec Claude Pichois, que rien n'empêche de l'appliquer à n'importe quelle femme élégante de l'époque; d'ailleurs, lorsqu'on prend en compte le manque de précision de la strophe, il paraît hasardeux d'y reconnaître une allusion au rôle (la Pensée) joué par Marie Daubrun lors de la représentation au Vaudeville des *Fleurs animées*.

En fait, l'argumentation du commentateur repose essentiellement sur le constat de rapports intertextuels et thématiques, d'une tonalité analogue, pouvant rattacher «A celle qui est trop gaie» aux poèmes écrits pour Marie Daubrun. Ce genre d'approche témoigne de l'importance excessive que l'on a pu, à des fins

¹ Armand Moss, *Baudelaire et Madame Sabatier*, Paris, Nizet, 1975, p. 53-55. Nouv. éd. refondue et augmentée, Nizet, 1978, p. 61-62 et 197-198.

² Albert Feuillerat, *Baudelaire et la Belle aux cheveux d'or*, New Haven (Connecticut), Yale University Press; Londres, Oxford University Press, 1941, p. 28-31.

pédagogiques peut-être, attribuer à des généralisations thématiques. Ainsi, «Spleen et Idéal» est souvent tronçonné pour fabriquer des sous-ensembles dédiés à Jeanne Duval, à Marie Daubrun et à Mme Sabatier; de la sorte, quand on est parvenu à délimiter des groupes relativement homogènes de textes, on ne manque pas de systématiser ensuite les conclusions. Néanmoins, on voit bien ce qu'un tel compartimentage référentiel peut avoir de circulaire. Si le poème «A celle qui est trop gaie» est écrit pour Mme Sabatier, c'est la «totalisation» thématique du sous-ensemble qui s'effondre ou du moins se complique. Plutôt que de mettre en doute cette construction herméneutique, qui relie convenablement la vie à l'œuvre, on préfère déplacer l'inspiration du poème. Curieux procédé, qui atteste que pour certains commentateurs, l'imagination matérielle de Baudelaire, ses préoccupations, angoisses et désirs, pouvaient subir une transformation radicale et cohérente chaque fois qu'il «changeait de femme». En fait, il est facile de montrer les limites de ce genre de lecture, en soulignant les analogies entre des poèmes «inspirés» par des femmes différentes, ce qui n'a rien de surprenant sur le plan de «l'intertextualité interne» de l'œuvre³.

Au-delà de ces objections «négatives», il existe pourtant un argument, sinon absolument décisif, du moins convaincant, positif cette fois, en faveur de l'hypothèse traditionnelle suivant laquelle Mme Savatier inspira le poème. Et cet argument nous dispense d'accorder un quelconque crédit à l'hypothèse («difficile à réfuter», déclare Claude Pichois⁴) d'Albert Feuillerat.

³ Nous empruntons cette formule à Antoine Fongaro, *Sur Rimbaud: Lire «Illuminations»*, Toulouse, Service des Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail / Les Cahiers de Littératures, 1985, p. 34.

⁴ Voir OC, I, 1131-1132.

En même temps, il permet de saisir, dans le sillage des travaux de Michel Butor, la nature de la violence dont fait preuve ce poème, ainsi que ses rapports au vécu.

«Les sentiments profonds ont une pudeur qui ne veut pas être violée», écrivait Baudelaire, dans la célèbre lettre à Mme Sabatier qui accompagne le poème. Rien n'indique que le jeu métonymique de mots fût inconscient. Michel Butor a analysé avec une grande rigueur à la fois la causalité psychique sous-tendant ce poème et la signification psychanalytique de ses métaphores⁵. Il appuie, du même coup, l'interprétation des juges, que Baudelaire, avocat du diable, qualifie de «syphilitique». Michel Butor a sans aucun doute raison, comme les juges, de voir dans le serpent, sous-entendu par le *venin* (v. 36) et par le verbe *ramper* (v. 28), un «symbole freudien» (comme on dit), et de reconnaître dans le venin une représentation métaphorique du sperme vicié du poète syphilitique (Claude Pichois fait remarquer à juste titre que les juges ne parlent pas, eux, de syphilis!⁶). D'ailleurs, c'est pour cette raison que Baudelaire envoya à Mme Sabatier un encrier, digne substitut métaphorique de ce qu'il ne put lui accorder. Par un lapsus mémorable, il oublia d'accompagner son cadeau d'un quelconque message permettant au destinataire d'en comprendre ne serait-ce que la provenance. L'encre figure, explique Michel Butor, la même substance que le venin, mais de façon cette fois plus refoulée. Or, nous croyons que ce genre de métaphore était assez courant à l'époque, à en juger notamment par un poème d'Alfred Delvau, qui s'en sert pour figurer le sperme sinon syphilitique, du moins avarié, du

⁵ Michel Butor, *Histoire extraordinaire*, Paris, Gallimard, 1961.

⁶ OC, I, 1133, n. 3.

poète dévirilisé. Celui-ci se fait verbalement agresser par «la fille»:

Tu brûlais pour moi d'un amour immense
 Dans des vers fort beaux – que je n'ai pas lus;
 Notre fouterie à peine commence,
 Et déjà, mon cher, tu ne bandes plus!

Tes couilles, je vois, se vident plus vite
 Que ton encrier plein de sperme noir;
 Ta pine n'est plus qu'une humble bibite
 Indigne d'entrer dans mon entonnoir⁷.

Cette représentation «satyrique» du poète plus ou moins impuissant est de même traditionnelle, se retrouvant par exemple chez Glatigny⁸.

L'image du serpent n'était qu'implicite et pour ainsi dire latente dans la version du manuscrit donnée à Mme Sabatier. Elle surgit plus explicitement lorsque *T'infuser mon sang* devient *T'infuser mon venin*. Il nous paraît fort difficile de ne pas voir dans cette image une référence fort précise, qui aurait été tout à fait évidente à l'époque. Baudelaire fait allusion à la très célèbre sculpture de Clésinger, *La Femme piquée par un serpent*, exposée en 1847. Nul n'ignorait l'identité de cette femme piquée: il s'agissait précisément de Mme Sabatier, qui était en 1847 la maîtresse de Clésinger. Écoutons Pascal Pia:

⁷ «Fouterie de poète», poème reproduit dans *La Poésie érotique de langue française*, éd. Marcel Béalu, nouv. éd. rev. et augm., Paris, Anthologie/Seghers, 1976, p. 238.

⁸ Voir «La Nuit de mai», dans les *Joyeusetés galantes et autres du Vidame Bonaventure de la Braguette*, éd. Jean-Paul Corsetti, dans *L'Érotisme Second Empire*, éd. Jean-Jacques Pauvert, Paris, Éditions Carrère, 1985. À la p. 284: «Va branler ce projet de nœud que La-martine / Cache en son pantalon».

Cette voluptueuse nudité constitua le «clou» du Salon de 1847. Les visiteurs la regardèrent avec d'autant plus de curiosité que des bruits couraient selon lesquels il s'agissait là, non d'une véritable création artistique, mais d'une sculpture effectuée d'après un moulage⁹.

Quant au dernier détail, le même commentateur rappelle toutefois l'objection concluante d'Alexandre Dumas: «la *Femme piquée*, que M. Planche prétend moulée sur nature, a, du haut du crâne à la plante des pieds, 2 mètres 30 de long...»¹⁰!

Bien que Mme Sabatier ait reçu des poèmes d'un tout autre ton de Baudelaire, il faut se rappeler que c'est à elle que furent envoyées par Théophile Gautier les fort pornographiques *Lettres à la Présidente* et que Mme Sabatier n'était pas connue pour sa pudibonderie. Gautier, pour sa part, n'a pas manqué d'interpréter justement le sens profond de la sculpture:

[...] rend, par l'aspic mordue,
Ce spasme qu'on ne peut singer,
Voluptueusement tordue
Comme un marbre de Clésinger¹¹.

Dans le poème de Baudelaire, le sadisme s'expliquerait, dans la logique de la lecture de Michel Butor, par la gaieté d'une femme «accessible» à Clésinger et à Gautier, mais dont il ne peut devenir l'amant sans lui transmettre le venin de son affection vénérienne. Que

⁹ Théophile Gautier, *Lettres à la Présidente et poésies libertines*, éd. Pascal Pia, Paris, A la Bibliothèque Privée / L'Or du Temps, 1968, p. 166. Cette édition donne plusieurs planches représentant la sculpture de Clésinger (pl. II-IX).

¹⁰ *Ibid.*, p. 169.

¹¹ Voir *Emaux et camées*, éd. Jacques Madeleine, Paris, Hachette, 1927, p. 12. Il s'agit d'une variante du «Poème de la femme».

ce venin puisse engendrer le Spleen, il n'y a guère de doute. Mais ce venin, comme l'avaient compris les juges, *n'était pas* le Spleen.

STEVE MURPHY

DES GIRONDINS AUX FLEURS DU MAL

Sans pouvoir affirmer que Baudelaire avait lu l'*Histoire des Girondins*, Claude Pichois et Jean Pommier ont noté de troublantes analogies entre le portrait de Théoigne de Méricourt par Lamartine et le quatrain de «Sisina» qui évoque cette «amante du carnage»¹.

On trouve dans un autre passage des *Girondins* comme une esquisse en prose de «L'Homme et la mer». L'historien parle de «ces ancienne colonies indépendantes, jetées par les Phocéens et les Grecs sur les plages de la Provence»: elles «avaient conservé quelque chose de la perpétuelle agitation et de l'insubordination de leurs flots». Suit un bref commentaire:

Le spectacle de la mer rend l'homme plus libre et plus indomptable. Il voit sans cesse l'image de la liberté sur ses vagues, et son âme contracte l'indépendance de son élément².

Dans le poème, la mer est le «miroir» de l'«homme libre»; elle lui présente l'«image» de son «âme»

Dans le déroulement infini des sa lame.

Sa «plainte indomptable» répond à la «rumeur» du «cœur» humain.

¹ *Les Fleurs du Mal* [...] avec certaines images qui ont pu inspirer le poète, éd. Jean Pommier et Claude Pichois, Paris, Club des Libraires de France, [1959], p. 472, et 184 pour l'image. Voir aussi *OC*, I, 939.

² Alphonse de Lamartine, *Histoire des Girondins*, 8 vol., Paris, chez Furne, chez Coquebert, 1847, t. VII, p. 215.

Autant de rencontres entre les deux textes. Autant d'échos lamartiniens chez Baudelaire? Pour affirmer le vraisemblance d'une lecture, on s'avisera peut-être d'autres rapprochements; mais seule une preuve inédite apporterait la certitude.

MARIUS-FRANÇOIS GUYARD

BAUDELAIRE, MARCELINE DESBORDES-VALMORE ET LA FRATERNITÉ DES POÈTES

Dans un article récent sur Marceline Desbordes-Valmore, Michael Danahy offre une lecture de l'étude écrite par Baudelaire sur ce grand poète romantique, lecture qui, pour passionnante et passionnée qu'elle soit, demande à être nuancée¹. Selon ce critique, Baudelaire, ce dandy misogyne qui détestait la nature, n'aurait chanté les louanges de l'auteur des *Pauvres Fleurs* et des *Bouquets et prières* que pour la marginaliser et pour mieux préserver ainsi «la masculinisation de la poésie comme règle et paradigme»².

La position de Baudelaire vis-à-vis des écrivains et des artistes femmes de son époque est, bien entendu, complexe, et fait preuve dans plusieurs cas d'une incapacité, ou d'un refus, de distinguer entre la personnalité et la production littéraire: que l'on pense, pour ne prendre que les exemples les plus éclatants, à sa rage contre George Sand, qui est moins le résultat d'une pensée critique lucide qu'une réponse presque viscérale à une expérience vécue, ou bien à l'étonnement qu'il prétend ressentir en lisant le compte rendu de sa traduction d'*Eureka*, compte rendu rédigé par celle qu'il avait jusque-là coutume de voir uniquement comme la

¹ Michael Danahy, «Marceline Desbordes-Valmore et la fraternité des poètes», *NCF5*, XIX, n° 3 (printemps 1991), 386-393.

² *Ibid.*, p. 389.

fille de son vieil ami, Théophile Gautier³. En ce qui concerne Marceline Desbordes-Valmore, pourtant, la situation est bien différente, puisqu'il ne semble l'avoir connue que par sa poésie. L'article qu'il lui consacre dans le recueil d'Eugène Crépet, *Les Poètes français*, attire justement notre attention, d'une part, parce que Marceline Desbordes-Valmore arrache à Baudelaire, et il avoue que c'est malgré lui, des louanges qui, pour ne pas être absolues, n'en sont pas moins intenses. D'autre part, cette étude nous montre Baudelaire en train de créer une forme critique qui, pour lui du moins, est nouvelle: mélange d'analyse et de poème en prose, l'article développe la suggestion que Baudelaire fait en 1846, selon laquelle «le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie»⁴. En outre, pour bien comprendre la portée des jugements qu'il y exprime, il faut voir cet article dans le contexte de son époque: le discours critique, autrement dit, n'est que relatif, de sorte que chaque commentaire fait partie d'un dialogue, conscient ou non, avec d'autres commentaires.

En prenant comme axiomatique une suggestion d'Hélène Cixous sur la nature binaire de la tyrannie sexuelle, M. Danahy soutient que

la masculinisation de la poésie est jumelée avec la féminisation du roman, sa subordination, et sa dévalorisation. [...] Dans ce contexte paradigmatique, une femme supérieur minait la masculinisation du genre, car elle créait une anomalie dans les catégories de puissance

³ Pour ses commentaires sur Sand voir par exemple, *OC*, I, 686-687, et *CPI*, I, 320-322 et 884-885. Pour Judith Gautier, voir *CPI*, II, 352-353.

⁴ *OC*, II, 418.

et de virilité. Il fallait un écrivain avec toute l'autorité de Baudelaire pour policer ce danger⁵.

Or, il faut bien le reconnaître, en 1861 l'autorité de Baudelaire n'aurait été qu'assez piètre: les grandes voix autoritaires à cette époque furent celles de Sainte-Beuve et de Hugo, qui, comme d'autres poètes masculins, ont exprimé à l'égard de Marceline Desbordes-Valmore une admiration qui ne semble pas avoir pour but de la marginaliser⁶. D'ailleurs, je ne trouve aucune indication prouvant que Baudelaire considérait la prose comme un domaine inférieur, le domaine de la femme. Dès 1847 il parle des romans comme d'œuvres d'imagination pure et il ajoute: «il est inutile que je vous démontre ici la gravité, la beauté, et le côté infini de cet art-là»⁷. Dans son compte rendu de *Madame Bovary* il loue Balzac d'avoir été «ce prodigieux météore qui couvrira notre pays d'un nuage de gloire»⁸. Et si ses notes sur *Les Liaisons dangereuses* insistent sur la puissance de l'analyse racinienne qu'il décèle chez Laclos, son étude sur Gautier soutient que *Mademoiselle de Maupin* «avait surtout ce grand résultat d'établir

⁵ *Op. cit.*, p. 388.

⁶ Pour des études de la réception critique de Marceline Desbordes-Valmore voir Éliane Jasenas, *Marceline Desbordes-Valmore devant la critique*, Genève, Droz; Paris, Minard, 1962, et R. Lloyd, *Baudelaire's Literary Criticism*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 1981.

⁷ *CPI*, I, 145.

⁸ *OC*, I, 78. M. Danahy se sert de quelques citations de Balzac pour appuyer sa thèse en soutenant que le romancier a «trivialisé et marginalisé son propre genre littéraire», mais ses exemples mettent en œuvre des personnages faibles tels que Lucien de Rubempré ou Dinah de la Baudraye: on n'a qu'à évoquer d'Arthez et Camille Maupin pour mettre en doute cette constatation.

définitivement la condition génératrice des œuvres d'art, c'est-à-dire l'amour exclusif du Beau, *l'Idée fixe*⁹. Rien donc qui justifie la thèse selon laquelle Baudelaire aurait partagé l'opinion que la prose n'était bonne que pour les femmes.

Ce que Baudelaire reproche aux femmes écrivains de son époque, ce n'est pas d'avoir eu la témérité de choisir tel genre plutôt que tel autre: c'est d'avoir offert de «sacrilèges pastiches de l'esprit mâle»¹⁰. Ne lisons pas trop vite: avant de nous formaliser sur le choix du mot «sacrilèges» rappelons-nous que Baudelaire vient de citer toute une liste de «ridicules masculins» et que le mot «sacrilège» est donc, et cela de toute évidence, ironique. Quand il soutient que «Madame Desbordes-Valmore fut femme, fut toujours femme et ne fut absolument que femme; mais elle fut à un degré extraordinaire l'expression poétique de toutes les beautés naturelles de la femme»¹¹, c'est encore mal lire que de conclure qu'il «délimit[e] la place de la femme poète»¹². Il me semble plutôt que Baudelaire, comme beaucoup de féministes de notre époque, prévoit une écriture féminine. S'il admire le manque d'artifice, le naturel de l'écriture valmorienne, c'est donc que cette conception de la poésie, bien qu'elle ne soit pas la sienne, convient à un point de vue personnel qui a le grand mérite de ne pas emprunter des thèmes populaires du moment. L'emploi des mots «nature» et «naturel» chez Baudelaire s'avère, comme l'a si clairement montré F. W. Leakey, d'une complexité telle qu'on ne

⁹ OC, II, 111.

¹⁰ OC, II, 146.

¹¹ OC, II, 146-147.

¹² M. Danahy, *op. cit.*, p. 389.

peut pas les voir comme de simple péjoratifs¹³. D'ailleurs, en cernant les thèmes caractéristiques de Marceline Desbordes-Valmore, Baudelaire rejette l'image sucrée de l'amour maternel, image chère aux romantiques, pour la remplacer par une image beaucoup plus forte, bien plus près de l'ambiance des poèmes à Ondine:

seulement dans les poésies de l'ardente Marceline vous trouverez cette chaleur de couvée maternelle, dont quelques-uns, parmi les fils de la femme, moins ingrats que les autres, ont gardé le délicieux souvenir. Si je ne craignais pas qu'une comparaison trop animale fût prise pour un manque de respect envers cette adorable femme, je dirais que je trouve en elle la grâce, l'inquiétude, la souplesse et la violence de la femelle, chatte ou lionne, amoureuse de ses petits¹⁴.

Comment lire ce passage sans penser à des vers tels que:

Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore
Qui font le héros lâche et l'enfant courageux,¹⁵

ou aux aveux d'amour physique ressenti par Baudelaire enfant à l'égard de sa mère?

Si Baudelaire a des doutes sur la valeur de cette poésie, c'est surtout parce qu'elle révèle une facilité qui a pour revers inévitable «la négligence», «le cahot», «le trouble»¹⁶. En outre, il affirme que ce poète «trace des merveilles avec l'insouciance qui préside aux billets

¹³ F. W. Leakey, *Baudelaire and Nature*, Manchester, Manchester University Press; New York, Barnes & Noble, 1969.

¹⁴ *OC*, II, 147.

¹⁵ *OC*, I, 25.

¹⁶ *OC*, II, 146.

destinés à la boîte à lettres»¹⁷. Avouons que pour celui qui est souvent paralysé par le désir de la perfection, une telle facilité a de quoi agacer. Mais son agacement n'a rien à voir avec le fait que Marceline Desbordes-Valmore est femme: on trouve des critiques analogues en ce qui concerne Musset¹⁸ et Moreau¹⁹ par exemple. Et si l'on renifle ici l'odeur de l'envie, Baudelaire se moque aussitôt de lui-même:

mais au moment même où vous vous sentirez le plus impatienté et le plus désolé par la négligence, par le cahot, par le trouble, que vous prenez, vous, homme réfléchi et toujours responsable, pour un parti pris de paresse, une beauté soudaine, inattendue, non égalable, se dresse, et vous voilà enlevé irrésistiblement au fond du ciel poétique²⁰.

Comment ne pas entendre l'ironie de cette description du lecteur qui n'est qu'un double de l'écrivain: «homme réfléchi et toujours responsable»? Qui plus est, la composition de cette étude et celle du *Peintre de la vie moderne* datent, à peu près, de la même époque: le compte rendu a été publié en juillet 1861, l'étude sur Guys dut être écrite entre novembre 1859 et février 1860²¹. À la fin de son exploration de la modernité, dont Guys serait l'interprète par excellence, Baudelaire établit un contraste pertinent entre ces peintres-là qui

¹⁷ *OC*, II, 147. Constatation ambiguë: condamnation quand elle est exprimée à l'égard de George Sand (voir *OC*, II, 283), elle devient louange dans le compte rendu de *La Double Vie* (voir *OC*, II, 87).

¹⁸ *CPI*, I, 675.

¹⁹ *OC*, II, 161.

²⁰ *OC*, II, 146.

²¹ *OC*, II, 1416.

«ont arrondi volontairement des angles, aplani les rudesses de la vie, amorti ces fulgurants éclats» et l'homme des foules qu'est Guys: «Il a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, [...]. Souvent bizarre, violent, excessif, mais toujours poétique, il a su concentrer dans ses dessins la saveur amère ou capiteuse du vin de la Vie»²². Le vocabulaire, ainsi que l'approbation quelque peu inattendue chez Baudelaire d'une spontanéité qui laisse voir plus clairement l'intensité de l'expérience vécue ou imaginée que ne pourrait faire un travail poli, rappellent l'étude sur Marceline Desbordes-Valmore. En effet, ce qu'il met en relief dans ce compte rendu, c'est la puissance de cette poésie féminine, puissance ressentie à la lecture et gardée dans la mémoire: «Elle a les grandes et vigoureuses qualités qui s'imposent à la mémoire, les trouées profondes faites à l'improviste dans le cœur, les explosions magiques de la passion»²³. Nous trouvons ici le vocabulaire et la rhétorique que Baudelaire réserve aux grandes expériences artistiques et affectives.

La complexité de la pensée baudelairienne en ce qui concerne la spontanéité se retrouve bien sûr dans la présentation de son concept du beau. Si, dans «La Beauté», celle qui trône dans l'azur prétend haïr «le mouvement qui déplace les lignes»²⁴, elle ne résume pas pour autant toute la pensée de Baudelaire. Au contraire, comme «Le Thyrses», parmi beaucoup d'autres exemples, le révèle, pour Baudelaire le beau comprend l'irrégulier tout aussi bien que le régulier. C'est ainsi qu'il peut terminer son étude par une métaphore filée

²² *OC*, II, 724.

²³ *OC*, II, 147.

²⁴ *OC*, I, 21.

qui, loin d'être hostile à Marceline Desbordes-Valmore, comme le soutient M. Danahy, s'efforce non seulement de confronter sa différence mais de la comprendre, d'entrer dans son univers imaginaire et affectif. Pour ce faire, Baudelaire, qui d'autre part joue avec un lieu commun de la réception critique de notre poète, illustre une constatation faite dans son étude 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»²⁵. Rien d'étonnant, rien de condescendant non plus dans le fait que l'auteur de «L'Ennemi» choisit comme analogie de l'univers poétique de Marceline Desbordes-Valmore un jardin, image qui s'impose d'ailleurs non seulement par les nombreux titres d'ouvrages valmoriens qui rappellent des fleurs et des jardins, mais aussi parce que tant d'autres critiques contemporains ont établi cette même comparaison²⁶. Baudelaire précise, dans un morceau de bravoure rhétorique destiné à montrer aux autres critiques toutes les possibilités du trope, qu'il ne pense ni à la grandeur de Versailles, ni au pittoresque des jardins italiens, ni à ceux que décrit Jean-Paul Richter. Le jardin analogue à la pensée de Marceline Desbordes-Valmore demande ce mélange subtil d'artifice et de laissez-faire qu'est le jar-

²⁵ OC, II, 133.

²⁶ Voir par exemple Auguste Vinet, «Marceline Desbordes-Valmore», *Études sur la littérature française au dix-neuvième siècle*, 3 vol., Paris, les Éditeurs, 1849-1851, t. II, p. 575-584, et Alexandre Rodolphe Lacaussade, «Mme Desbordes-Valmore», *Revue européenne*, XI (1860), 328-346. Sainte-Beuve établit une comparaison semblable: voir pour une étude d'une influence possible E. Jasenas, *op. cit.*, p. 93. Quelques phrases de l'article de Sainte-Beuve sont citées dans Marceline Desbordes-Valmore, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1983, p. 247.

din anglais. Or, en citant ce jugement, M. Danahy omet l'adjectif *anglais*, ce qui change et la force et la signification de la phrase de Baudelaire: «Desbordes-Valmore reste “un simple jardin romantique et *romanesque*.” Ainsi il la déplace dans l'autre genre»²⁷. Les italiques ainsi que le choix du mot «reste» sont de M. Danahy. Au lieu de mettre en lumière le mot «simple» en lui prêtant un sens péjoratif, comme c'est le cas dans cette citation inexacte, Baudelaire insiste sur le fait que la simplicité fait une partie essentielle de la beauté du jardin. D'ailleurs, le mot *romanesque*, loin d'évoquer le genre du roman, comme semble le croire M. Danahy, a pour but ici d'intensifier le mot romantique en soulignant le côté merveilleux, intense, du romantisme illustré par Marceline Desbordes-Valmore. Ce jardin, Baudelaire l'évoque par un alinéa d'une grande beauté, où l'intensité des images et le jeu des échos phonétiques sont difficilement réductibles à l'envi de marginaliser la poésie qui les a inspirés. Quand il veut mettre en question le renom d'un poète que la foule admire, Baudelaire parle un tout autre langage, comme en témoigne «Hégésippe Moreau», pour ne donner que ce seul exemple. Ici il insiste sur le fait que l'orage amène une vigueur nouvelle:

Les fleurs se penchent vaincues, et les oiseaux ne parlent qu'à voix basse. Après un éclair précurseur, un coup de tonnerre a retenti: c'est l'explosion lyrique; enfin un déluge inévitable de larmes rend à toutes ces choses, prostrées, souffrantes et découragées, la fraîcheur et la solidité d'une nouvelle jeunesse²⁸!

Le dernier mot que Baudelaire transcrit sur ces fleurs n'est pas *vaincues*, comme le prétend Danahy, mais tout

²⁷ *Op. cit.*, p. 389.

²⁸ *OC*, II, 25.

au contraire le rythme aussi bien que les images mettent en valeur l'idée de rajeunissement, en soulignant surtout ces deux mots complémentaires: *fraîcheur, solidité*.

Que Baudelaire partage avec ses contemporains un certain mépris de la femme et une crainte certaine des suites de l'amour physique, cela est hors de doute: mais son article sur Marceline Desbordes-Valmore révèle qu'il était vraiment capable de voir les qualités artistiques et poétiques et de discerner ce qu'il y avait d'individuel, même chez une femme. La différence essentielle de Marceline Desbordes-Valmore et sa manière d'exprimer en poésie la souffrance et l'érotisme féminins, s'avèrent donc en effet précisément ce que la stratégie critique de Baudelaire a pour but de mettre en lumière.

ROSEMARY LLOYD

NERVAL ET «L'ÉCOLE PAÏENNE»

«Qui nous délivrera des Grecs et des Romains?»
Tel est en substance le propos de «L'École païenne», article publié par Baudelaire le 22 janvier 1852 dans la *Semaine théâtrale*¹. Texte d'humeur, «L'École païenne» s'attaque aux écrivains, trop nombreux selon Baudelaire, qui ignorent leur époque, n'ont de pensées que pour l'Olympe et puisent l'essentiel de leur inspiration dans l'univers mythologique gréco-romain. L'article ne mentionne aucun auteur français du XIX^e siècle; ainsi que le note Claude Pichois², Baudelaire ne vise pas un poète précis, mais plutôt un type de poète (c'est la dévotion convergente d'écrivains multiples envers la plastique antique et le paganisme qui irrite le future auteur des *Fleurs du Mal*), et ce type de poète a pu recevoir des traits appartenant à plusieurs personnes. – Néanmoins, Baudelaire semble lui-même nous convier au petit jeu des hypothèses et des identifications, en faisant suivre, dans le manuscrit du *Hibou philosophe*, la mention «l'École païenne» du nom de «Banville»³. L'article publié par la *Semaine théâtrale* s'applique sans nul doute à Théodore de Banville, auteur du recueil des *Cariatides* (1842), mais aussi – le portrait est composite – à Théo-

¹ OC, II, 44-49. Le vers «Qui me délivrera des Grecs et des Romains?», de Joseph Berchoux, est cité par Baudelaire (qui transforme «me» en «nous») dans «L'École païenne», puis dans «Quelques caricaturistes français», en 1857 (voir OC II, 46 et 556, ainsi que la n. 3 de la p. 555).

² OC, II, 1099.

³ OC, II, 51.

phile Gautier, à Victor de Laprade, lequel est encore attaqué dans une lettre à Fernand Desnoyers⁴, et à Louis Ménard, dont Baudelaire avait malmené en 1846 le *Prométhée délivré*⁵. En outre, Claude Pichois observe qu'une allusion de la *Semaine théâtrale* à Isis et Osiris⁶ pourrait bien associer Gérard de Nerval aux victimes de Baudelaire. L'«école païenne» trouva en effet dans l'auteur des *Filles du Feu* un représentant éloquent, et l'on peut regretter que Gérard se trouve quelque peu oublié dans les volumes que consacre René Canat à *L'Hellénisme des romantiques*⁷. Admirateur du monde de l'Antiquité, Nerval ne se contenta point de publier à trois reprises la nouvelle «Isis»⁸. Le 1^{er} mars 1841, dans le *Journal des Débats*, Jules Janin faisait déjà remarquer: «[Gérard] avait deviné l'antiquité, pour

⁴ Voir *CPI*, I, 248 et la note 1.

⁵ *OC*, II, 9-11.

⁶ «La ville est sens dessus dessous. Les boutiques se ferment. Les femmes font à la hâte leurs provisions, les rues se dépavent, tous les cœurs sont serrés par l'angoisse d'un grand événement. Le pavé sera prochainement inondé de sang. — Vous rencontrez un animal plein de béatitude; il a sous le bras des bouquins étranges et hiéroglyphiques. — Et vous, lui dites-vous, quel parti prenez-vous? — Mon cher, répond-il d'une voix douce, je viens de découvrir de nouveaux renseignements très curieux sur le mariage d'Isis et d'Osiris. — Que le diable vous emporte! Qu'Isis et Osiris fassent beaucoup d'enfants et qu'ils nous f..... la paix!» (*OC*, II, 46.)

⁷ René Canat, *L'Hellénisme des romantiques*, 3 vol., Paris, Didier, 1951-1955. Précisons cependant que l'ouvrage de René Canat, remarquable sous beaucoup d'autres aspects, est resté inachevé à la mort de l'auteur, en 1945.

⁸ Dans *La Phalange. Revue de la science sociale*, en novembre-décembre 1845 (sous le titre «Le Temple d'Isis. Souvenir de Pompéi»); dans *L'Artiste. Revue de Paris*, les 27 juin et 4 juillet 1847 (sous le titre «L'Iséum. Souvenir de Pompéi»); enfin, dans *Les Filles du Feu*, en 1854 (sous le titre «Isis»).

ainsi dire, et jamais il ne s'est permis de blasphème contre les vieux dieux du vieil Olympe; au contraire, il les glorifiait en mainte circonstance, les reconnaissant tout haut pour les vrais dieux, [...]» Rentré d'Orient en décembre 1843, Nerval occupe à partir du mois de janvier suivant les fonctions de chroniqueur au journal *L'Artiste*: il donne à ce périodique des relations de son passage à Syra et de son escale imaginaire à Cythère⁹ et ne laisse rien ignorer, dans ces textes, de sa fascination pour la Grèce et de son désir de voir ressusciter le monde et la mythologie antiques.

Les nombreux comptes rendus dramatiques que Gérard publie dans *L'Artiste* de 1844 témoignent d'un pareil enthousiasme. La création au théâtre de l'Odéon d'un *Antigone* adaptée de Sophocle – événement auquel font allusion certains des vers qu'on va lire – inspire même au critique une sorte de profession de foi:

La représentation d'*Antigone* aura presque comme aux temps antiques un caractère religieux: [...]. L'autel de Bacchus va se relever sérieusement devant le public, et s'entourer de chants et d'hommages; des chœurs d'une inspiration toute sacrée vont invoquer Iacchus-Iésus, fils de Zeus, Éros, fils d'Aphrodite, et la grande Fatalité, redoutée des immortels eux-mêmes, qui ramène ou clôt à son gré le cours passager de leurs dominations. Qui sait si l'inspiration et l'enthousiasme des hommes s'appliquant de nouveau à des solennités éteintes, n'iront pas réveiller, dans quelque astre lointain, des puissances aujourd'hui méconnues, mais capables encore d'influence heureuse ou fatale?¹⁰

⁹ Voir la «Bibliographie des publications» du *Voyage en Orient*, dans *NPI*, II, 1388.

¹⁰ *L'Artiste*, 12 mai 1844 (*NPI*, I, 801-802). Jean-Toussaint Merle reproduisit ces propos dans *La Quotidienne* du 13 mai et les taxa de «billevesées». Réplique de Nerval dans la *Revue et Gazette des théâtres* du 16 mai.

On pourrait multiplier les exemples. L'année suivante, à l'occasion du carnaval, Gérard décrit la promenade du «Bœuf gras», pleine de souvenirs du paganisme, comme une «cérémonie religieuse, historique, et, pour ainsi dire, mystique»¹¹. En 1845, paraissent aussi les sonnets «Pensée antique» et «Vers dorés», –ce dernier renfermant le vers «Ils reviendront ces Dieux que tu pleures toujours: [...]»¹². Enfin, dans la *Revue des Deux Mondes* de 1848, Gérard célèbre en Heine, «Julien de la poésie», le rénovateur de «la beauté antique et divine»¹³.

Nous voudrions insister, dans le cadre du présent article, sur les rapports nombreux qui unirent Nerval et les écrivains de l'«école païenne». Certain textes, parus dans la presse parisienne de 1844, ont été jusqu'ici négligés par la critique. Ils montrent pourtant que Gérard fut non seulement un représentant, mais un chef de file des «néo-païens», et que l'auteur du *Voyage en Orient* figure sans doute au premier rang des écrivains visés par Baudelaire en 1852.

* * *

Les nervaliens ne se sont guère intéressés au *Tam-Tam*, petit périodique hebdomadaire qui fut publié à Paris de novembre 1835 à juillet 1848. On accordera que la consultation des quatorze volumes du *Tam-Tam* n'est pas de nature à bouleverser l'histoire littéraire: les

¹¹ *L'Artiste*, 9 février 1845 (NPL, I, 901).

¹² *L'Artiste*, 16 mars et 28 décembre 1845 (NPL, I, 739 et 740). Dans «Les Chimères», en 1854, «Pensée antique» portera le titre «Vers dorés»; quant au «Vers dorés» de 1845, ils deviendront «Del-fica».

¹³ NPL, I, 1128-29.

articles reproduits et les annonces dominant dans les colonnes du journal, qui, en outre, changea souvent de directeur et de sous-titre. Mais *Le Tam-Tam* ne se trouve pas pour autant dépourvu d'intérêt: le petit journal, qui renfermait une rubrique «Poésie», s'ouvrait aux vers et comptait en 1843 et en 1844, parmi les plus fidèles de ses collaborateurs, le poète Antoni Deschamps. Deux des pièces en vers insérées dans *Le Tam-Tam* par Antoni Deschamps retiennent particulièrement l'attention: la première, dans le numéro du 3 au 9 mars 1844, s'intitule «La Grèce et Gérard de Nerval»; la seconde, parue quelques semaines plus tard dans la livraison datée du 26 mai au 2 juin 1844, a pour titre «Les Dieux de la Grèce» et est dédiée «A Gérard de Nerval»¹⁴. Les vers de «La Grèce et Gérard de Nerval» ne sont pas complètement inconnus: deux copies manuscrites partielles de ce texte appartiennent au fonds Spoelberch de Lovenjoul de l'Institut¹⁵. Pourtant, ni l'un ni l'autre des poèmes du *Tam-Tam* n'ont, à notre connaissance, été cités dans un recueil nervalien. Nous les reproduisons ci-dessous.

¹⁴ En 1844, le directeur du journal est Chéron, le rédacteur en chef, Léon-G. Montdéraines et le titre complet, *Le Tam-Tam, journal reproducteur de la librairie*. [Le premier titre du journal en 1835, était: *Le Tam-Tam. Magasin hebdomadaire de littérature, d'arts, de sciences et d'industrie*.] A l'instar d'autres journaux reproducteurs (ainsi *Le Cabinet de lecture*, où paraît le 24 septembre 1832 «La Main de gloire»), *Le Tam-Tam* publiait parfois des textes inédits. Il n'est donc pas sûr que les poèmes d'A. Deschamps aient d'abord été publiés ailleurs.

¹⁵ Cote: D. 741, f^{os} 135-138; les textes ne portent aucune indication d'origine. Sur la première copie [abr.: Lov. I] le poème est intitulé «Gérard de Nerval» et dédié «à Théophile Gautier»; la deuxième [abr.: Lov. II] reproduit le titre et la dédicace qui apparaissent en 1844 dans *Le Tam-Tam*.

[*Le Tam-Tam*, 3 au 9 mars 1844]

La Grèce et Gérard de Nerval.

Dédié au général Jean Coletti¹⁶.

Ah! si, le cœur épris des vieilles disciplines,
Étranger, tu veux boire à leurs sources divines,
La Grèce n'est point morte, et du froid du tombeau
Athènes est libre enfin; prends l'aile de l'oiseau,
Et vole visiter la ville de Thésée.
La coupe de Pallas ne s'est point épuisée.
C'est là que le valet, amoureux de savoir,
Prend l'heure de congé pour la classe du soir.
L'étude est reine ici: dégagés de leurs voiles,
Tous vos dieux¹⁷ sont montés, ô Grecs, dans les étoiles:
Trismégiste Apollon¹⁸, Mercure souterrain,
Et le vieillard Saturne et le boiteux Vulcain;
Car la liberté sainte est la seule déesse
Qui reste encor fidèle à la terre de Grèce.
Chantez, chantez, ô Grecs, en chœurs mélodieux;
Car la liberté sainte est le plus grand des Dieux.
C'est elle qui, jadis, dans une noble ivresse
De sa puissante voix vint réveiller la Grèce.
Puis, ouvrant son tombeau de ses bras triomphants,
La rendit aux baisers de ses braves enfans.
La Grèce s'éveilla de même qu'Aphrodite
Autrefois s'éleva du giron d'Amphitrite.
Grecs, seul peuple ici bas qui soit ressuscité,
Adore-la toujours la belle liberté;

¹⁶ En fait Jean Coletti, ou Koletti (1784-1846), un des libérateurs de la Grèce. Il vainquit les Ottomans à Carytos en 1824; commandant en chef des forces helléniques (1826), il occupa des fonctions de ministre, d'ambassadeur à Paris et de président du Conseil.

¹⁷ Lov. I et Lov. II montrent «Dieux».

¹⁸ *Le Tam-Tam* porte «Trismégiste, Appollon, [...]», leçon improbable, qui se trouve contredite par le vers 5 des «Dieux de la Grèce», ainsi que par Lov. I et Lov. II. — «Trismégiste» était un surnom attribué d'ordinaire à Hermès (Mercure).

Dépouille le naufrage¹⁹ et les antiques voiles;
Laisse tes anciens Dieux régner dans les étoiles.

Chez toi, peut-on savoir, ô peuple merveilleux²⁰,
Lesquels sont les héros et lesquels sont les Dieux,
Tant leur taille est égale? et l'humaine pensée
Mêle Apollon, Homère, Hercule et puis Thésée.

Et toi, Gérard, ô Franc, d'Athènes revenu,
Reprends ta lyre²¹ d'or et ton style connu;
Manifeste à nos yeux cette divine terre,
A voir ton front serein, on la dirait ta mère.

Merci, Grecs immortels, ô créateurs des Dieux,
Votre brillant soleil a fasciné ses yeux.
Vous nous l'avez rendu, rayonnant d'espérance,
Vous avez fait présent d'un poète à la France!

ANTONI DESCHAMPS²².

[*Le Tam-Tam*, 26 mai au 2 juin 1844]

Les Dieux de la Grèce.
A Gérard de Nerval.

Muses, vous savez tout, vous, déesses, et nous
Mortels, ne savons rien, qui ne vienne de vous.

AND. CHÉNIER.

Pour écouter d'en haut ses chœurs mélodieux,

¹⁹ «Dépouille le mensonge» dans Lov. I et Lov. II.

²⁰ Ce vers, ainsi que les trois qui le suivent, manquent dans Lov. I et Lov. II.

²¹ «ta plume» dans Lov. I et Lov. II.

²² Ici prennent fin aussi Lov. I et Lov. II.

Penchés sur l'Odéon²³ j'ai cru voir tous les dieux:
 Ils étaient revenus aux beaux jours de la Grèce,
 Et semblaient transportés d'une indicible ivresse.
 Trismégiste Apollon, Mercure aux ailes d'or,
 Et le fils de Saturne et Vénus belle encor,
 Et l'aigle, sous les pieds du maître du tonnerre,
 En signe d'allégresse ouvrait sa large serre.
 Et Sophocle était là... sur son front découvert,
 Autre immortel, portant le sacré laurier vert,
 Triomphant comme au jour où, malgré son grand âge,
 Il fit pleurer d'amour l'auguste aréopage²⁴.
 Et la fille Thébaine et ses accents touchants
 Le faisaient tressaillir après les divins chants;
 Et puis il t'écoutait, de ta poitrine ardente,
 O Bocage, exhalant sa parole éloquente,
 Et de ton cœur français, par la Muse agité,
 Faisant jaillir à flots toute l'antiquité.
 Puis je vis, assistant à cette noble scène,
 Un poète qui semble un exilé d'Athènes;

²³ Ce poème fait allusion à la création récente, au théâtre de l'Odéon, le 21 mai 1844, de l'*Antigone* de Sophocle adaptée par Paul Meurice et Auguste Vacquerie, avec des chœurs dus à Mendelssohn (voir la p. 77, *supra*). L'acteur Pierre Bocage tenait le rôle de Créon.

²⁴ Allusion à une anecdote célèbre que rapportent Cicéron dans le traité *De la vieillesse* et Apulée dans son *Apologie*: «Le poète Sophocle [...] fut accusé de démence par son propre fils, qui prétendait que l'âge lui avait fait perdre la raison. Sophocle, ayant apporté, dit-on, son *Œdipe à Colone*, une tragédie qui est un chef-d'œuvre, et à la composition de laquelle il travaillait à ce moment même, la lut aux juges, sans rien ajouter pour sa défense, sinon qu'ils eussent le courage de le condamner comme dément, si ce poème de sa vieillesse ne leur plaisait pas. Alors, si j'en crois l'histoire, les juges se levèrent comme un seul homme devant un si grand poète, en louant avec enthousiasme l'art de l'intrigue et la grandeur tragique du style, et peu s'en fallut qu'ils ne condamnassent plutôt l'accusateur comme dément.» (Apulée, *Apologie. Florides*, texte établi et traduit par Paul Vallette, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1924, p. 45-46.) – Nerval évoquait cet épisode de la vie de Sophocle en 1839, dans la «Biographie singulière de Raoul Spifame, seigneur Des Granges» (*La Presse*, 17 septembre 1839): «En sa qualité d'avocat, Raoul s'était permis de haranguer les juges et il avait amassé certains exemples de Sophocle et autres anciens accusés par leurs enfants, tous arguments d'une furieuse trempe; [...]» (*NPI*, II, 889).

C'est à toi que ces vers, Gérard, conviennent mieux,
 Car c'est à ton appel que sont venus les dieux.
 Des royales douleurs vénérable interprète,
 Ombre du grand Sophocle, ombre du grand poète,
 Tu t'en souviens, jadis un saint frémissement
 Vint les saisir un jour au sein du firmament,
 Quand notre grand Soumet sur la fatale tombe
 Aux dieux libérateurs offrit une hécatombe²⁵.

ANTONI DESCHAMPS,

Quelle que soit leur valeur littéraire, on se plaira à saluer dans ces vers un témoignage d'estime adressé à un auteur dont la «folie» a souvent inspiré à ses pairs – on évoquait plus haut Janin – des propos moins flatteurs. La destinée d'Antoni Deschamps offre bien des points communs avec celle de Nerval. Frère d'Émile Deschamps, avec qui il fit partie du premier «Cénacle» romantique, Antoni (en fait Antoine-François-Marie Deschamps de Saint-Amand, 1800-1869) a publié une traduction en vers français de *La Divine Comédie* (1829) et quelques recueils poétiques (*Dernières paroles*, 1835; *Résignation*, 1839). Mais la carrière littéraire d'Antoni Deschamps fut contrariée par les longs séjours en maisons de santé. En 1841, il est interné à Montmartre avec Nerval, chez le docteur Esprit Blanche; et quelques années plus tard, il devient, comme Gérard, le patient d'Émile Blanche, le fils d'Esprit. Les sorts voisins des deux poètes, tenus pour fous, ont sans doute rapproché ceux-ci: le 24 octobre 1854, quelques semaines avant sa mort, Gérard envoie à Antoni une belle et mystérieuse lettre, qu'il signe «Initié et Vestal» et où se devine une

²⁵ «Le grand Soumet»: Antoni Deschamps considérait qu'Alexandre Soumet était l'égal de Chateaubriand et de Lamartine. *La Divine Épopée*, dans laquelle Soumet associait les dieux grecs au merveilleux chrétien, avait connu trois éditions entre 1840 et 1842.

complicité profonde²⁶. Et, en 1854 à nouveau, tel vers de «Myrtho» («Car la Muse m'a fait l'un des fils de la Grèce.»), dans «Les Chimères», résonne comme un écho aux vers d'Antoni²⁷.

Les poèmes publiés en 1844 dans *Le Tam-Tam* desinent du poète «revenu d'Athènes»²⁸, épris de la Grèce et des dieux de la mythologie, un portrait qui se révèle parfaitement ressemblant. Ils soulignent en outre que le mouvement de l'«école païenne» fut loin d'être seulement littéraire: acquise sous la Restauration, l'indépendance politique des Grecs donnait à croire que la Grèce antique sortait enfin du tombeau.

* * *

Mais, outre les articles de *L'Artiste* et les vers du *Tam-Tam*, une polémique littéraire mêla aussi, en 1844, le nom de Gérard à ceux des partisans de l'idéal païen. Nous rapportons ici cet épisode, qui ne semble guère plus connu des nervaliens que les deux poèmes d'Antoni Deschamps. Les 28 juillet et 6 août 1844, le *Journal des Débats* fit paraître un long compte rendu de l'*Histoire de sainte Élisabeth de Hongrie*, que Charles de Montalembert avait publié en 1836 et qui connaissait, en 1844, les honneurs d'une quatrième édition²⁹. Les

²⁶ Lettre publiée pour la première fois dans son intégralité par Aristide Marie, *Gérard de Nerval. Le poète. L'homme*, Hachette, 1914, p. 324.

²⁷ «A voir ton front serein, on la [la Grèce] dirait ta mère.» («La Grèce et Gérard de Nerval», 14^e vers à la p. 81, *supra*.)

²⁸ En fait, Nerval n'était point, en 1843, passé par Athènes. L'écrivain avait cependant fait escale en Grèce, dans l'île de Syra.

²⁹ Charles de Montalembert, *Histoire de sainte Élisabeth de Hongrie, duchesse de Thuringe (1207-1231)*, 4^e éd., chez Sagnier et Bray,

deux articles des *Débats*, dus à Paul Gaschon de Molènes, adoptent le ton de la polémique et blâment en particulier certains passages de l'«Introduction» de Montalembert. Celui-ci affirmait que le treizième siècle était un âge poétique supérieur, où le sentiment de la nature ne se trouvait pas entravé par les «pédantes nomenclatures» que véhiculent les souvenirs du paganisme. Objection de Gaschon de Molènes, que nous extrayons d'un long développement:

Veut-on juger de l'effet pédant que produisent ces noms et ces souvenirs païens mêlés dans les œuvres modernes à la description de la nature? Voici ce qu'écrivait récemment un poète voyageur:

«Quand je me suis éveillé, l'aube commençait à faire revivre les arbres, les prairies, les collines, les buissons de la route, toutes ces choses paisibles dont nos diligences et nos malle-postes traversent si brutalement le sommeil. Nous étions dans une charmante vallée... Un vague souffle parfumé flottait sur les coteaux encore noirs. Vers l'orient, à l'extrémité nord de la lueur crépusculaire, tout près de l'horizon, dans un milieu limpide, bleu, sombre, éblouissant, mélange ineffable de perles, de saphirs et d'ombre, Vénus resplendissait, et son rayonnement magnifique versait sur les champs et les bois, confusément entrevus, une sérénité, une grâce et une mélancolie inexprimables. C'était comme un œil céleste amoureux ouvert sur ce beau paysage endormi.»

Dans cette peinture que le génie de Poussin lui-même, ce génie si merveilleusement imprégné de la beauté antique, n'aurait point pu surpasser, faut-il regretter la présence de Vénus?³⁰

Le critique du *Journal des Débats* ne mentionnait pas le nom du «poète voyageur». Quelques semaines plus tard, *Le Correspondant*, revue catholique, publie une réplique anonyme à Gaschon de Molènes, où on lit:

1844.

³⁰ *Journal des Débats*, 28 juillet 1844.

Pour M. Gaschon la mythologie est chose sacrée précisément parce qu'elle est profane, et voilà pourquoi les dieux régneront toujours sur les belles-lettres. Autorité: M. Gérard de Nerval! Nous avouons naïvement que nous croyions entendre invoquer ici Fénelon, La Fontaine, Montesquieu, Voltaire, André Chénier et toutes les gloires du Parnasse français. Mais il paraît que le nom de M. Gérard rappelle à lui seul tous ces grands noms et toutes ces gloires. Va donc pour M. Gérard, qui, pour être jeté là maladroitement et contre son gré, nous en sommes bien sûr, n'en est pas moins un homme d'un talent incontestable³¹.

On cherchera vainement le passage cité par Gaschon de Molènes dans le *Voyage en Orient* ou dans tout autre ouvrage de Nerval. Il est significatif, néanmoins, que le rédacteur du *Correspondant* ait perçu en Gérard le «poète voyageur» qui évoque Vénus. Jeté sans doute «contre son gré» – en tout cas, contre la lettre de son œuvre – dans la polémique, Nerval ne faisait pas moins figure, en 1844, de héraut de l'«école païenne».

MICHEL BRIX

³¹ *Le Correspondant. Recueil périodique. Religion, philosophie, politique, sciences, littérature, beaux arts*, VII (juillet-septembre 1844), quatrième livraison [deuxième quinzaine d'août 1844], p. 575.

UNE MISE AU POINT

Il faut se méfier des titres où l'article, définissant tout, finit par ne rien définir¹.

Le secret de Baudelaire? Son amour pour la femme de son demi-frère, née Anne-Félicité Ducessois (1812-1902). La dédicataire de «L'Héautontimorouménos» et des *Paradis artificiels*, c'est elle. Preuves: dans la dédicace des *Paradis* est employé le mot «félicité». Et dans l'adaptation des *Confessions* de De Quincey n'y a-t-il pas une «Ann»? Des initiales «J. G. F.», la dernière désigne Félicité. D'où un cycle de ladite dans *Les Fleurs du Mal*, cycle contenant «La Beauté», «*Semper eadem*», «L'Invitation au voyage», etc.

«Baudelaire et la modernité» est un bavardage prétentieux. «Baudelaire et Manet», ce sont les seules pages à sauver; encore ne sont-elles pas nouvelles.

Il n'y a pas lieu de discuter la thèse de M. Lecaye sur le secret de Baudelaire: certaines convictions échappent à la discussion. Mais il y a lieu d'épargner au Centre d'Études Baudelairiennes le déshonneur d'avoir cautionné une telle rapsodie. M. Lecaye excipe de lettres qu'il a reçues de W. T. Bandy et même de T. W. Bandy. La quatrième page de couverture nous apprend que l'«argumentation» «a emporté l'adhésion complète du fondateur-directeur du *W. T. Bandy Center for Baudelaire studies* de la Vanderbilt University de Nashville, autorité mondiale en la matière d'exégèse baudelairienne». W. T. Bandy serait bien marri de se

¹ Henri Lecaye, *Le Secret de Baudelaire suivi de Baudelaire et la modernité et de Baudelaire et Manet*, Paris, Jean-Michel Place, 1991.

voir ainsi mis à contribution. Il aurait été obligé de faire remarquer que le Centre avait été fondé par Raymond P. Poggenburg et qu'aux dates indiquées il n'en était plus le directeur; qu'il avait pu écrire des lettres personnelles de courtoisie, sans vouloir engager l'autorité du Centre.

Selon le rabat de la première page de couverture, M. Lecaye exerce «la pédiatrie dans la région parisienne». Peut-être devrait-il plutôt aller consulter des gérontologues.

CLAUDE PICHOS

P.S. – Pierre Enckell m'a donné son exemplaire, me dispensant ainsi de me procurer ce livre, qui ne fait pas honneur à Jean-Michel Place. H. Lecaye croit bon de remarquer (p. 148) que les *Fleurs* de 1857, dont l'épigraphe est empruntée à d'Aubigné, comptent cent poèmes comme l'*Hécatombe à Diane* de d'Aubigné: «(remarque personnelle et inédite)». Pierre Enckell: «et d'autant plus intéressante que l'*Hécatombe à Diane* a été publiée pour la première fois au tome III des *Œuvres complètes* d'Agrippa d'Aubigné, Lemerre, 1874!»

