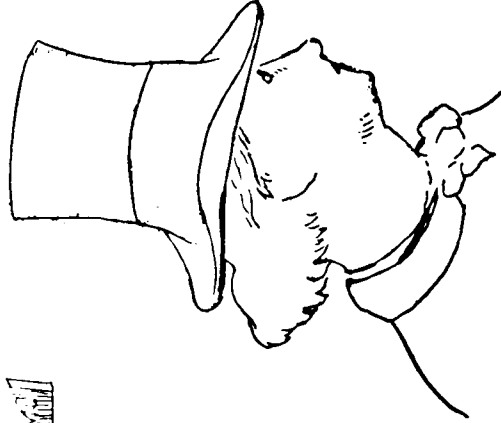


# Bulletin Baudelairien

LES  
ÉDITIONS  
DE  
L'ÉPIQUE



Peint et Gravé par Manet «862.

Imp. A. Salmon.

Décembre 1984

Tombe 19, n°3

Comité de rédaction:

MM. James S. Patty, Claude Pichois. Secrétaire: M. Graham Robb.

Directeur du Centre W. T. Bandy d'Etudes baudelairiennes: M. Claude Pichois

Comité de direction: MM. W. T. Bandy, Larry S. Crist, Luigi Monga, James S. Patty, Raymond P. Poggenburg

Publié en deux fascicules annuels et un supplément bibliographique par le Centre W. T. Bandy d'études baudelairiennes à l'Université Vanderbilt.

Veuillez adresser toute correspondance au

BULLETIN BAUDELAIRIEN  
Box 6325, Station B,  
Vanderbilt University  
Nashville, Tennessee 37235, U.S.A.

Abonnement annuel:           Amérique du Nord: \$5.00  
  Autres continents: \$7.00

Le montant des abonnements doit être adressé, soit par chèque bancaire, soit par mandat, au BULLETIN BAUDELAIRIEN.

BULLETIN BAUDELAIRIEN

Décembre 1984

Tome 19, n° 3

SOMMAIRE

BAUDELAIRE, JULES VIARD ET LA PASSANTE . . . . .	55
<i>par Jean-François DELESALLE</i>	
CLAUDE LORRAIN ET LES PORTIQUES DE BAUDELAIRE	68
<i>par Robert PAGEARD</i>	
LA PREMIERE RENCONTRE DE BAUDELAIRE AVEC WAGNER ( <i>JOURNAL DES DEBATS</i> , 18 MAI 1849) . . .	71
<i>présenté par James S. PATTY</i>	
LISZT ET NERVAL . . . . .	85
<i>par Jean GULLAUME s.j.</i>	

## BAUDELAIRE, JULES VIARD ET LA PASSANTE

En remontant la longue théorie du *Panthéon-Nadar*, à quelque distance derrière Baudelaire qu'accompagnent Asselineau et Champfleury, on rencontre une silhouette singulièrement trapue que le géant caricaturiste nous désigne comme celle de Jules Viard. Ce semi-voisinage n'est pas injustifié. Certaines informations, assez minces sans doute, mais dont quelques-unes viennent de Baudelaire lui-même, nous font entrevoir que les deux hommes ne furent pas des étrangers l'un pour l'autre. Au delà de données biographiques qui seront sommairement rappelées, il semble même possible de proposer entre leurs oeuvres un rapprochement limité mais parfois saisissant.

Comme tant d'autres, Jules Viard était un provincial "monté" à Paris très jeune pour s'y consacrer à la littérature, contre l'avis de sa mère qui en demeura, semble-t-il, définitivement "épouvantée et pleine de blasphèmes"<sup>1</sup>. Fondateur ou collaborateur d'une foule de périodiques littéraires ou politiques-du *Mercury des théâtres* à *L'Opinion nationale*, du *Rabelais* à *La Revue européenne*, en passant par *Polichinelle à Paris* et *Le Cri du peuple*, il devint et resta un "vrai représentant de l'école du petit journalisme", selon l'expression de Villemessant, son patron au *Figaro*<sup>2</sup>. Ses amis s'appelaient Alfred Delvau, Aurélien Scholl, Amédée Rolland ou Louis Bouilhet, mais aussi Pauline Roland, Constantin Pecqueur, Jules Leroux, Gustave Lefrançais, Pierre Dupont, Charles Fauvety ou Proudhon; avec plusieurs d'entre eux, il subira la proscription. Rimant avec une apparente insouciance, lançant du fond des "fossés du petit journal"<sup>3</sup> des flèches contre Janin<sup>4</sup> ou Lamartine<sup>5</sup>, propageant les idées socialistes auxquelles il était attaché, écrivant pour le théâtre<sup>6</sup>, il tenta toute sa vie de subsister par sa plume mais n'y réussit guère. Il

connut le jeûne forcé et l'absence de feu, au point de confesser dans une lettre: "Je suis toujours dans une débîne sombre et qui n'appartient qu'à notre institution poétique"<sup>7</sup>. Après une tentative pour se faire une situation hors de la capitale, "il est allé se rejeter dans la fournaise parisienne, malgré la vie de misère assurée qui l'y attend"<sup>8</sup>. Cette misère ne frappait pas un individu seul mais un père de trois enfants et, un jour d'automne, Philibert Audebrand rencontra Jules Viard qui se rendait chez Nadar, portant un carton dont il allait faire photographier le contenu: son fils mort. C'est dans la détresse que mourut Jules Viard, à quarante-six ans comme Baudelaire.

Sans prétendre retracer davantage l'existence de Jules Viard, qui reste à étudier, on se contentera ici de noter quelques points où elle croise celle de Baudelaire<sup>9</sup>.

La première rencontre de Baudelaire et de Jules Viard dut avoir lieu en 1844 sous la houlette du "père Saint-Alme", dans le troupeau des "petits crétiens" du *Corsaire-Satan*. Ils sont évoqués tous deux assez longuement, et parfois en étroite association, dans la série d'articles que *La Silhouette* consacre en 1846 à l'histoire de ce journal<sup>10</sup>. Jules Viard est alors un "jeune philosophe, à la fois naïf et mordant, timide et oiseur, rêveur candide et plein d'ironie". Il a fait ses premières armes de journaliste à *L'Opéra*, "recueil hebdomadaire et musical" où il s'est signalé "par son fanatisme pour M. Hugo". Ayant apporté, sous le pseudonyme de "Jeune Belzébuth", sa collaboration littéraire au *Satan*, il le suit tout d'abord dans sa fusion avec *Le Corsaire*, mais "nourri de philosophie saint-simonienne" et "toujours fidèle à ses convictions", il ne tarde pas à abandonner "un journal dont les tendances politiques et autres lui répugnent"<sup>11</sup>. A présent, "il vit en sauvage dans une retraite où il travaille à toutes sortes d'oeuvres sérieuses et frivoles, poétiques et philosophiques, de finance et de fantaisie".

Repris par le démon du journalisme, Jules Viard sort bientôt de cette retraite. En octobre 1847, il fonde *Le Représentant du peuple* qui, à travers quelques avatars (*Le Peuple*, *La Voix du peuple*), sera le journal de Proudhon<sup>12</sup>. C'est d'ailleurs Proudhon que Baudelaire trouve un soir dans les bureaux, alors qu'il y était venu chercher Jules Viard<sup>13</sup>.

A la fin de 1849, Jules Viard prend la rédaction en chef du *Travail*, journal dijonnais, et c'est vraisemblablement en liaison avec ce fait qu'il faut comprendre le voyage que Baudelaire lui-même fit à Dijon en ce temps-là<sup>14</sup>. On peut d'ailleurs remarquer une curieuse similitude entre le destin de journaliste de Baudelaire à Châteauroux<sup>15</sup> et celui de Viard à Dijon<sup>16</sup>: après avoir fait l'un et l'autre l'éloge de Robespierre, ils furent tous deux jugés trop "avancés" et en conséquence "remerciés" par les actionnaires de leurs journaux respectifs, qu'ils fussent conservateurs ou socialistes . . .

Un peu plus tard, Jules Viard rédige le "Courrier de Paris" dans *Le Monde littéraire*. En mars 1853, il y annonce un "volume d'Edgar Poë [sic] traduit par notre collaborateur M. C. Baudelaire"<sup>17</sup>.

Quelques années encore, et c'est Baudelaire cette fois qui, évoquant le temps du *Corsaire-Satan*, mentionne Jules Viard dans une remarque en marge de la préface à *La Double vie d'Asselineau*, vers le milieu de 1858<sup>18</sup>.

En 1862, Jules Viard plaisante sur "Une candidature possible", dans le *Figaro* du 27 avril:

L'Institut libéral, qui cherche un titulaire  
Pour la prochaine élection,  
Par esprit d'opposition,  
Est capable, vraiment, de nommer . . . Baudelaire!<sup>19</sup>

Les deux hommes continuaient à se rencontrer, au moins par occasion: Firmin Maillard qui comptait Jules Viard parmi ses amis<sup>20</sup> a noté que celui-ci faisait partie, tout comme Baudelaire, des habitués de la Brasserie des Martyrs<sup>21</sup>.

On peut enfin rappeler que vers le début de mars 1865, qui est l'époque même de la mort de Jules Viard, Baudelaire fera revivre le souvenir de leur rendez-vous manqué au *Représentant du peuple*<sup>22</sup>.

Si j'ai relevé ces quelques repères qui sont pour la plupart déjà connus, c'est dans le dessein de faire ressortir que Jules Viard, sans être une figure de premier plan, n'a cependant jamais déserté l'horizon de Baudelaire, où il avait fait son apparition dès

les débuts de leur existence d'écrivains. Dans ces conditions, on peut penser que Baudelaire ne manqua pas de lire le livre de son vieux camarade du *Corsaire-Satan* lorsque celui-ci eut enfin la joie de le voir publier<sup>23</sup>.

*La Silhouette* de 1846 s'était déjà montrée plus que sceptique sur les chances de l'auteur: "J. Viard livrait [au *Corsaire-Satan*] les premiers chapitres de son livre: *les Petits bonheurs de la vie humaine*—un beau livre qui ne sera jamais édité". Et Charles Monselet, en 1857, semblait considérer Jules Viard comme définitivement voué à la seule petite presse: "De tous les rédacteurs du *Corsaire*, qui ont pris leur volée vers la librairie, le théâtre ou les revues, il est le seul qui soit resté mélancoliquement attardé"<sup>24</sup>.

"Achévé en janvier 1845", "vendu trois fois, et toujours malheureux"—nous dit l'auteur dans les dernières pages—, le livre de Jules Viard finit par voir le jour en 1858:

*Les / Petites joies / de la / vie humaine / par / Jules Viard. / [fleuron de la Collection Hetzel] / Paris / Edition Hetzel / Librairie Magnin, Blanchard et Compagnie / 59, rue Saint-Jacques. / - / 1858 / In-12, 363 pages (faux-titre et titre compris).*

L'ouvrage est trop primesautier de ton et trop décousu dans sa composition pour qu'on puisse supposer que Baudelaire l'ait réellement goûté. On pourrait le considérer comme une sorte de version "bohème" des *Petits bonheurs* de Jules Janin, dont la publication était alors récente<sup>25</sup>. Mais, çà et là, il arrive qu'un thème, une formule retiennent notre attention, comme si nous étions en présence d'échos plus ou moins affaiblis et déformés ou, à l'inverse, d'ébauches de propos baudelairiens. Les quelques exemples qui suivent me paraissent de nature à produire cette impression.

Si Jules Viard entreprend "l'énumération de ces parcelles de petites félicités dont se compose le bonheur de l'homme"<sup>26</sup>, Baudelaire note: "une foule de petites jouissances composent le bonheur"<sup>27</sup>.

"Dans la civilisation moderne, le poète est le mâle, dont la courtisane est la femelle", écrit Jules Viard<sup>28</sup>. Dans ses *Conseils aux jeunes littérateurs*, Baudelaire déclare n'admettre, pour "les vrais littérateurs", "que deux classes de femmes possibles: les

filles ou les femmes bêtes”<sup>29</sup>.

Parmi les nombreuses remarques de Jules Viard qui ont trait aux relations amoureuses, on trouve celle-ci : “Rien n’est plus doux qu’une liaison avec une femme aussi spirituelle et aussi savante que belle; c’est à la fois un ami avec qui l’on peut coucher, et une maîtresse avec laquelle on peut causer”<sup>30</sup>. Baudelaire peut sembler d’un autre avis quand il affirme, d’un ton apparemment réprobateur : “Aimer les femmes intelligentes est un plaisir de pédéraste”<sup>31</sup>. Mais dans son *Choix de maximes consolantes sur l’amour*, évoquant “la femme maigre” comme “un puits de voluptés ténébreuses”, il invite à “rendre grâces aux dieux” celui qui peut dire : “Je possède un ami avec des hanches !”<sup>32</sup>.

En une rapide notation, “offerte en prime aux spiritualistes”, Jules Viard écrit : “Après le bal, posséder sa femme, ou sa maîtresse ... / ... En toilette de bal !”<sup>33</sup> Comment ne pas songer ici à Samuel Cramer criant à la Fanfarlo, lorsqu’elle apparaît “dans la splendeur radieuse et sacrée de sa nudité” : “rends-moi Colombine [ ... ] avec son accoutrement fantasque et son corsage de saltimbanque !”<sup>34</sup>?

Quelle conclusion de tels rapprochements autorisent-ils ? Parler de “source” serait sans doute risqué, et je ne chercherai pas à déterminer qui pourrait être, ici ou là, tenu pour débiteur ou pour créancier. Mais ce n’est pas probablement un hasard si plusieurs des textes de Baudelaire qui semblent en correspondance avec ceux de Viard sont contemporains de ces derniers pour la composition, les uns et les autres datant de ce qu’on peut appeler, en gros, l’époque du *Corsaire-Satan*<sup>35</sup>. Il ne me paraît donc pas imprudent de penser que ces différents textes doivent quelques-uns de leurs éléments à des propos échangés dans le milieu de la rédaction du journal, voire qu’ils reflètent plus particulièrement certaines conversations entre Baudelaire et Viard eux-mêmes. Reste – et c’est le plus important – que ces reflets sont divers. La paternité d’une trouvaille importe moins sans doute que sa mise en oeuvre par le génie, et l’on voit clairement au profit de qui joue ici la différence. “Un ami avec des hanches” est une formule plus saisissante qu’ “un ami avec qui l’on peut coucher”. Et ce n’est pas Viard qui a écrit : “Eh ! n’oubliez pas le rouge !”<sup>36</sup>.



C'est une telle différence qu'on va pouvoir encore mieux observer à la faveur d'un dernier rapprochement, qui me paraît singulièrement frappant. Voici le texte de Viard :

*Dans la rue*

Dieu des grâces et de la beauté ! m'écriais-je, quelle charmante personne ! quel accord parfait dans les traits, les formes, la taille, la démarche ! ... oh ! quelle voix suave et angélique doit sortir d'un être aussi harmonieux !

Hélas ! ... elle passe, et je ne la reverrai plus !

Elle va se perdre dans la foule ! ... jamais je ne rencontrerai ses regards expressifs; jamais le son de sa voix ne frappera mon oreille ! Je l'aperçois comme une ombre fugitive; et, le moment d'après, j'en serai séparé pour la vie ! ...

Jamais, dans les millions de rapports variés, de rencontres fortuites, de combinaisons possibles, de chances et de fluctuations que me prépare la capricieuse destinée, ne se rencontrera plus cette gracieuse personne ! perdue dans le monde, le vaste monde, elle sera, pour moi, comme si elle n'existait plus ! Et sa mort, qui me déchirerait le cœur, ne m'en priverait pas plus que le monde ! ... <sup>37</sup>

Le lecteur aura sans doute déjà compris où je veux en venir ... Reproduisons tout de même, pour la facilité de la comparaison et pour le plaisir, le texte d'un des poèmes les plus "baudelairiens" qui soient :

*A une passante*

La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
Une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.  
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,  
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,  
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair . . . puis la nuit ! – Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,  
Ne te verrais-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais* peut-être !  
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

De Gavarni – et encore . . . –, nous voilà passés à Guys, voire à Rops. La “gracieuse personne” semble un ectoplasme auprès de la femme “agile et noble” à la “main festueuse”. Que valent les “regards expressifs” en comparaison du “ciel livide où germe l'ouragan” ? Et “le monde, le vaste monde” nous fait un peu trop penser à celui que Monsieur Perrichon contemple “du haut de la mère de glace” !

Pourtant, à ne considérer qu'un aride canevas, on ne trouve rien de plus dans le poème de Baudelaire que dans le texte de Viard: l'apparition fugitive d'une femme qui passe dans la rue, l'évocation de sa démarche et de son regard, et l'expression des sentiments du spectateur qui éprouve un coup de foudre instantanément suivi du désespoir d'une séparation semblable à la mort. A plusieurs reprises, les deux textes vont même jusqu'à se répéter mutuellement dans le détail des mots.

Mais Viard ne nous offre que la représentation abstraite d'une anecdote qui semble artificielle. Sa grandiloquence a quelque chose de forcé qui trahit le caractère superficiel d'une velléité de caprice amoureux. Baudelaire, au contraire, nous impose tout d'abord une présence, intensément concrète et transcendante à la fois. Et il ne s'agit pas d'un rêve d'amourette: dans l'enfer que dit le premier vers, l'éclair de l'apparition a ouvert un instant le ciel, – il s'agit du salut. Fugitive, l'apparition n'induit pas un banal dépit, mais bien plutôt une triple angoisse. Tout d'abord, le salut par la femme est profondément ambigu, car elle est à la fois celle qui fait “renaître” et celle qui “tue”<sup>38</sup>. En second lieu, se dévoile l'absurdité de l'existence où se fuient les êtres qui pourraient s'aimer; la possibilité du bonheur ne se révèle que pour se dérober aussitôt ou, plus exactement, ne se révèle que dans sa dérobade même<sup>39</sup>. Femme “en grand deuil” ou poète “crispé comme un extravagant” et qui retourne à sa “nuit”, nous sommes, dans un perpétuel décalage et une continuelle errance, toujours veufs de notre Autre. Enfin, le sentiment de l'irréparable s'étend au delà des bornes de l'existence. L'espoir mis dans un suprême

“ailleurs”, cet espoir qui a la saveur du regret: “Ne te verrai je plus que<sup>10</sup> dans l'éternité?” est lui-même rongé par le doute: “jamais<sup>41</sup> peut-être !”

Revenons à Jules Viard. Bien qu'il évoque “la capricieuse destinée”, il est loin de nous inciter à la réflexion métaphysique et nous oriente bien plutôt vers le plus convenu des *happy ends*. Il est temps de dire, en effet, que j'ai un peu triché en ne donnant ci-dessus que la première moitié du texte de Viard. En voici la seconde:

Monsieur, voudriez-vous avoir l'obligeance de m'indiquer ... telle rue?

Je l'entends ! elle me touche presque ! ... oh ! le délicieux petit accent étranger ! ... J'oublie ma timidité.

La rue est bien éloignée, madame ! ... mais, comme je vais de ce côté (je mens un peu), si vous voulez bien m'accepter pour guide !

...

J'offre mon bras; la jeune Italienne accepte.

Etant étrangère, elle me questionne.

Réponse; conversation piquante ! ...

Elle cherche un appartement;

Et d'après la description qu'elle me fait de celui qu'elle désire, elle ne peut se dispenser de louer l'entre-sol d'une charmante maison, devant laquelle nous passons, et que je connais très bien ...

Car j'habite le premier étage ! ... <sup>42</sup>

Cette fois, ce n'est plus Gavarni, mais une idylle à faire pleurer les grisettes. “Je l'entends ! elle me touche presque ! ... J'offre mon bras; ... conversation piquante ! ...”: les idées d'incommunicabilité et de déréliction seraient insupportables et sont rapidement conjurées. Comme on sait gré à Baudelaire de s'en être tenu au silencieux éclair d'un regard ! La “charmante maison [que] j'habite” est rassurante comme une certitude immédiate; elle va permettre un voisinage qui pourrait bien tourner à la mise en ménage. “Bien loin d'ici” se situe à l'infini de la distance mythique. Jules Viard s'abandonne au phantasme des lendemains qui gazouillent, Baudelaire demeure en proie à une nostalgie radicale et au souvenir voisin du remords: “Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !”.

Selon l'édition Crépet-Blin des *Fleurs du Mal*, A une *passante* procède d'une expérience vécue, mais aussi sans doute de

sources littéraires, au premier rang desquelles Robert Vivier a signalé *Dina la belle Juive*, un des contes de *Champaveri* de Pétrus Borel. En considérant que *Les Petites joies de la vie humaine* de Jules Viard ont été édités en 1858 et que le poème de Baudelaire n'a pas d'existence connue avant sa publication dans *L'Artiste* du 15 octobre 1860, je suis porté à croire que c'est au texte de Viard que Baudelaire a pu faire l'emprunt le plus direct, – par quelle transmutation de ses éléments, j'ai tenté de le dire.

Mais, dépassant toute querelle relative à d'éventuelles sources, il faut peut-être simplement rappeler que "les grands poètes [sont] des miroirs d'élection où [la] condition d'homme, mieux qu'en quiconque, trouve à se refléter"<sup>43</sup>. Nous rangerons Jules Viard sans doute plus volontiers dans la foule des appelés que parmi celle des élus. Mais ne mérite-t-il pas quelque peu notre attention, s'il nous fournit l'un des termes d'une comparaison assez précise pour qu'à sa faveur nous apparaisse, une nouvelle fois, l'originalité de Baudelaire?<sup>44</sup>

JEAN-FRANÇOIS DELESALLE

#### Notes

1. Baudelaire, *Bénédiction*. – J'emprunterai certaines informations au long article consacré à Jules Viard par Georges Dubosc dans le *Journal de Rouen* du 22 octobre 1905, sous le titre d'"Un rouennais oublié, l'auteur de *La Vieillesse de Don Juan*". G. Dubosc s'appuyait en partie sur des souvenirs de Philibert Audebrand, et probablement aussi sur d'autres qu'il avait pu recueillir de la soeur aînée de J. Viard, Marie Pierrette Julie (1814–1905) – à laquelle il accordera une brève nécrologie (non signée) dans le même journal le 1<sup>er</sup> janvier 1906.

2. H. de Villemessant, *Mémoires d'un journaliste*, t. III, Dentu, 1873, p. 60-61.

3. Charles Monselet, notice sur J. Viard dans *La Lorgnette littéraire*, Poulet-Malassis, 1857, p. 214.

4. Voir Dubosc, et Villemessant (ci-dessus, n. 1 et 2).

5. Firmin Maillard, *Histoire anectodique et critique des 159 journaux parus en l'an de grâce 1856*, Au dépôt, Passage Jouffroy, 1857, p. 28-29.

6. Dubosc dit que *Pierrot marié*, pantomime, eut un succès énorme aux Folies-nouvelles. Viard donna au même théâtre, en 1856, une opérette. *Madame Mascarille*. *Frontin malade*, comédie en un acte en vers, écrite en collaboration avec Henry de La Madelène et représentée pour la première fois à l'Odéon le 6 octobre 1858, semble avoir eu au moins un succès d'estime : voir, entre autres, les appréciations de Louis Bouilhet (lettre à Flaubert in *Correspondance* de Flaubert, *Pléiade*, t. II, p. 1008), G. Vapereau *L'Année littéraire et dramatique*, 1<sup>ère</sup> année, 1858, Hachette, 1859, p. 148-149), Auguste Villemot (*Figaro*, 10 octobre 1858).

On trouvera les éléments d'une bibliographie de J. Viard dans l'article de Dubosc et dans la *Nouvelle Biographie normande* de Mme N.-N. Oursel, t. II, Picard, 1886, p. 562.

7. Cité par G. Dubosc.

8. Gustave Lefrançais, *Souvenirs d'un révolutionnaire*, 1<sup>ère</sup> éd., Bruxelles, Les Temps nouveaux, 1902; réédité en 1972, avec des notes de Jan Cerny, par la Société encyclopédique française, Editions de la Tête de feuilles, p. 136.

9. Je crois toutefois devoir préciser un point d'état-civil. Dans sa *Nouvelle biographie normande*, Mme Oursel a fait naître Jules Viard en 1803 et cette indication a été plusieurs fois reproduite, que ce soit par Georges Dubosc ou par Jean Bruneau (*Correspondance* de Flaubert, *Pléiade*, t. I, p. 843). P. Larousse dans le *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* ne donne pas la date de naissance de J. Viard, tandis que le *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français* de Maitron propose: "vers 1817". En fait, Jules Viard est né le 8 mai 1819, ainsi qu'on peut l'apprendre en consultant les archives municipales de la ville de Rouen (Registre des naissances du 2<sup>ème</sup> trimestre de 1819, n<sup>o</sup> 1169):

"Du lundi dix mai mil huit cent dixneuf [...] est comparu M. Jean Antoine Viard, bonnetier, Grande Rue, n<sup>o</sup> 60, époux de Marie Catherine Sanson lequel m'a déclaré que le huit de ce mois à cinq heures du matin est né en son domicile précité et de son mariage contracté en cette ville le six avril mil huit cent douze, un enfant de sexe masculin [...] auquel il a donné les prénoms de Prosper, Jules, en présence de M. Charles, Pierre, Ferdinand Sanson âgé de cinquante-huit ans quincaillier, rue Ecuyère n<sup>o</sup> 21, aïeul de l'enfant et de Jean, Etienne David, âgé de vingt-huit ans, marchand, Grande Rue n<sup>o</sup> 116, ami, lesquels témoins et le père ont signé [...]"

La Grande Rue est devenue la rue du Gros-Horloge, mais on peut toujours y voir la maison natale de Jules Viard, qui est une partie de l'ancien Hôtel de ville construit dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Il existe une lithographie de Boys qui montre l'enseigne de "Viard-Sanson" étalée sur le côté de l'édifice qui donne sur la rue Thouret.

Quant à la mort de Jules Viard, sa date exacte est le 2 mars 1865, ainsi qu'il ressort de l'annonce nécrologique publiée par le *Journal de Rouen* dans son numéro du dimanche 5 mars 1865: "Un de nos compatriotes, M. Jules Viard, gravement malade depuis quelques mois, est mort jeudi à Paris."

10. *La Silhouette*, 3, 10, 17, 2 mai et 21 juin 1846. Les passages

intéressant Baudelaire ont été reproduits dans *Baudelaire devant ses contemporains*, c'est pourquoi je n'ai pas cru devoir les citer ici. — J. Viard a lui-même écrit des *Souvenirs* sur Lepoitevin Saint-Alme (*Figaro*, 21 septembre, 1<sup>er</sup>, 15 et 29 octobre 1854). — MM. J. Patty et Cl. Pichois ont l'obligeance de me signaler un article du *Figaro* du 23 avril 1854 où Viard, évoquant *Le Corsaire-Satan*, nomme Baudelaire parmi les collaborateurs les plus assidus.

Au printemps de 1846, ce n'est pas seulement dans les colonnes de *La Silhouette* que nous trouvons côte à côte Baudelaire et Viard. Ils figurent également au nombre des invités d'une soirée donnée le 1<sup>er</sup> juin par Banville et Vitu (voir les souvenirs de Prarond, annotés par Cl. Pichois dans *Baudelaire, études et témoignages*, p. 29).

11. On trouvera des précisions sur ce qui pouvait provoquer cette répugnance dans le chapitre V des *Aventures de mademoiselle Mariette* de Champfleury, notamment aux pages 52-53 de l'édition Poulet-Malassis, 1862.

12. Voir l'article consacré à J. Viard par Maitron, *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français 1789-1864*, t. 3, Editions ouvrières, 1966; G. Lefrançais, *Souvenirs d'un révolutionnaire*, rééd. 1972, p. 44 (avec la note 12 de Jan Cerny) et p. 99; J. Mouquet et W. T. Bandy, *Baudelaire en 1848*, Emile-Paul, 1946, p. 327 et 330.

13. Voir la lettre de Baudelaire à Poulet-Malassis [environ 1<sup>er</sup> mars 1865], *Correspondance*, Pléiade, t. II, p. 469, et les notes de Cl. Pichois, p. 902.

14. Voir Albert Ronsin, "Le problème du séjour de Charles Baudelaire à Dijon en 1849-1850", *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*, t. CXII, années 1954-1956, Académie de Dijon, 1958, p. 57-74; et la longue note de Cl. Pichois, *CPI I*, p. 788-789.

15. Si l'on fait crédit à Maxime Rude [pseud. d'Adolphe Perreau], *Confidences d'un journaliste*, Sagnier, 1876, p. 175-176.

16. *Dictionnaire* de Maitron; *Souvenirs d'un révolutionnaire* de G. Lefrançais, p. 131-136.

17. Voir la note de Cl. Pichois, *CPI I*, p. 821.

18. *OC* Pléiade, t. II, p. 98.

19. Aimablement communiqué par J. Patty et Cl. Pichois.

20. *Le Requiem des gens de lettres*, Daragon, 1901, p. 97; *La Cité des intellectuels*, Daragon, [1905], p. 230.

21. *La Cité des intellectuels*, p. 410, 417.

22. V. ci-dessus la note 13.-Au dossier des relations entre les deux écrivains, je ne verserai que pour mémoire le poème *Inconsciente* dédié à Jules Viard et attribué à Baudelaire. Il a été classé comme apocryphe par Jacques Crépet (*Oeuvres posthumes*, Conard, t. I, p. 436).

23. On lit, page 6 de l'ouvrage dont il va être question: "moi [...] qui n'ai publié, jusqu'ici, que des articles de journaux, de revues, ou des brochures: Je publie un livre, mon premier livre !!!"

24. *La Lorgnette littéraire*, p. 214.

25. On a vu que l'oeuvre de Viard s'était intitulée initialement *Les Petits Bonheurs de la vie humaine*. Dès 1843, Hetzel, qui éditera Viard quinze ans plus tard, avait proposé ce titre, – mais à Jules Janin (voir la note de Mergier-Bourdeix dans J. Janin, *735 lettres à sa femme*, t. III, Klincksieck, 1979, p. 14). Fin 1856, Janin publia chez l'éditeur Morizot *Les Petits Bonheurs*. Viard ne pouvait plus guère conserver son titre. Cependant "petites joies" ressemble fort à "petits bonheurs". Est-ce Hetzel qui chercha à ressortir un titre "rentré"? Est-ce Viard qui s'imagina faire pièce à Janin avec lequel il avait eu des démêlés journalistiques et même judiciaires? Toujours est-il qu'il dut y avoir hésitation, de la part de l'auteur ou de l'éditeur, car à l'intérieur même du livre de Viard le haut des pages porte en titre courant: "Les mille joies de la vie humaine". – En 1859, Viard donnera, en vers, des *Petites Misères de la vie humaine*. Ce titre avait été déjà utilisé par Old Nick [pseud. d'Emile Daurand-Forgues] et Grandville pour un ouvrage paru chez l'éditeur Henri Fournier, s.d. [1841-1842].

26. *Les Petites Joies de la vie humaine*, p. 8-9.

27. *Fusées*, XIII, 20 (*OC Pl. I*, p. 662).

28. *Les Petites Joies ...*, p. 83.

29. *OC Pl. II*, p. 20.-Cf. *Mon coeur mis à nu*, XX, 34 (*OC Pl. I*, 689).

30. *Les Petites Joies ...*, p. 294.

31. *Fusées*, V, 6 (*OC Pl. I*, p. 653).

32. *OC Pl. I*, p. 58.

33. *Les Petites Joies ...*, p. 83.

34. *OC Pl. I*, p. 577.

35. Je rappelle, à titre de *terminus ad quem*, les dates de première publication des textes de Baudelaire: *Choix de maximes consolantes sur l'amour*, 3 mars 1846; *Conseils aux jeunes littérateurs*, 15 avril 1846; *La Fanfarlo*, janvier 1847.

36. *La Fanfarlo*, OC Pl. 1, p. 577.

37. *Les Petites Joies* ... , p. 118.

38. Cf. Walter Benjamin: "La renaissance du premier tercet ouvre sur l'événement une perspective qui, à la lumière de la strophe précédente, apparaît très problématique" ("Le Paris du Second Empire chez Baudelaire", dans *Charles Baudelaire*, trad. J. Lacoste, Petite Bibliothèque Payot, 1962, p. 70).

Dans un commentaire systématique, que je ne prétends pas donner ici, les pénétrantes observations de W. Benjamin sur le poème de Baudelaire mériteraient assurément mieux que ce simple renvoi.

39. On remarquera en outre que dans une première version (*L'Artiste*, 15 octobre 1860) le vers 10 se lit: "Dont le regard m'a fait souvenir et renaître". L'avenir est dans le passé. Il y a bien un paradis, mais c'est un paradis perdu.

40. Souligné par moi.

41. Souligné par Baudelaire.

42. *Les Petites Joies* ... , p. 118-119.

43. Michel Leiris, Note liminaire pour le *Baudelaire* de Sartre, Gallimard, 1947, p. XI.

44. L'originalité du poète d'*A une passante* peut, bien évidemment, être appréhendée par d'autres voies. Ces pages étaient déjà rédigées quand, grâce au Centre d'études baudelairiennes et à M. Graham M. Robb, j'ai pu prendre connaissance de l'article de Sima Godfrey, "Foules rush in ... Lamartine, Baudelaire and the crowd" (*Romance Notes*, 24, 1, Fall, 1983, p. 33-42). L'auteur y propose d'une manière suggestive un itinéraire qui part de quelques-unes des plus fameuses *Méditations* de Lamartine (*L'Isolément*, *L'Automne*), passe par certains vers de jeunesse de Baudelaire ("Tout là-haut ..."), et mène au sonnet *A une passante* où "Baudelaire's rewriting of the Lamartine fiction reflects a self-conscious departure and distance from the emotional posture and language of Romantic nostalgia that was at one time his own". L'analyse très intéressante de Sima Godfrey ne me paraît pas exclure la mienne. Elles peuvent contribuer l'une et l'autre à éclairer cette "situation de Baudelaire" que Valéry évoquait en disant: "Il est nourri de ceux que son instinct lui commande impérieusement d'abolir".



## CLAUDE LORRAIN ET LES PORTIQUES DE BAUDELAIRE

Des monuments au portique ou péristyle imposant, le soleil se levant ou se couchant sur une mer dont il dore les flots, la lumière reflétée par de mouvants miroirs et venant animer les êtres et les choses, voici qui suffit à caractériser à la fois quelques unes des plus belles marines du Lorrain et les deux premières strophes de "La Vie antérieure" (*Les Fleurs du Mal*, XII):

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques  
Que les soleils marins teignaient de mille feux,  
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,  
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

Les houles, en roulant les images des cieux,  
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique  
Les tout-puissants accords de leur riche musique  
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

Ici, le poète affronte et copie la Beauté dont il dit ailleurs:

Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore  
(XXI, "Hymne à la Beauté")

Les masses noires du contre-jour ou de l'ombre projetée auxquelles me paraissent se référer les "grottes basaltiques" ne sont pas absentes des recherches lumineuses de Claude Gellée.

Dans l'oeuvre du Lorrain, les marines à portique ou avec élément de portique sont nombreuses et se rencontrent depuis les années 1630 jusqu'à 1676 ("Didon et Enée à Carthage", actuellement à Hambourg).

Que sait-on et que peut-on présumer des rapports de Baude-

laire avec ces tableaux?

Lorsque le Museum de la République française, ancêtre du musée du Louvre, se constitua en août 1793, Claude y occupa une place de choix à côté de Poussin, Le Sueur et Le Brun. La mode était à un classicisme suffisamment lointain, ce qui explique le bon parti qui put être tiré de la collection de Louis XIV, riche en oeuvres du Lorrain.

Baudelaire put voir à Paris, comme le montre la *Notice des Tableaux exposés dans les galeries du musée impérial du Louvre. Troisième partie. Ecole française*, établie par le conservateur Frédéric Villot (1855, Paris, chez Vinchon, imprimeur des musées impériaux – nombreuses rééditions), plusieurs excellentes marines du Lorrain, ainsi celles qui portent les numéros

– 222, “Un port de mer au soleil couchant” (collection de Louis XIV),

– 225, “Ulysse remet Chrysis à son père” (collection de Louis XIV – on y voit un péristyle de temple),

– 226, “Vue d’un port de mer: effet de soleil voilé par une brume” (collection de Louis XIV – avec un palais à colonnes d’ordre ionique),

– 227, “Un port de mer” (avec, à gauche, l’extrémité d’un portique).

Il put avoir connaissance de quelques oeuvres conservées à l’étranger dont la beauté est comparable à celle du grand tableau “Ulysse remet Chrysis à son père” (1644). Je songe en particulier aux oeuvres suivantes:

– “Le Port d’Ostie avec l’embarquement de sainte Paule”, conservée au Prado, peinte pour Philippe IV avant 1640,

– “L’Embarquement de Sainte Ursule” (1641), qui se trouvait déjà à la National Gallery de Londres,

– “L’Embarquement de la reine de Saba” (1648), qui était exposée dans le même musée.

En 1862, Charles Blanc connaît ces marines et en fait l’éloge dans son *Histoire des peintres de toutes les écoles*.

Dans toutes ces représentations, les premiers éléments d’un portique ou d’une colonnade servent à donner sa profondeur à une échappée marine illuminée par le soleil rasant. La brume transparente de l’extrême fond renforce l’impression de fuite

paisible vers l'infini.

Un coup d'oeil sur les index des *Œuvres complètes* de Baudelaire (texte établi par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, 1975-76) montre que le poète avait regardé attentivement quelques tableaux du Lorrain et avait vu avec justesse en ce dernier le peintre du rêve:

– “Il est malheureux que l'idée baroque d'assigner à chaque peuple sa place géographique ait nui à l'ensemble de la composition, au charme des groupes, et ait éparpillé les figures comme un tableau de Claude Lorrain, dont les bonshommes s'en vont à la débandade” (*Salon de 1845, OC, t. II, p. 368*, à propos du tableau de Victor Robert, “La religion, la philosophie, les sciences et les arts éclairant l'Europe”),

– Théophile Gautier “saisit tout de suite les mères [...] de J. Chalon, le peintre des fêtes d'après-midi dans les parcs, galant comme Watteau, rêveur comme Claude [...]” (*Théophile Gautier, OC, t. II, p. 123*, texte de 1858-59).

Il existe encore deux autres mentions dont l'une est peu significative (Decamps amoureux des ciels du Lorrain) et l'autre, relative à John James Chalon, répétitive de celle du “Théophile Gautier”.

C'est peu mais cela suffit à montrer que l'oeuvre du Lorrain était présente dans les jeux de l'imagination et dans les réflexions de Baudelaire, même si elle reposait le plus souvent dans les réserves de la conscience.

Certes, Claude Gellée ne pouvait figurer et ne figura pas parmi les Phares servant à la transmission de l'“ardent sanglot qui roule d'âge en âge” (*Les Fleurs du Mal, VI*). C'était l'homme du calme, du travail paisible, des horizons lumineux – peut-être pour Baudelaire l'incarnation respectée de tout l'inaccessible, le visionnaire d'une nature radieuse consolant de toutes les chutes et de toutes les cruautés.

ROBERT PAGEARD

LA PREMIERE RENCONTRE DE BAUDELAIRE  
AVEC WAGNER  
(*JOURNAL DES DEBATS*, 18 mai 1849)

Le 13 juillet 1849 le nom de Richard Wagner apparaît pour la première fois sous la plume de Baudelaire. Dans une lettre assez énigmatique, le futur auteur de *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* recommande à un éditeur ou à un directeur de périodique dont l'identité reste encore inconnue un certain "M. Schoman, musicien de grand talent" qui "désire publier une étude sur le *Tannhäuser*, et une série d'articles sur l'évolution de la musique"<sup>1</sup>. Comme le disait Jacques Crépet en publiant cette lettre dans la *Correspondance générale*, "le plus étonnant dans ce billet, c'en est assurément la date, car *Tannhäuser* ne fut révélé aux Parisiens (par la Société Sainte-Cécile) qu'en 1850"<sup>2</sup>. Et J. Crépet de se demander comment Baudelaire avait pu connaître l'opéra et son compositeur, et de proposer, entre autres suggestions, que le poète-critique avait lu "l'*Analyse de la légende de Tannhäuser* donnée par Liszt au *Journal des Débats* deux mois auparavant (18 mai)".

C'est ce texte que nous voulons mettre sous les yeux des baudelairistes, convaincu que Baudelaire dut le connaître et qu'il y rencontra Wagner pour la première fois. Le prestige du *Journal des Débats* était encore très grand; parmi ses collaborateurs figuraient Jules Janin, "prince des critiques", et Hector Berlioz. En effet, c'est celui-ci qui, signant: "H. B.", fournit le "chapeau" qui coiffe le texte de Liszt. L'article du grand pianiste et compositeur a incontestablement révélé Wagner au public parisien: le séjour de celui-ci à Paris dans les années 1839-1842, malgré

les articles qu'il donna à la *Gazette musicale de Paris*, avait passé inaperçu. A Paris Wagner avait surtout fréquenté des amis allemands. A cette époque, Baudelaire était trop jeune pour connaître les milieux musicaux avancés; de plus, il fut loin de Paris de juin 1841 à mars 1842.

S'il nous semble probable que Baudelaire avait remarqué l'article de Liszt au moment de sa publication, il est certain qu'il en connaissait la version quelque peu remaniée que Liszt incorpora dans son livre *Lohengrin et Tannhäuser* publié à Leipzig en 1851 et que Baudelaire, en 1861, dit avoir lu<sup>3</sup>. En effet, il en cite plusieurs passages<sup>4</sup>. Les réminiscences littérales du texte de Liszt signalées plus bas sont dues, sans doute, à la lecture récente du livre plutôt qu'à un vague souvenir d'un feuilleton lu douze ans auparavant. C'est pourtant en 1849 que Baudelaire fit la connaissance de Wagner et de *Tannhäuser*: la lettre du 13 juillet 1849 est là pour le prouver. Le feuilleton du 18 mai dut être le premier point de contact entre ces deux grands génies et la première source de l'enthousiasme que le poète ressentit pour le musicien. A ce titre, il mérite d'être connu des baudelairistes. (En réimprimant ce document, nous en respectons les graphies et la ponctuation, quitte à y insérer quelques *sic* pour indiquer des fautes évidentes.)

JAMES S. PATTY

## FEUILLETON DU JOURNAL DES DÉBATS du 18 mai.

---

### LE TANNHAEUSER.

*N.B.* Richard Wagner, dont le dernier ouvrage fait le sujet de l'analyse suivante, partage avec Reissiger<sup>5</sup> les fonctions de maître de chapelle du Roi de Saxe. Il est à la fois poète et compositeur distingué, et, de plus, habile chef d'orchestre. Depuis qu'il est à la tête de la chapelle royale de Dresde, il a écrit trois grands opéras: 1<sup>o</sup> *le Vaisseau-Fantôme*; 2<sup>o</sup> *Rienzi*; et enfin 3<sup>o</sup> *le Tannhäuser*, dont M. Liszt fait ici un si bel éloge. Richard

Wagner a longtemps habité Paris, où il menait une existence pénible et obscure; il écrivait alors en langue française plusieurs articles de critique musicale, remarquables par le style autant que par la pensée; mais, las de lutter avec des obstacles sans cesse renaissans, renonçant à faire connaître aux Français ce dont il était capable, il se décida enfin à retourner en Saxe, sa patrie. Les moyens de faire ce voyage venaient de lui être fournis par M. Léon Pillet, alors directeur de l'Opéra, qui, ayant eu entre les mains le plan du livret du *Vaisseau-Fantôme*, l'acheta à Richard Wagner et le fit ensuite mettre en musique par M. Dietsch.

Heureusement le Roi de Saxe, reconnaissant de prime-abord les hautes facultés de ce jeune poète compositeur, le mit bientôt à même de les développer, en le plaçant à côté de Reissiger, dans la position brillante qu'il occupe aujourd'hui.

H. B.

---

Weymar, le 29 mars

Il y a quatre ans que Richard Wagner, maître de chapelle du Roi de Saxe, a fait représenter pour la première fois, à Dresde, son opéra *le Tannhaeuser et la Guerre des poètes chanteurs à Wartbourg*<sup>6</sup>. Le génie de ce compositeur, maître de diverses formes, lui permet d'écrire aussi le *libretto* de ses opéras et d'être à la fois le poète de sa musique et le musicien de sa poésie, avantage précieux pour l'harmonieuse unité d'une grande conception lyrique. Ainsi qu'il arriva à cet instant où, ne se contentant plus du sentiment répandu dans leurs tableaux par les maîtres de la première école, on demanda à la peinture la réalité du dessin, du coloris et de la perspective, de même aujourd'hui, pour l'opéra, on prétend à un ensemble plus complet des qualités dramatiques, et la charpente du *libretto* fixe de plus en plus l'attention. Celui du *Tannhaeuser* est écrit avec un vif sentiment poétique et forme déjà à lui tout seul un drame émouvant, rempli des plus fines nuances du coeur et de la passion. Il s'y trouve de beaux vers, des vers hardis qui dessinent et accusent nettement les impulsions violentes ou sublimes. La musique exige de très

bons chanteurs, et la représentation de l'ouvrage un assez grand déploiement de forces scéniques. Toutefois on a exagéré ces exigences, et c'est à tort qu'aucun autre théâtre ne s'est mis en devoir de le donner jusqu'à présent. Les difficultés qu'il présente seraient aisément abordables pour ceux du premier ordre, et ce qui le prouve, c'est le résultat obtenu par la tentative qui vient d'en être faite.

Une petite capitale, peu populeuse, peu animée, mais qui conserve avec respect les grandes traditions qu'y ont laissées les grands génies dont elle était d'abord la résidence, et plusieurs générations de princes remarquables et distingués; cette petite capitale, en qui il est facile de reconnaître Weymar, continuant son hospitalité aux belles et grandes choses, a été la première à inaugurer l'enthousiasme de l'Allemagne pour *le Tannhaeuser*. On l'a donné pour la première fois le jour de la fête de S. A. I. M<sup>me</sup> la grande-duchesse<sup>7</sup>, qu'on célèbre chaque année avec un bonheur sincère, inspiré par les longs bienfaits que répandent autour d'elle, sous toute les formes, sa constante vigilance aux intérêts de bien-être de ce pays, sa charité inépuisable, sa bienveillance éclairée, sa haute et délicate compréhension de toutes les supériorités, et le royal accueil qu'elle sait faire à toute grandeur d'âme et d'intelligence.

L'action de la pièce se passe au château de Wartbourg, près d'Eisenach, appartenant aux Etats du grand-duc, et restauré maintenant avec un goût parfait par le prince héréditaire. Ce château a été illustre au moyen-âge; les landgraves de Thuringe y ont accordé une protection brillante aux *minnesaenger*, ces poètes chanteurs, et les vertus miraculeuses de sainte Elisabeth, qui y régna, ont été récemment encore rappelées au souvenir des coeurs croyans par la poétique et pieuse érudition de M. de Montalembert<sup>8</sup>.

Ce jour-là, la pensée de l'auditoire, en remontant les âges, trouvait que ses souverains étaient restés noblement fidèles à ces antiques traditions de piété et d'amour pour des arts qui, en revanche, leur apportaient en tribut la plus douce des gloires. Les Mémoires<sup>9</sup> de Herder, de Wieland, de Schiller, de Goethe, de Jean-Paul, de Humel, faisaient lever les yeux du public avec reconnaissance vers cette loge où se trouvaient réunis autour

de M<sup>me</sup> la grande-duchesse des princes et des princesses faits pour comprendre ce qu'il y a de grandeur à apprécier le génie et à favoriser son riche essor. Ses deux filles surtout, M<sup>mes</sup> les princesses de Prusse<sup>10</sup>, ont puisé dès leur jeunesse, dans cette atmosphère, la noble grâce qui les distingue; et le beau profil de M<sup>me</sup> la princesse Guillaume rayonnait de tout l'éclat de l'auréole que lui fait déjà la reconnaissance de plus d'un poète, de plus d'un artiste, auquel sa divinisation et sa louange ont été la plus belle des couronnes.

Le sujet de l'opéra est tiré des anciennes légendes de ces mêmes contrées. Au treizième siècle, le paganisme, mal effacé encore, avait laissé ses traces dans des croyances superstitieuses qui se liaient tantôt avec le culte chrétien, tantôt avec les noms de la mythologie grecque, qui de chez les savans arrivaient, à travers des notions confuses, jusqu'au peuple. Ainsi il advint qu'une déesse *Holda*, qui jadis avait été le type de la beauté, et qui présidait au printemps, aux fleurs et aux joies de la nature, se confondit peu à peu dans l'imagination populaire avec la *Vénus* hellénique, et finit par représenter l'entraînement de la volupté et l'attrait des plaisirs sensuels. Le personnage mythique, qu'on appela *Dame Vénus*, fut supposé avoir des demeures cachées dans l'intérieur des montagnes. Une des principales se trouvait, disait-on, dans le *Horselberg*, avoisinant le château de *Vartbourg*. Là, elle tenait cour plénière dans un palais féérique, entourée de ses nymphes, de ses naïades, des ses sirènes dont les chants étaient entendus au loin par les malheureux en proie à des désirs impurs, et qui alors, conduits par ces voix fatales, arrivaient, à travers des chemins mystérieux, à cette grotte<sup>11</sup> où l'enfer se déguisait sous des charmes décevans, pour entraîner dans l'éternité de la perte les âmes livrées à ces séductions damnables.

Réunissant et reliant des faits épars dans diverses chroniques, l'auteur en a tissé un épisode plein d'éléments poétiques, fantastiques et dramatiques.

*Tannhaeuser*, chevalier et poète, avait, à l'un de ces combats où l'on se disputait la palme de l'art, remporté une brillante victoire, et la princesse *Elisabeth* de *Thuringe* aima celui pour lequel l'admiration ne lui semblait qu'un froid hommage; mais peu de temps après il avait disparu sans que personne pût se



rendre compte de son absence. Un jour que le landgrave revenait de la chasse, accompagné des *minne-saenger* [sic] qui avaient été ses rivaux et qui formaient la lumineuse pléiade de cette époque, ils le trouvèrent non loin du château, agenouillé sur le grand chemin, et priant avec ferveur en écoutant le chant des pèlerins qui traversaient la vallée pour se rendre à Rome. Bientôt reconnu, questionné, il ne répond qu'avec peine et réserve. "Il revient de loin, dit-il." Et, plein de tristesse et d'abattement, il refuse de se joindre à eux, et veut poursuivre sa route solitaire. Wolfram d'Eschinbach, un des poètes de ce temps qui a laissé le plus de renommée, s'obstine à le retenir, et lui parle d'Elisabeth, qui, silencieuse, pâle et voilée de mélancolie, n'écoute plus les bardes, ne revient plus aux fêtes, et se consume dans un lent chagrin, depuis qu'il s'est éloigné d'elle. Le chevalier répète ce nom avec l'accent des joies inattendues et, vaincu enfin dans sa singulière résistance, il s'écrie: "Vers elle! vers elle!" (*Zu ihr! Zu ihr!*).

A ce retour soudain, la princesse renaît à la vie, et sa tendre affection pour elle inspire au landgrave l'idée d'un nouveau combat des *minne-saenger* dont il la proclame reine. Persuadé que Tannhaeuser en serait derechef le vainqueur, il promet de ne refuser aucun prix aux vœux de celui qui triompherait ce jour-là, et il choisit l'Amour pour thème de leurs chants.

Wolfram commence; lui aussi, épris d'Elisabeth, épris de cet amour profond qui s'anéantit dans le sacrifice et aspire au bonheur de ce qu'il aime, fût-ce aux dépens du sien; lui qui avait ramené l'amant oublieux à celle dont il ne pouvait espérer d'autre aveu que ces vers de la ballade de Schiller<sup>12</sup>:

"Ritter, treue Schwester-Liebe,

"Widmet euch dies Herz.

"Fordert keine andre Liebe.

"Denn es macht mir Schmerz!

"Ruhig mag ich euch erscheinen,

"Ruhig gehen sehen;

"Eurer Augen stilles Weinen,

"Kann ich nicht verstehen."

"Chevalier, une fraternelle amitié,

“Ce coeur vous l’a vouée.  
“N’en exigez pas d’autre;  
“Car cela me serait douloureux!  
“Sans trouble je vous vois approcher  
“Ou bien vous éloigner:  
“Et les larmes silencieuses de vos yeux,  
“Je ne saurais les comprendre.”

Mais, comme le chevalier Toggenburg, lors même qu’il n’était pas aimé, il continuait d’aimer, et cette abnégation qui affaisse l’âme par la surexcitation, et son énergie latente, se trahit dans son chant, rempli d’une muette adoration pour ce sentiment qui dans sa simplicité navrante se contente d’exister.

Tannhaeuser se lève pour dire qu’il comprend et admire cette forme du sentiment, mais que cette prostration d’espérance et de désir n’est qu’un résultat souffrant, douloureux, maladif des luttes de notre être; que dans la plénitude de ses facultés l’homme veut posséder ce qui l’attire, et jouir de toutes les jouissances dont il se sent capable; que cette source du beau, devant laquelle Wolfram se prosterne dans un respectueux éloignement, peut être approchée avec ferveur, car elle est aussi intarissable que la soif en est inextinguible, et que l’amour, pour déployer son entière puissance, doit marcher dans toute sa force et dans toute sa liberté.

Walther de Vogelweide, renchérisant sur la délicatesse du renoncement de Wofram [*sic*], identifie Saint-Amour avec la vertu, et tandis que celui-ci ne faisait que s’abstenir de troubler par une coupable témérité la transparence limpide de la source mystique, Walther déclare qu’on ne saurait approcher ses lèvres de la pureté immaculée sans en détruire la magie.

Tannhaeuser s’indigne de ces creuses idolâtries, et ces conventions factices démenties par chaque battement de son coeur. Il reproche à Walther une si morne conception de l’amour, et l’engage à reporter aux étoiles des cieux, que nous ne sommes pas destinés à atteindre, ces ascétiques contemplations, et de ne pas [les] confondre avec le besoin que nous éprouvons de nous approprier ce qui vit de notre vie, s’anime de notre souffle et tressaille de nos tressaillemens.

Biteroff l'interrompt vivement, et, dans sa rudesse chevaleresque, le provoque à un autre combat. Il a toujours, dit-il, rompu des lances pour l'honneur des femmes; mais si cet honneur est inconnu à ce barde étranger, l'apologie des plaisirs vulgaires ne lui semble même pas digne du combat qu'il lui propose.

On applaudit à cette brusquerie guerrière, comme on avait applaudi tous les adversaires de Tannhaeuser, lequel lui répond avec mépris qu'en effet tout ce que la nature de loup féroce de Biteroff pourrait jamais ressentir de tendresse, de rêverie et de bonheur, ne valait guère la peine d'être disputé en champ clos.

Le tumulte survient; le cliquetis du fer succède aux accords de la lyre; Wolfram veut rétablir la paix, bannir toute image troublante de cette salle, de cette présence sacrée; il invoque les plus hautes inspirations de l'amour pour chanter dignement cette divine essence des cieux qui seule nous y fait remonter.

Tannhaeuser, exaspéré par le sarcasme, la colère, la malveillance dont il se voit l'objet, l'écoute à peine, et entonne un chant à la louange de la déesse païenne. "Malheureux, s'écrie-t-il à la fin, que parlez-vous d'amour, vous qui ne savez rien de la volupté et de son âpre désir? allez, allez auparavant la goûter au mont de Vénus!"

Un cri d'horreur part de toutes les poitrines. Les nobles dames fuient effarouchées par ce seul mot, qui offense leur pudeur. Tous les hommes tirent l'épée et se précipitent sur l'audacieux criminel, dont la longue disparition s'explique tout à coup. Mais Elisabeth, qui à cette révélation s'était d'abord affaissée dans son accablement, se relève, se jette devant lui, le couvre de son corps vierge comme d'un éblouissant bouclier, "sans craindre d'être atteinte par les coups des glaives de douleur!" Elle repousse même leur rage aveugle; elle réclame pour lui les droits du repentir, les bienfaits du sang divin, l'appel à la céleste miséricorde qui peut plus pardonner que l'homme ne peut pécher. Elle, la chaste vierge dont il venait de flétrir si rudement tout le bonheur, elle qui l'a tant aimé et qu'il vient de blesser à mort, elle les adjure, eux, à qui il n'avait jamais fait de mal, de respecter "l'auguste infortuné que son âme désire," et pour lequel ils ne savent pas si la grâce n'a pas réservé de merveilleux secrets. Et la vaillante jeune fille finit par conquérir la vie de son amant!

Quel courroux du ciel et des hommes eût résisté à la force impétueuse de ses supplications d'amour? Emus, touchés, tous s'arrêtent, et Tannhaeuser, foudroyé par cet amour dont l'ardeur fait surgir l'espoir dans l'abîme du désespoir, s'élance pour se joindre aux pèlerins qui allaient à Rome, afin d'y chercher l'absolution de son terrible égarement.

De longs jours et de plus longues nuits la princesse de Thuringe attendit le moment de son retour, priant, pleurant, espérant.

Un soir que, dans cette vallée où il avait été retrouvé par le landgrave, elle s'était agenouillée aux pieds d'une madone, les pèlerins avec lesquels il était parti repassèrent par cette même route pour rentrer dans leurs foyers. Haletante, elle se lève pour voir s'il est au milieu d'eux. . . Elle ne le retrouve pas, elle retombe prosternée devant la sainte patronne consolatrice des affligées; et dans une de ces prières qui emportent l'âme dans leur vol, elle demande au ciel sa mort à elle, son salut à lui.

Lorsqu'elle se relève pour remonter la colline du château, Wolfram en vain veut l'accompagner. Restée seule sur la terre, il n'y a plus que la solitude qui lui soit chère, car elle est à jamais inconsolée.

Il revient toutefois, le chevalier-poète, l'illustre coupable; mais qui reconnaîtrait, sous les habits déchirés de ce pèlerin aux yeux hagards, à la démarche chancelante, le brillant vainqueur de tant de rivaux? C'est avec peine que Wolfram retrouve ses traits si changés par une livide pâleur; il l'interroge, impatient de connaître son sort. Tannhaeuser ne lui répond qu'en lui demandant avec ironie le chemin de la grotte maudite. Saisi d'horreur, Wolfram pourtant ne se rebute pas, continue ses questions, et le pénitent décharné, dans l'amertume et l'écrasement de son cœur, lui fait le récit de ce voyage, durant lequel, transporté d'un seul sentiment, il eût voulu amasser toutes les souffrances pour en combler la douleur de sa sainte maîtresse; alors que les ronces et les épines des chemins lui paraissaient un duvet trop moelleux pour ses pieds meurtris, alors qu'il ne préservait ses membres ni de la neige des glaciers ni des ardeurs du soleil, et que, fermant les yeux à toutes les beautés de ce monde, il baisait les paupières en traversant les splendeurs de l'Italie pour ne pas se laisser suprendre [*sic*] par une seule joie! Il était ainsi

arrivé à Rome, plus macéré que les plus austères, plus repentant que les plus humbles; il avait confessé son crime . . . Mais celui qui a puissance de lier et de délier le frappa de cette sentence: "Quiconque a une fois brûlé des flammes de l'enfer, n'échappe plus à leur perte. Il serait plus aisé au bois de la crosse de reverdir par l'effet d'une sève miraculeuse qu'à l'âme qui s'est livrée aux sinistres blasphèmes de Vénus de renaître à la lumière des justes."

Le pèlerinage raconté ainsi, le tableau de ce trajet où tant d'amour avait fait éclater tant de repentir et soulevé tant d'espérance, forme une des plus déchirantes pages qui aient jamais été écrites.

Les chroniques qui citent l'oracle de l'évêque ajoutent que le chevalier, repoussé avec cette inexorable sévérité, s'en était retourné dans sa patrie pour se reprendre aux débauches dont on ne voulut pas le sauver; mais qu'un matin le prêtre sans charité vit fleurir sa crosse d'amandier comme preuve que le bois mort revivrait s'il le fallait, mais qu'un cœur contrit ne serait pas rejeté.

Tannhaeuser, désespéré par cet implacable arrêt, ne parvenant pas à toucher ces oreilles fermées à la pitié, cherche pour s'y replonger l'autel de Vénus; il veut retrouver les sentiers mystérieux . . . et le chant des sirènes et la voix de la déesse se font entendre. Il se précipite au-devant d'elles avec le désespoir de l'anathème; Wolfram le retient, se cramponne à lui, mais ne parvient à rompre le charme qu'en prononçant le nom d'Elisabeth. La vision impure disparaît. Les mélodies d'une si infernale suavité s'évanouissent, et Tannhaeuser a encore redit le nom avec ce même amour et la même espérance. A cet instant, on voit s'approcher la procession funèbre qui accompagne à sa dernière demeure celle qui avait voulu ne vivre et ne mourir que pour lui. Il tombe devant ce cercueil où repose une victime qui avait souffert une *passion* afin que les siennes fussent rachetées. Il tombe, il meurt. . . . il est sauvé!

Je viens de vous entretenir d'un des plus beaux chefs-d'oeuvre qu'un artiste ait réalisés, longuement, sans hâte ni presse, comme si à l'heure qu'il est aucun autre succès ne nous détournait de l'admiration des choses d'art et de poésie, persuadé qu'elles gar-

dent toujours leur importance. Ceux pour qui la poésie de la vie en est la plus vraie réalité, comprennent que ces types suprêmes du sentiment marquent aussi dans l'histoire du développement de la pensée humaine. Plus la beauté de ces conceptions est parfaite, plus elle rend l'idéal accessible à la généralité, plus elle élève le niveau des esprits, et plus elle augmente le nombre des âmes éprises et [sic] de cet idéal.

C'est avec une grande habileté que Wagner a su garder la délicate ligne que peut suivre la poésie entre la fiction et le mythe<sup>13</sup>, donnant assez de vie à ses personnages pour les dramatiser, et laissant flotter assez de vague sur leurs contours pour que chaque intelligence compréhensive y puisse dessiner ses propres traits.

Le plan réunit, aussi bien que la partition, une rare entente des moyens pratiques de l'art, une admirable distribution des effets, avec une grande abondance d'idées et de style.

Lorsqu'elle sera plus connue, on disséquera le squelette de cette belle oeuvre; on se disputera même sur telle de ses articulations et telle de ses proportions. A quoi servirait maintenant d'entrer dans les détails de cette merveilleuse instrumentation, d'analyser le savant et harmonieux emploi des violons, des flûtes, des harpes, des trombones [sic], etc., etc., et d'énumérer les tons divers, si heureusement appliqués aux divers momens du drame?<sup>14</sup> Encore une fois, les grands théâtres d'Allemagne ne sauraient tarder à faire toute sa place au *Tannhaeuser* sur leurs répertoires et dans l'opinion du public. Espérons aussi que le Conservatoire de Paris s'appropriera bientôt l'ouverture gigantesque qui résume avec tant de magnificence tant d'extraordinaires beautés<sup>15</sup>.

Là le chant des sirènes et le chant des pèlerins s'entrelacent comme deux puissans jouteurs. D'abord le motif religieux apparaît, calme, profond, à larges mouvemens, comme le rêve du plus beau, du plus grand de nos sentimens. Plus loin, il semble submergé par les insinuantes modulations de voix pleines d'énerwantes langueurs, d'assoupissantes délices, quoique fébriles et aiguës, mélange de volupté et d'inquiétude! La voix de Vénus, le chant de son captif, s'élèvent au-dessus de ces flots, qui montent peu à peu; les appels des sirènes et des bacchantes devien-

ment toujours plus hauts et plus impérieux. Les notes voluptueuses continuent longtemps: et ce n'est qu'après une agitation qui ne laisse aucune corde silencieuse, et qui fait résonner toutes nos fibres, que l'immense aspiration de l'infini, s'emparant de toutes ces vibrations, les fonde dans une suprême harmonie, et déploie dans toute leur vaste envergure les ailes de l'hymne triomphant!<sup>16</sup>

LISZT.

### Notes

1. *Correspondance*, éd. Claude Pichois et Jean Ziegler (Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1973), t. I, p. 157.

2. *Correspondance générale*, éd. Jacques Crépet (Paris, Louis Conard, 1947), t. I, p. 112-113.

3. *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois (Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1975-1976), t. II, p. 786 (sigle: OC).

4. Une page tout entière sur *Lohengrin* (OC, t. II, p. 783) et une moitié de phrase sur *Tannhäuser* (*ibid.*, p. 794). Les textes de Liszt se trouvent aux pages 48-50 et 130 de son *Lohengrin et Tannhäuser*.

5. Karl Gottlieb Reissiger (1798-1859).

6. *Tannhäuser* eut sa première le 19 octobre 1845 à l'opéra royal de Dresde, où, en 1842 et en 1843, *Rienzi* et *Le Vaisseau fantôme* avaient vu le jour.

7. La grande-duchesse de Saxe-Weimar était Marie Pavlovna (1786-1859), fille du czar Paul I<sup>er</sup> et, en 1849, soeur du czar régnant, Nicolas I<sup>er</sup>. Une de ses filles, Augusta, avait épousé, en 1829, le prince Guillaume de Prusse (1797-1888), futur roi de Prusse et premier empereur d'Allemagne (c'est auprès de la reine et impératrice Augusta que, en 1881-1886, Jules Laforgue sera lecteur). Une deuxième fille de la grande-duchesse, appelée Marie elle aussi, avait épousé un autre Hohenzollern, le prince Charles de Prusse (1801-1883).

8. En 1865-1867, Liszt écrira un oratorio inspiré par la vie de sainte Elisabeth, dite de Hongrie (1207-1231). C'est en 1836 que Montalembert fit paraître son *Histoire de sainte Elisabeth*, souvent rééditée au XIX<sup>e</sup> siècle.

9. Il faut croire ici à un contresens lexical – “mémoires” pour “souvenirs” – de la part de Liszt, dû, peut-être, au fait que le français n'était pas sa langue maternelle.

10. Voir la note 7, ci-dessus.

11. Dans *Richard Wagner et “Tannhäuser” à Paris*, Baudelaire parlera du “sentier mystérieux qui conduit à la grotte” (OC, t. II, p. 797).

12. Cette “ballade de Schiller”, intitulée *Ritter Toggenburg*, parut d'abord dans le *Musen Almanach für das Jahr 1798*.

13. Dans l'essai de 1861, frappé par le caractère mythique et légendaire de *Tannhäuser*, Baudelaire citera longuement et avec une approbation évidente les paroles de Wagner à ce sujet, qu'il a lues dans la *Lettre sur la musique* (OC, t. II, p. 791-792). La même année (*Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*), il dira, à propos de Victor Hugo; “la légende, le mythe, la fable [...] sont comme des concentrations de vie nationale, comme des réservoirs profonds où dorment le sang et les larmes des peuples” (OC, t. II, p. 140).

14. En fait, Liszt lui-même, dans son livre *Lohengrin et Tannhäuser* (p. 132-130), donnera une analyse technique détaillée de l'ouverture de *Tannhäuser*. En 1861, Baudelaire renoncera à donner au lecteur “un compte rendu technique et complet de cet étrange et méconnu *Tannhäuser*” (OC, t. II, pp. 796).

15. Comme on l'a vu, c'est la Société Sainte-Cécile qui répondra, en 1850, au voeu de Liszt.

16. C'est dans cette conclusion que l'essai de Baudelaire ressemble le plus à l'article de Liszt (voir surtout le début de la troisième partie [OC, t. II, p. 794-796]). On remarquera, par exemple, que Liszt écrit: “il [le motif religieux] semble submergé par les insinuates



modulations de voix pleines d'énervantes langueurs, d'assoupissantes délices, quoique fébriles et aiguës; mélange de volupté et d'inquiétude!" et que Baudelaire écrit: "le chant représentatif de la sainteté est peu à peu submergé par les soupirs de la volupté". Liszt parle de "l'immense aspiration de l'infini" et Baudelaire des "deux infinis, le ciel et l'enfer" que "tout cerveau bien conformé porte en lui" et, deux fois, vers la fin de ce paragraphe, emploie le verbe "aspirer". Pour Liszt, l'ouverture de *Tannhäuser* se termine par un "hymne triomphant"; pour Baudelaire, il s'agit d'"une victoire paisible". Ces ressemblances textuelles – et d'autres qu'on pourrait signaler – sont en partie inévitables, les deux auteurs décrivant les mêmes phénomènes. Toutefois, on pensera que certaines d'entre elles résultent bien d'une lecture par Baudelaire de l'article de Liszt. (Avant de terminer cette présentation du texte de Liszt, je tiens à exprimer ma reconnaissance à mes amis et collègues Claude Pichois, Terry Dock et James K. Wallace pour leur apport à mon travail.)

## LISZT ET NERVAL

Nouée en 1832, la relation Liszt-Nerval connaît, en 1850, un temps fort que les années suivantes confirmeront en l'intensifiant, le point suprême étant marqué par la lettre du 10 octobre 1854, où Nerval traite d'*Aurélia*.

Certes les deux hommes s'étaient en 1839-40 retrouvés à Vienne, lors d'un séjour qu'exploite, en 1853-54, *Pandora*. Il n'empêche, en 1850 dix ans ont passé sur les souvenirs, sans qu'apparemment une intimité soit née entre les êtres. Mais la profondeur des zones explorées à partir de l'automne 1853 s'accommode mal de ce genre d'évidences. Peut-être l'exégèse gagnerait-elle à revenir sur des traces omises, ou trop tôt dépassées: le feuilleton de Liszt est l'une d'elles.

Les pièces attestant que Nerval a lu cet article font défaut. Dès lors, l'argumentation reposera plutôt sur des consonances textuelles peu réductibles au seul jeu du hasard. Ainsi le chant d'allégeance viennoise sur lequel s'ouvre *Pandora* évoque en plus d'un trait les paroles de Tannhäuser à Vénus. On objectera sans doute que c'est Menzel, non Liszt, qui se trouve explicitement cité par Nerval; mais ce serait oublier que la dimension morale, retenue par Liszt, ne figure pas chez Menzel, qui souligne l'amour des Autrichiens pour leur ville. L'étude des manuscrits révèle d'ailleurs que Menzel fut d'abord utilisé sans être nommé<sup>1</sup>, dans un contexte d'"apparitions fantastiques" auquel le récit nervalien restera fidèle. Autant dire que la mention de "Menzel" dans un second état de l'oeuvre, ne doit pas être majorée.

Un autre argument tient dans "inconsolée", terme rare choisi par Liszt et que Nerval solennisera dans *El Desdichado*, où "Grotte", "Syrène", "lyre" (manuscrit Lombard, 1853) rappellent *Sirenen*, *Grotte*, *Harfe*, présents au début de *Tannhäuser*.

Enfin, que la chronique de Liszt fût introduite par H[ector] B[erlioz], fiancé jadis à Camille Moke-Pandora, pouvait constituer pour Nerval un motif supplémentaire de lecture.

JEAN GUILLAUME s. j.

Note

1. Voir notre étude "Aux origines de *Pandora* et d'*Aurélia*", *Etudes nervaliennes et romantiques*, t. V, 1982, p. 11.