

Marie-Hélène Girard

Université de Yale

Baudelaire et les « favoris de la muse bizarre »

Comme l'a relevé Pierre Laforgue (2012), c'est avec l'Exposition universelle des Beaux-Arts de 1855 qu'émerge, dans la critique d'art de Baudelaire, la notion de bizarre, à la fois dans sa déclaration de principes et dans les commentaires sur les œuvres. Mon propos ne sera pas de faire l'inventaire des occurrences, mais de revenir sur la surprenante apostille qu'il a ajoutée à la fin du premier chapitre de sa revue de l'Exposition universelle des Beaux-Arts. Professant son admiration pour la galerie de peinture anglaise, « très belle, très singulièrement belle, et digne d'une longue et patiente étude », Baudelaire déclare s'être résolu à en différer le compte rendu : « [...] je veux les étudier encore ; mon excuse est excellente ; c'est par une politesse extrême que je renvoie cette besogne si agréable. Je retarde pour mieux faire. » (1855)¹. On sait comment il allait sous peu être « *remercié* par *Le Pays* »² (1973, p. 313) pour un article jugé désobligant pour Ingres, ce qui l'empêcha de poursuivre sa revue et escamota du même coup l'étude promise. Si les chercheurs se sont accordés à regretter cet abandon, ils se sont montrés assez peu curieux de l'engouement persistant de Baudelaire pour l'art anglais. Le sujet de ce numéro spécial m'a donc paru une excellente occasion de revenir sur l'un des très rares points aveugles de la critique baudelairienne, pour tenter d'analyser les raisons de cet intérêt et la résurgence de son souvenir jusqu'à la toute fin des années 1850. Aussi périlleux qu'il soit de spéculer sur un texte virtuel, j'essaierai, à la lumière des tableaux exposés en 1855 – du moins ceux qu'on peut encore localiser – d'identifier ce qui a pu nourrir les affinités de Baudelaire avec l'art anglais et d'élucider au moins partiellement le sens de la bizarrerie dans le beau.

■ Marie-Hélène Girard – professeur honoraire des Universités, a quitté depuis 2023 Yale University, où elle était Visiting Professor depuis 2002. Adresse de correspondance : 72 boulevard Arago, 75013 Paris, France ; e-mail : mariehelene.devoret@gmail.com

1. La signature y est suivie de deux brefs paragraphes signés « Ch. B. ». Voir Baudelaire, 1976c, p. 582.

2. Comme il l'écrit à François Buloz le 13 juin 1855.

1. Un rendez-vous manqué

Ce projet de « glorification » des peintres anglais contemporains est d'autant plus intriguant que son œuvre antérieur à 1855 ne porte pas trace d'un intérêt pour les artistes britanniques, qu'il s'agisse de Bonington, de Constable, de Gainsborough ou de John Martin, dont la réputation avait pourtant traversé la Manche dès le début de la monarchie de Juillet³. Il est vrai que l'Exposition universelle de 1855 constitua pour les Anglais une occasion sans précédent de s'imposer hors d'Angleterre et qu'ils mobilisèrent une énergie exceptionnelle pour s'accueillir enfin une juste place dans le concert des écoles européennes. Avec près de trois cents artistes et huit cents œuvres, la Grande-Bretagne était, de toutes les nations étrangères, la plus largement représentée. Elle allait être aussi la plus remarquée, et la plus discutée tant elle rompait avec la culture visuelle héritée de la tradition idéaliste à laquelle était accoutumé le public français. Les critiques les plus conservateurs ne se privèrent pas d'en dénoncer l'excentricité et les couleurs criardes ; mais il y eut aussi des salonniers pour lui accorder la primeur de leur compte rendu, au nom de la courtoisie et même de l'admiration. Ce fut le cas notamment de Théophile Gautier qui réserva aux Anglais les dix premiers articles de sa revue⁴ (2011). C'est dans ce contexte que s'inscrit le *post scriptum* dilatoire du 26 mai cité plus haut, et il est probable que, même privé de sa tribune, Baudelaire ne renonça pas à la « besogne si agréable » (1976c, p. 582) de l'étude et qu'il poursuivit ses visites au Palais des Beaux-Arts⁵. En tout cas, l'ébauche de sommaire des *Curiosités esthétiques*, datable selon C. Pichois de l'automne 1857, prévoit toujours, parmi les textes à produire, un article sur l'Angleterre (Pichois, 1975, xi).

Il faut pourtant attendre le début de l'année 1859 pour voir resurgir son engouement pour les peintres anglais, à l'occasion d'un événement qui a peu mobilisé les chercheurs, mais qui n'en est pas moins significatif. Dans le cadre du rapprochement souhaité par Napoléon III entre la France et l'Angleterre (Penet et Cazes, 2017), Théophile Silvestre, en mission à Londres pour y collecter des informations en vue d'une *Histoire des artistes anglais morts et vivants*⁶, avait été invité à en présenter le chapitre introductif dans une conférence intitulée *L'art et les artistes anglais*, donnée le 19 janvier 1859 devant la *Society of Arts* de Londres. Elle fut chaleureusement reçue et publiée dans le *Journal of the Society of Arts* dès le 21 janvier (1859b),

3. Gainsborough, Constable et Martin, entre autres participèrent ponctuellement au Salon parisien.

4. Les cinquante-deux feuilletons de Gautier parus dans *Le moniteur universel* entre le 29 mars et le 29 décembre 1855 furent publiés sous le titre *Les Beaux-Arts en Europe – 1855* (Paris : Michel Lévy, 1855-1856, 2 vol.)

5. Ce bâtiment provisoire, construit par Lefuel, avenue Montaigne, devait éviter aux œuvres des artistes de côtoyer les produits manufacturés au Palais de l'Industrie. Il fut détruit dès la fin de l'Exposition universelle. La BnF conserve un album de photographies, commandées vraisemblablement à Disderi, des différentes galeries (la deuxième et la troisième représentent la section anglaise).

6. Selon la quatrième de couverture de la plaquette mentionnée *infra*, n. 12, elle devait paraître en vingt-quatre livraisons et était déjà « sous presse », mais le projet fut abandonné.

avant d'être éditée dans deux plaquettes à Londres et à Paris (1859a). Le conférencier y parcourait l'histoire de la peinture anglaise depuis les origines jusqu'à Turner, en célébrant le rôle fondateur de Hogarth et de Reynolds et il saluait les « allures vivantes et libres » des peintres anglais, fruits de leur indépendance et de l'attachement à leur culture nationale. Il ne manqua pas de faire parvenir le numéro du journal à son ami Baudelaire, qui l'en remercia depuis Honfleur le 11 février 1859 en termes particulièrement élogieux : « Mon cher, c'est très beau. [...] C'est plein de certitude et d'esprit, et souvent, toujours à temps, le style est grand. [...] Vous devriez faire lire ce papier à tous nos amis. Cela fera un plaisir infini. »⁷ (1973, p. 547-548). Pour sa part, il allait le recommander dès le lendemain à Asselineau et l'envoyer à Poulet-Malassis (1973, p. 548 et 555).

Il se trouve que la découverte de cette *lecture*, propre à raviver le tropisme anglophilie de Baudelaire, coïncida avec l'achèvement de l'étude sur Gautier dont il prévoyait la parution le 20 février dans *L'artiste*⁸ (1973, p. 548). Ce qui lui offrit l'occasion, pour mieux évoquer, au chapitre de la critique d'art, les efforts déployés par Gautier en faveur de l'école anglaise en 1855, d'inclure un chapelet de notes en style sténographique⁹, qui sont vraisemblablement celles prises en 1855 dans les allées du Palais des Beaux-Arts :

Lorsque tous les artistes de l'Europe se rassemblèrent solennellement à l'avenue Montaigne, comme en une espèce de concile esthétique, qui donc parla le premier et parla le mieux de cette école anglaise, que les plus instruits parmi le public ne pouvaient guère juger que d'après quelques souvenirs de Reynolds et de Lawrence ? [...] Qui sut immédiatement britanniser son génie ? Qui trouva des mots propres à peindre ces fraîcheurs enchanteresses et ces profondeurs fuyantes de l'aquarelle anglaise ?

Suivait l'énumération d'une dizaine de noms, accompagnés d'un bref commentaire :

Qui saisit tout de suite les mérites variés, essentiellement neufs, de Leslie, – des deux Hunt, l'un le naturaliste, l'autre le chef du préraphaélisme, – de Millais, ce poète minutieux, – de J. Chalon, le peintre des fêtes d'après-midi dans les parcs, galant comme Watteau, rêveur comme Claude, – de Grant, cet héritier de Reynolds, – de Landseer, dont les bêtes ont des yeux pleins de pensées, – de Hook, le peintre aux *rêves vénitiens*, – de cet étrange Paton qui fait rêver à Fuesli et qui brode avec une patience d'un autre âge des conceptions panthéistiques, – de Cattermole, cet aquarelliste peintre d'histoire, –

7. Voir également la lettre à Ch. Asselineau (1973, p. 155). Un extrait de la conférence parut également dans *L'artiste* du 6 février 1859 (t. VI, p. 81-86) et l'intégralité en six articles fut reprise dans *Le réveil* (n°s 5-10) entre le 5 février et le 5 mars 1859.

8. « Théophile Gautier » ne parut que le 13 mars 1859.

9. Voir de même les notes prises en Belgique sur la collection Crabbe et d'autres (1976a) et la note de Claude Pichois (1976f, p. 609, note 1, donnée p. 1384-1385).

et de cet autre dont le nom m'échappe (Cockerel ou Kendall ?), un architecte songeur, qui bâtit sur le papier des villes dont les ponts ont des éléphants pour piliers, et laissent passer entre leurs nombreuses jambes de colosses, toutes voiles dehors, des trois mâts gigantesques ? (1976g, p. 123)

Il est sans doute un peu vain de chercher dans ce dénombrement une ébauche de plan pour l'étude annoncée en 1855. Il semble qu'il s'agisse plutôt d'une remémoration d'images qui s'étaient gravées dans la mémoire du poète autant que du critique, prêtées à être réactivées selon le processus complexe qu'a le premier analysé J. Prévost (1964, p. 153-158). C'était aussi une forme d'hommage cryptique au « maître et ami » à qui Baudelaire allait dédier *Les Fleurs du Mal*, car ces noms brièvement caractérisés ne doivent rien à la plaquette de Silvestre mais laissent percevoir plus d'un écho des *Beaux-Arts en Europe* où Gautier avait le premier rattaché Paton à Füssli, comparé la « manière de peindre large, brillante et un peu heurtée » de Grant à Reynolds, souligné la patience de W. Hunt ou la minutie des Préraphaélites¹⁰ (2011, p. 172, p. 154, p. 232 et p. 148). Le choix de Baudelaire n'en apparaît pas moins éclectique, puisqu'il ne retient qu'une dizaine de peintres, propres à illustrer la variété des genres pratiqués par les Anglais et qu'il leur agrège deux architectes ignorés de la plupart des salonniers en 1855.

L'histoire de cet article fantôme pourrait s'arrêter là, si, contre toute attente, ces notes n'avaient pas fait l'objet d'un remploi, quasi à l'identique¹¹, le 10 juin 1859 dans la lettre ouverte de Baudelaire au directeur de la *Revue française* qui fait office d'introduction au *Salon de 1859*, où il commence par « exprimer un regret » tout personnel :

On nous avait annoncé que nous aurions des hôtes à recevoir, non pas précisément des hôtes inconnus ; car l'exposition de l'avenue Montaigne [celle de 1855] a déjà fait connaître au public parisien quelques-uns de ces charmants artistes qu'il avait trop longtemps ignorés. Je m'étais donc fait une fête de renouer avec Leslie ce riche, naïf et noble *humourist*, expression des plus accentuées de l'esprit britannique ; avec les deux Hunt, l'un naturaliste opiniâtre, l'autre ardent et volontaire créateur du préraphaélisme ; avec Maclise, l'audacieux compositeur, aussi fogueux que sûr de lui-même ; avec Millais, ce poète si minutieux ; avec J. Chalon, ce Claude mêlé de Watteau, historien des belles fêtes d'après-midi dans les grands parcs italiens ; avec Grant, cet héritier naturel de Reynolds ; avec Hook, qui sait inonder d'une lumière magique ses *Rêves vénitiens* ; avec cet étrange Paton, qui ramène l'esprit vers Fuseli et brode avec une patience d'un autre âge de gracieux chaos panthéistiques ; avec Cattermole, l'aquarelliste et *peintre d'histoire*, et avec cet autre, si étonnant, dont le nom m'échappe, un architecte songeur, qui bâtit sur le papier des villes dont les ponts ont des éléphants pour piliers, et laissent passer entre leurs jambes de colosses, toutes voiles dehors, des trois-mâts gigantesques ! On avait même préparé le lo-

10. Le constat déjà fait par Loïs C. Hamrick a été repris par Pichois (1976f, p. 609, n. 1, donnée p. 1384-1385).

11. Le nom de Sir Edwin Landseer a été supprimé et celui de l'Irlandais Daniel Maclise ajouté.

gement pour ces amis de l'imagination et de la couleur singulière, ces favoris de la muse bizarre ; mais, hélas ! pour des raisons que j'ignore, et dont l'exposé ne peut pas, je crois prendre place dans votre journal, mon espérance a été déçue. (1976f, p. 609)

Ce qui est ici évoqué à mots couverts est une autre retombée de la mission de Silvestre, qui avait, à l'issue de la conférence, conformément à un projet soumis à Achille Fould en décembre 1858, transmis aux artistes anglais une invitation du Ministre d'État et de la Maison de l'Empereur « à envoyer leurs ouvrages à la très prochaine Exposition qui aura[it] lieu à Paris au mois d'Avril » (1859a, p. 95), c'est-à-dire à participer à ce Salon de 1859. À en juger par les trente-et-une signatures au bas de la lettre reproduite dans la plaquette imprimée, l'offre avait été accueillie avec empressement. On s'était accordé, de part et d'autre, pour en confier l'organisation à l'indispensable E. Gambart, il était prévu de réserver aux artistes anglais « un salon spécial » capable de « recevoir 200 ouvrages environ » (selon la lettre d'A. Fould à Ch. Eastlake du 1^{er} mars 1859, citée par Penet et Cazes, 2017, n. 66), et Silvestre pouvait anticiper de confiance « la satisfaction de voir fraternellement réunies, cette année, à Paris, l'école anglaise et l'école française » (1859a, p. 96). Cette opportunité sans précédent – les artistes étrangers se faufilaient jusque-là entre les Français – laissait en effet espérer une réplique, à moindre échelle, de l'Exposition de 1855 dont Baudelaire ne pouvait que se réjouir. Mais sa réalisation prit du retard et de report en report, l'envoi des œuvres anglaises allait être définitivement abandonné fin mai. La brièveté du délai pouvait certes expliquer en partie cet échec, mais l'obstacle majeur fut en réalité la déclaration de guerre de la France à l'Autriche le 4 mai et l'hostilité de l'Angleterre à la politique italienne de Napoléon III. C'est ce qui ressort de la note publiée par l'*Art Journal* en juin : « *The proposed exhibition of English pictures in Paris is not to take place, or, at all events, is postponed. This is one of the emphatic evidences of the miseries of war* » (Minor Topics of the Month, 1859, p. 94-95). Et c'est aussi ce que disaient *mezza voce* les regrets Baudelaire, qui dut se contenter dans le *Salon de 1859* de célébrer la « peinture riche et minutieuse » de Frederick Leighton, seul représentant de l'école anglaise (1976f, p. 653-654), avant de remiser définitivement son projet d'étude. Car aucune occasion n'allait se présenter de revoir les artistes britanniques à Paris avant l'Exposition universelle de 1867, et il ne devait plus revenir sur le sujet, si l'on excepte une ultime promesse d'article intitulé « Allemands, Anglais et Espagnols » (1973, p. 626) faite à Poulet-Malassis en décembre 1859 et restée sans suite. De ce rendez-vous manqué avec les peintres anglais, il ne reste donc d'autre trace dans son œuvre qu'à peine une page de la *Revue française*¹² pour témoigner

12. L'hypothèse formulée par F. W. Leakey (voir *infra*), selon laquelle un « quatrième article » sur l'Exposition de 1855 dont Baudelaire chercha à faire relire les épreuves, dût porter sur les peintres anglais est infondée, puisqu'il précise dans la même lettre qu'il s'agit du dernier article « consacré à un seul homme » – soit probablement Horace Vernet, mentionné à la suite d'Ingres et de Delacroix dans le plan des deux volumes intitulés *Quelques-uns de mes contemporains*, ébauché par Baudelaire dans une « Note pour M. Hippolyte Garnier » (1866). Voir Baudelaire, 1973, p. 313 et p. 591.

de l'impact durable de l'éblouissement de 1855 et de la nostalgie qu'en avaient conservée le critique et le poète.

2. La Muse du bizarre

Ces traces sont évidemment trop ténues pour reconstituer un musée anglais de Baudelaire, mais l'identification de quelques-unes des œuvres implicitement évoquées dans ses deux listes permet de formuler au moins quelques conjectures sur les raisons de son enthousiasme. La manière d'exposition virtuelle qu'il accorde par prétérition aux artistes anglais au seuil du *Salon de 1859*, ne fait pas que traduire ses regrets, elle sert aussi, dans la section « L'artiste moderne » de la même lettre, de prolégomène au procès des « enfant[s] gâté[s] » (1976f, p. 611) que sont devenus la plupart des artistes français. Face au conformisme et à la platitude du Salon, les peintres d'Outre-Manche incarnent l'indépendance et l'originalité déjà retenues dans l'enquête de Th. Silvestre (1859a, p. 35), et qui manquent à l'école française. Ce que Th. Gautier s'était aussi empressé de signaler au début de sa revue dans *Le moniteur universel* du 19 mai 1855¹³, en requérant une épithète que l'italique élevait pour la première fois au rang de critère esthétique :

On se sent transporté dans un autre monde très-lointain et très-inconnu, quoiqu'on puisse déjeuner à Paris et dîner à Londres le même jour ; c'est un art particulier, raffiné jusqu'à la manière, *bizarre* jusqu'à la chinoiserie, mais toujours aristocratique et gentleman, d'une élégance mondaine et d'une grâce fashionable dont les livres de Beautés et les Keepsake offrent le plus pur type. (2011, p. 112)

Il fallait de fait, pour parler de l'école anglaise, inventer « dans la langue critique des catégories nouvelles » (1976f, p. 608) et le *bizarre* invoqué par Gautier venait à point nommé pour désigner l'altérité de cette école anglaise, dont Baudelaire se proposait de célébrer à la fois la modernité et l'étrangeté, sous l'égide de la « Muse du bizarre ». Il est probable qu'il se réservait dans l'« étude » projetée, d'en développer les potentialités critiques, en présentant l'art anglais comme un territoire vierge, ayant échappé à la dictature de la peinture d'histoire et à celle de la hiérarchie des genres, piliers du bastion idéaliste toujours solide en France. La mention de G. Cattermole¹⁴ tout à la fois aquarelliste et « *peintre d'histoire* » le suggère fortement et l'italique là aussi souligne ce que l'association avait d'incongru aux yeux du public français. En cela la découverte de l'école anglaise promettait de marquer un moment décisif

13. Le premier article de Baudelaire, « Méthode de critique », allait paraître dans *Le Pays* du 26 mai 1855.

14. George Cattermole (1800-1868), peintre et aquarelliste, spécialisé dans les sujets historiques inspirés de Walter Scott.

dans la quête de la « beauté nouvelle et particulière » à laquelle aspirait déjà le critique du *Salon de 1846* (1976e, p. 496).

De quoi l'originalité britannique est-elle faite ? Le projet de sommaire des *Curiosités esthétiques*, offre un début de réponse en proposant pour l'article futur ce titre binaire : « L'Intime et le féerique » (1976f, p. 609, n. 1 donnée p. 1384). Le *Salon de 1846* enregistrait déjà le premier terme parmi les composants de l'« art moderne » (1976e, p. 421). Mais appliquée à l'Angleterre, l'intime devait prendre un sens plus spécifique, notamment après la lecture de Th. Silvestre qui insistait sur la « puissance d'intimité » (1859a, p. 35) de l'art anglais, soit « *home power* » dans la version traduite. Le terme ne renvoyait pas seulement au *comfort* du *home* – anglicismes acclimatés en France dès la première moitié du XIX^e siècle –, il désignait plus largement un lien atavique qui attachait les artistes britanniques à leur terre natale et imprimait son cachet à toutes leurs œuvres. Baudelaire avait pu en apprécier l'expression dans les portraits de Sir Francis Grant, le peintre de la *gentry*¹⁵, qui alliait le romantisme de Reynolds à ce « spectacle de la vie élégante » (1976e, p. 495) et qu'il prônait déjà dans le *Salon de 1846* au nom de « l'héroïsme de la vie moderne ». L'exposition anglaise offrait à cet égard un grand nombre de représentations de scènes aristocratiques ou familiaires, que Baudelaire qualifie d'« intimes gentillesses du *home* » (1976f, p. 609). Il se souvenait peut-être de la scène de genre intitulée *Déjeuner (montagnes d'Écosse)*¹⁶, d'Edwin Landseer, où l'on voyait à l'intérieur d'un *cottage* rustique une paysanne allaitant un nourrisson, en compagnie d'une chienne et de deux chiots, près de quatre chiens lapant leur soupe dans un cuveau de bois. Le titre en soulignait discrètement *l'humour*, cette forme d'esprit spécifiquement anglaise, à laquelle Baudelaire semble avoir été particulièrement réceptif. En témoigne le premier nom de la liste, celui de Robert Leslie, qualifié à la fois de « riche, naïf et noble *humourist* » et d'« expression des plus accentuées de l'esprit britannique ». R. Leslie s'était fait une spécialité de scènes de genre inspirées de romans ou de comédies, brillamment représentées à l'Exposition de 1855 par *Sancho Pança et la duchesse*, *L'oncle Tobie et la veuve Wadman*, tiré de *Tristram Shandy* de Sterne, ou *Catherine et Petruchio*, illustration de la *Mégère apprivoisée* (acte IV, sc. 3)¹⁷. On sait les réticences de Baudelaire à l'endroit des scènes comiques en peinture et l'équivalence qu'il établissait entre « goût du spirituel » et « goût du bête » (1976f, p. 615). Il dut sans doute à Leslie et aux peintres de genre victoriens de découvrir que la peinture pouvait elle aussi traduire le trait d'esprit, sans tomber dans la vulgarité ou dans d'absurdes rébus, ce qui allait le conduire, dans le *Salon de 1859*, à relativiser son jugement et à redoubler d'ironie

15. Francis Grant (1803-1878), peintre de *sporting life* et portraitiste ; il exposait entre autres les n°s 812 – *Portrait de Mme Beauclerk* (non localisé), 813 – *Portrait de lord John Russell* (Londres, National Portrait Gallery) et 815 – *Portrait de lady Rodney* (coll. Mr. and Mrs. Edward Harley).

16. N° 860; *A Highland Breakfast*, 1834, Londres, Victoria and Albert Museum.

17. Respectivement n° 871, Londres, Tate Gallery ; n° 869, *ibid.*, Victoria and Albert Museum et n° 868, National Trust, Petworth House. Charles Robert Leslie (1794-1859), peintre de genre et premier biographe de Constable.

à propos des « horreurs » d'Auguste Biard¹⁸ présentées comme « une grâce spéciale attribuée à la race française » (1976f, p. 615).

Un autre aspect de l'intimité domestique devait aussi retenir l'attention de Baudelaire, c'est la représentation des animaux. Gautier avait déjà insisté sur ce trait de la culture anglaise dans *Le moniteur universel* du 14 juin 1855 :

L'existence de l'Anglais, beaucoup moins distraite et beaucoup moins extérieure que la nôtre, son *home* rigoureusement fermé, sa vie de château et de cottage, ses habitudes réfléchies et volontiers taciturnes, sa concentration intime autour du foyer domestique, lui rendent nécessaire la société de ces compagnons silencieux, avec lesquels le plus timide se sent à son aise. (2011, p. 182)

Le phénomène était confirmé en 1855 par le succès d'Edwin Landseer, qui fut l'artiste anglais le plus en vue. Il était précédé, il est vrai, d'une réputation d'animalier exceptionnel et remporta à l'Exposition l'une des grandes médailles d'honneur. Ses tableaux combinaient la fidélité de la représentation animale avec l'humanisme d'un fabuliste, en quoi il prenait le contrepied du réalisme des animaliers français, qui ne jouissaient ni du même prestige, ni de la même reconnaissance. Et c'était peut-être déjà aux gravures des œuvres de Landseer largement diffusées que pensait Baudelaire dans le *Salon de 1845* en jugeant Alfred Dedreux, peintre des chevaux, inférieur aux Anglais « plus spirituels dans ce genre animal et intime » (1976d, p. 386). Il trouva sans doute dans les *Chiens au coin du feu*¹⁹ ou les *Animaux à la forge*²⁰ de Landseer la part de sentiment qui manquait aux animaux de G. Jadin ou de R. Brascassat. Il n'est pas impossible non plus que *Jack en faction*²¹, cet autre produit de « la muse familiale » (1975c, p. 360) de Landseer, ait laissé dans la mémoire de Baudelaire le premier germe de ce qui allait devenir « Les bons chiens »²², même si ce poème fut *in fine* dédié en 1865 à un autre animalier, Joseph Stevens. L'évocation finale d'un « paradis spécial pour les bons chiens » (1975c, p. 362) y rappelle en effet l'article que Gautier avait consacré à Landseer en 1855, où revenait pareillement un souvenir enfantin de « paradis pour les bêtes » dans un long préambule, antispéciste avant la lettre, qui saluait la sensibilité des Anglais au respect des animaux (2011, p. 182). Mais les « yeux pleins de pensée » que Baudelaire associe au nom du peintre – dans un autre écho à Gautier, qui leur prêtait « des affections et des antipathies, des instincts qui ressemblent à des

18. François-Auguste Biard (1799-1882), peintre lyonnais, dont la postérité a retenu les paysages exotiques rapportés de ses nombreux voyages, plutôt que les sujets comiques également exposés aux Salons.

19. N°863 – *A Fireside Party*, 1829 ; Londres, Victoria and Albert Museum.

20. N°858 – *Shoeing*, 1844 ; *ibid.*, Tate Gallery.

21. N°859 – *A Jack in Action* ; *ibid.*, Victoria and Albert Museum.

22. « Les bons chiens » a paru dans *L'indépendance belge*, 21 juin 1865, avant d'être intégré au *Spleen de Paris* (1975c, p. 360-363). Sur la genèse du texte, voir la notice (1975c, p. 1350-1352).

idées » (2011, p. 180) – renvoient surtout au majestueux cerf de *The Sanctuary*²³, qui sur fond de crépuscule traverse un *loch* écossais pour se mettre à couvert des chasseurs. C'était le premier des portraits de cervidés auxquels Landseer allait donner une forte signification symbolique et il ne pouvait échapper ni au poète des « Chats », ni à celui de « Crépuscule du soir ».

Enfin le trait le plus remarquable de l'« intimité » britannique fut sans doute, aux yeux de Baudelaire, qui l'invoquait déjà dans le *Salon de 1845*, la « naïveté ». C'est-à-dire la fidélité avec laquelle les peintres anglais s'attachaient à copier ce que les théoriciens appelaient la nature, pour la distinguer du style. Th. Silvestre avait insisté dans sa conférence sur « ce vigoureux sentiment qui donne la vie, le mouvement, l'expression, aux plus humbles et aux plus nobles sujets » (1859a, p. 65) et Gautier avait déjà parlé d'une vérité d'un type nouveau, résultant d'une « lutte corps à corps avec la nature »²⁴ (2011, p. 184), à propos de l'un des « deux Hunt », qui figurent sur la liste de Baudelaire. Le premier, William Henry Hunt, qualifié de « naturaliste opiniâtre »²⁵ et que ses contemporains surnommèrent '*Bird's Nest*' Hunt, en référence à des natures mortes où il associait de minutieuses études de fleurs à des nids d'oiseaux. À rebours des vanités qui dominaient encore la tradition de la nature morte en France, il s'agissait plutôt d'une célébration de la campagne anglaise, où les fleurs étaient un hymne à la nature et le nid, une promesse de vie. Gautier avait le premier salué la « prodigieuse finesse de détail » (2011, p. 232) et la patience de miniaturiste de W. H. Hunt. Mais au-delà du tour de force, Baudelaire y découvrit sans doute une représentation de la nature qui affirmait la supériorité de l'« imagination créatrice » (1976f, p. 624) sur l'exactitude mécanique de la photographie et qui par son souci du détail, s'avérait capable de traduire les « confuses paroles » de « Correspondances ».

Mais c'est plus encore chez « l'autre » Hunt, William Holman, l'« ardent et volontaire créateur du préraphaelisme », et chez John Everett Millais, de la même confrérie, que Baudelaire aura apprécié cette naïveté garante de l'authenticité de l'œuvre. Les Préraphaélites avaient l'ambition de régénérer la peinture anglaise en revenant au passé idéalisé de la première Renaissance, dans le même élan primitiviste et évangélique que les Nazaréens²⁶. En réaction à l'industrialisation, la vérité et l'avenir de l'art devaient passer par un retour aux valeurs spirituelles et au métier naïf et patient de l'artisan, attaché à la reproduction scrupuleusement exacte du réel. En témoignait entre autres la végétation foisonnante d'*Ophelia* où Millais avait satisfait aux exigences de la botanique autant qu'à celles de la poétique en sélectionnant pour leur vertu symbolique les fleurs et les plantes du texte de *Hamlet*.

23. N°857 – *The Sanctuary*, huile sur toile, 61,3 x 152,7 cm ; Royal Collection Trust.

24. La formule s'applique aux *Moutons égarés* de William Holman Hunt.

25. William Henry Hunt (1790-1864), aquarelliste, qui s'illustra par des « *comic boys subjects* » et par un grand nombre de natures mortes. C. Pichois, égaré sans doute par le qualificatif « naturaliste », l'identifie à tort avec William Morris Hunt, élève de Couture et membre de la section américaine (1976f, p. 609, n. 4 donnée p. 1385).

26. La confrérie avait failli se nommer *Early Christians*.



Fig. 1. John Everett Millais. *Ophelia*. 1851-1852. (Tate Britain) (source : Wikipedia)

De même W. H. Hunt, « ce poète si minutieux », avait poussé le souci d'exactitude, dans sa *Lumière du monde*²⁷, jusqu'à faire construire une réplique de la cabane avec sa porte et à ne peindre qu'entre 9 h du soir et 5 h du matin par les nuits de pleine lune, en éclairant la figure avec une lanterne, pour garantir toute son efficience au message spirituel. Les deux peintres étaient, à l'Exposition de 1855, les seuls représentants du mouvement, à la création duquel ils avaient participé en 1848, mais qui était encore à peu près inconnu en France. Ils firent sensation mais susciteront plus d'interrogation que d'admiration. Les conservateurs dénonçaient à qui mieux mieux leur extravagance, les associations impossibles et la crûdité de leurs couleurs pures, qui juraient avec l'harmonie grise mise à la mode en France par Thomas Couture à la fin des années 1840. Mais là où E. Chesneau n'avait vu que des « peintres égarés par la chimère » (1864, p. 101), Baudelaire avait reconnu des « amis de l'imagination et de la couleur singulière ».

Convaincu dès le *Salon de 1846* que l'Angleterre était la « patrie des coloristes exaspérés » (1976e, p. 421), il était sans doute préparé à plus de tolérance que la plupart de ses confrères, envers ces peintres à qui Hogarth avait enseigné que « les couleurs ne sauraient être trop brillantes quand elles sont bien disposées » (Hogarth,

27. N°839 ; Oxford, Wardens, Fellows and Scholars of Keble College. Le sujet est inspiré de la Bible, *Révélations* 3, 20 et *Psaumes* 119-105.

1805, p. 211), qui se préoccupaient plus de la lumière que du clair-obscur et ne cherchaient pas l'harmonie d'une dominante. Ni les étoffes chamarrées de *L'Ordre d'élar-gissement*²⁸, ni l'intensité des verts dans *Le Retour de la colombe à l'arche*²⁹ de Millais, ni même la pourpre cardinalice du haut-de-chausse de *Claudio et Isabella*³⁰, de Hunt, ne devaient dérouter un critique qui était capable de pousser l'amour de la couleur jusqu'à avouer la « douleur délicieuse » que lui procurait, face à sa fenêtre, la vue d'« un cabaret mi-parti de vert et de rouge crus » (1976e, p. 425). Et son éloge vibrant d'Hausoullier en 1845 et de la couleur « d'une crudité terrible, impitoyable, téméraire même » (1976d, p. 360) de sa très « voyante » *Fontaine de Jouvence*, l'avait préparé à traiter les Préraphaélites en esprits fraternels, capables de donner libre cours à l'imagination par un usage aussi décomplexé de la couleur. Dans la mesure où elle était d'abord, à ses yeux, l'expression d'un tempérament, son harmonie pouvait se prêter à toutes les singularités, pourvu qu'elle « ouvre des avenues profondes à l'imagination » (1976e, p. 431). De même qu'il avait su percevoir en 1845 « une certaine mysticité » dans les verts, les roses et les rouges pourtant « un peu douloureux à l'œil » de *Fleur des champs*³¹, de Louis Janmot, l'un des rares disciples français des Nazaréens, il était prêt devant la *Lumière du monde* ou la minutie hallucinée des *Moutons égarés*³² de W. H. Hunt, à adhérer à l'esthétique préraphaélite comme à une voie prometteuse de régénération. Cette union de la représentation fidèle de la nature et de l'expression d'une authentique spiritualité était en parfaite concordance avec ses propres valeurs esthétiques, en ce qu'elle conciliait harmonieusement nature et surnaturalisme, par des moyens qui rompaient avec les codes académiques et revendiquaient leur engagement dans la modernité. Comme Edgar Poe, ces peintres anglais dévoilaient aux visiteurs de 1855 des « compositions étranges qui semblent avoir été créées pour nous démontrer que l'étrangeté est une des parties intégrantes du beau » (1976b, p. 302). De là à penser que ces caractéristiques pouvaient s'étendre, à des degrés divers, à la majorité des peintres anglais, il lui suffisait de relire Th. Silvestre pour franchir le pas :

Ce qu'il y a [...] de bien frappant pour moi dans le génie des artistes anglais, c'est la pénétration, l'énergie, la justesse qu'ils apportent dans l'étude de la nature et cette conviction spirituelle qu'ils savent aussi faire passer dans les ouvrages de pure imagination. (1859a, p. 64)

28. N°886 ; Londres, Tate Gallery.

29. N°887 ; Oxford, Ashmolean Museum. Le tableau traitait de la conversion de Millais et du retour des protestants au catholicisme.

30. N°841 ; Londres, Tate Gallery. Le sujet est inspiré de *Mesure pour mesure* (acte III, sc. 1).

31. Salon de 1845, n°876 – *Fleur des champs*, Lyon, musée des Beaux-Arts. Voir 1976d, p. 375. Louis Janmot (Lyon, 1814 – *ibid.*, 1892), élève de V. Orsel et d'Ingres.

32. N°840 ; Londres, Tate Gallery.

3. Le royaume de la féerie

Quant au « féerique », adjectif que Baudelaire applique aussi bien à la couleur de Véronèse qu’aux palais de ses rêves (1976d, p. 357 et 1975a, p. 102, str. 10), il renvoyait en Angleterre à un domaine à la fois plus large et plus noble que les pièces à grand spectacle de l’Ambigu-Comique ou les contes pour enfants. La tradition des *fairy tales* s’y exprimait aussi bien dans le champ pictural que dans la littérature et se révélait beaucoup plus féconde qu’en France, où la peinture d’histoire lui avait largement fait écran. En témoignait, à l’Exposition de 1855, la *Serena* de A. E. Chalon, inspirée de *La reine des fées* de Spencer³³, dont le livret précisait que le paysage avait été peint par son frère J. J. Chalon, celui des deux que les notes de Baudelaire rapprochaient de Watteau³⁴. Et comme les rêves, les féeries, « enfants de la brume » (1976e, p. 421), avaient trouvé un terrain d’élection dans l’Angleterre victorienne où l’industrialisation précoce avait favorisé un retour à l’occulte, aux légendes et aux mythes celtiques, ce que Baudelaire versait au crédit d’un « peuple admirablement riche en poètes » (1976c, p. 582). On devine son intérêt pour la féerie derrière plusieurs de ses formules génériques qualifiant les œuvres anglaises, et notamment l’aquarelle, à laquelle le livret de l’Exposition dédiait une section à part et qui surprit les visiteurs parisiens, peu habitués à l’apprécier comme un medium à part entière. S’il est difficile d’identifier les « aquarelles grandes comme des décors, quoique si petites », ou de mettre des titres précis derrière « ces fraîcheurs enchanteresses, ces profondeurs fuyantes » que célèbre Baudelaire (1976f, p. 609 et 1976g, p. 123), les connotations théâtrales et le jeu de perspectives suggèrent qu’il rapproche ce medium de la féerie. On peut aussi se demander à quelles œuvres il pensait en célébrant les « splendeurs orientales réfléchies dans le poétique miroir de l’esprit anglais » (1976f, p. 609). S’agit-il des *Ruines du temple du Soleil à Balbeck*³⁵ de David Roberts ? ou du *Harem d’un bey*³⁶ de son ami J. F. Lewis, que Gautier avait décrit comme « un de ces mystérieux paradis de l’Orient, où le regard profane ne pénètre jamais » (2011, p. 213-214) ? Baudelaire semble dans tous les cas avoir perçu la technique de l’aquarelle comme une invitation à libérer l’imagination.

Mais l’exemple le plus spectaculaire de féerie qu’offrait l’Exposition de 1855 était la *Querelle d’Obéron et de Titania*³⁷ inspirée du *Songe d’une nuit d’été*, où l’« étrange

33. N° 752 ; localisation actuelle inconnue.

34. Alfred Édouard (1780-1860) et John James (1778-1854) Chalon. Aucune de leurs œuvres exposées en 1855 n'est aujourd'hui localisable.

35. N° 931 ; Liverpool, Walter Art Gallery. David Roberts (1796-1864) avait commencé comme peintre de décor avant de voyager en Orient d'où il rapporta de nombreux paysages.

36. N° 1047, aquarelle et gouache ; collection privée. John Frederik Lewis (1804-1876), peintre et aquarelliste, spécialisé dans les sujets espagnols et orientaux.

37. N° 906 – *Querelle d’Obéron et de Titania / The Quarrel of Oberon and Titania*, 1849, huile sur toile, 99 x 152 cm ; Édimbourg, National Gallery of Scotland ; le sujet était inspiré du *Songe d’une nuit d’été*, acte II, sc. 1. Sir Joseph Noël Paton (1821-1901), peintre écossais, condisciple et ami de Millais, membre de la Royal Scottish Academy, peignit des sujets bibliques et des tableaux inspirés de mythes



Fig. 2. Joseph Noel Paton. *The Quarrel of Oberon and Titania*. 1849. (Galerie Nationale d'Écosse). (source : Wikimedia Commons).

Paton » avait représenté le chaos provoqué dans le royaume des fées par le refus de Titania de céder à Oberon le jeune page dont il veut faire son chevalier.

Joseph Noel Paton y avait multiplié à plaisir lutins, elfes et fées – on n'en comptait pas moins de cent-soixante-cinq³⁸ – dans ce tour de force pictural qui avait rencontré un grand succès auprès du public victorien, mais qui surprit le public parisien peu habitué à ce type de sujet – de quoi conforter à nouveau Baudelaire dans l'idée que le peuple anglais était beaucoup plus réceptif à la poésie et au merveilleux. Dans ce retour à la féerie shakespearienne, il fut sans doute sensible comme Gautier à « la bizarrerie du travail » (2011, p. 166), qui contrevenait à toutes les lois de la composition classique, mais il retint surtout les « conceptions panthéistiques » que cautionnait, dans la partie droite du tableau, un terme à figure de Pan, sous l'œil duquel s'ébattaient dans une liberté débridée des créatures de fantaisie. C'est probablement aussi à Paton que se rapportent les « verdures écossaises », évoquées parmi les regrets de la *Revue française*, puisque le peintre avait pris le parti de substituer au bois près d'Athènes la forêt hercynienne, clairement reconnaissable aux arbres et aux fleurs

et légendes romantiques. Ce tableau exposé en 1850 à la Royal Scottish Academy, était sa seconde version du sujet, peint en 1846 (Royal Scottish Academy collection), et suivi en 1847 d'une *Reconciliation of Oberon and Titania* (Edimbourg, National Gallery of Scotland).

38. Décompte de Lewis Carroll, grand admirateur de Paton.

qui rythment sa composition. Cette plongée dans l'imaginaire de la féerie en même temps qu'au cœur d'une nature proche de celle de « Correspondances » révélaient en Paton un autre esprit fraternel et dut confirmer Baudelaire dans l'idée qu'il pouvait de confiance classer les peintres du Royaume-Uni parmi les « représentants enthousiastes de l'imagination et des plus précieuses facultés de l'âme » (1976f, p. 611).

Il en allait de même de l'Irlandais Daniel Maclise, mentionné dans l'article de *L'Artiste*, qui était un autre proche des Préraphaélites. Féru de folklore celtique et de traditions anglo-saxonnes qu'il s'était donné pour mission de préserver dans son œuvre, il avait offert en 1855 une autre forme de « féerie », celle du *old golden time*. La fougue que lui prête Baudelaire s'exprimait en effet dans un *Manoir du baron ; fête de Noël dans le vieux temps*³⁹, où il revisitait la « *merry England* » élisabéthaine à travers une scène de banquet, inspirée de la description qu'avait donnée Walter Scott d'un Noël ancien dans *Marmion*⁴⁰. Croisant l'iconographie traditionnelle des festsins avec celle des kermesses flamandes, Maclise déployait dans cette grande toile une composition prolifique, autour de la figure centrale du *lord of Misrule* apportant sur un plateau une hure de sanglier. La multitude des figurants, leur exubérance dionysiaque, la présence de jongleurs et de musiciens offraient, dans une tonalité rubénienne, le spectacle d'un âge d'or retrouvé, au sein d'une société harmonieuse, réconciliée dans la magie de Noël. Baudelaire en aura sans doute apprécié au-delà de la singularité du sujet, la chaleur de la couleur et la nostalgie qui se dégageait de ce monde disparu.

C'est également de cette catégorie du féérique que relève, dans un scénario moins ambitieux, la « lumière magique » de James Clarke Hook, seul peintre à la mention duquel les notes de Baudelaire attachent un titre, « *Rêves vénitiens* », ou *Venise telle qu'on la rêve*⁴¹ si l'on s'en tient au livret de 1855, soit *A Dream of ancient Venice*. Cette fantaisie inspirée de deux vers de Sansovino combinait le thème de la sérenade en gondole avec le raffinement des costumes et l'hédonisme que la mythologie du XIX^e siècle projetait sur la Venise de la Renaissance. La taille du tableau et l'ambition affichée de rivaliser avec les maîtres du *Cinquecento* avaient assuré le succès de cet exercice de genre historique à la limite du pastiche, que Gautier s'était le premier approprié dans une de ces *ekphrasis* propres à fixer les œuvres dans la mémoire du lecteur :

39. N° 883 – *Merry Christmas in the Baron's Hall*, huile sur toile, 183 x 366 cm, 1838 ; Dublin, National Gallery of Ireland. Il exposait aussi le n° 884 – *L'Epreuve du toucher*, ancienne coutume saxonne ; localisation actuelle inconnue. Daniel Maclise (1806-1870), peintre irlandais.

40. *Marmion, A Tale of Flodden Field*, Édimbourg, Ballantine & Co, 1808, poème épique de Walter Scott.

41. N° 832 – *A Dream of Ancient Venice*, huile sur toile, 124,7 x 80,5 cm, 1850 ; Sheffield City Art Galleries. Lors de sa première exposition à la Royal Academy en 1850, les deux vers de Sansovino qui en sont la source étaient reproduits : « *Si costuma andando altorno in gondola, / Concerti di musiche di cercarli per sollazzo* ».

Quel titre charmant ! – L'imagination la plus prosaïque chante son tirily comme le philiste berlinois de Henri Heine, à ce nom magique de Venise, et dit aussitôt à la gondole de glisser sur l'eau endormie des lagunes, entre les palais de Sanmicheli, de Scammozi et de Palladio, avec des voix et des instruments, sous les balcons découpés en trèfle, d'où les belles patriciennes laissent tomber leur bouquet.

Pour notre part, nous l'avons fait souvent, le rêve de M. Hook. – plus d'une fois aussi nous avons vu en songe se pencher du haut des terrasses blanches ces belles filles aux tresses d'or crespelées, aux robes de brocart d'argent, aux colliers et aux bracelets de perles, qui jettent un baiser avec une fleur au galant haussé sur la pointe du pied ! (2011, p. 164)

La composition, qui fait accoster une gondole devant un palais en bordure d'un canal, ne laisse pas de déconcerter. Dans une libre réinterprétation du *Triomphe de Venise* de Véronèse au Palais Ducal, Hook a superposé à deux piliers courts et massifs, une balustrade à laquelle six jeunes patriciennes s'accourent pour écouter la sérenade, en découplant leur silhouette sur fond de ciel bleu pommelé de nuages blancs, tandis qu'un galant tend un bouquet à l'une des jeunes femmes sous le regard des musiciens qui l'accompagnent dans la gondole. Aussi improbable que soit l'agencement architectural et aussi invraisemblables que soient les proportions du palais, de la gondole et des personnages, la singularité de ce balcon que le titre originel suspend dans un passé aussi désirable que lointain, n'est pas sans rappeler les étranges « balcons du ciel » que donne à imaginer le premier tercet de « Recueillement » :

[...] Vois se pencher les défuntes Années,
Sur les balcons du ciel en robes surannées ;
Surgir du fond des eaux le Regret souriant ;⁴² (1975a, p. 140)

On sait ce que la méditation de ce sonnet doit à l'*Hymne à la nuit* de Longfellow. Mais la sentimentalité romantique du tableau de Hook aura pu aussi suggérer la métamorphose des jeunes Vénitiennes en allégories des Années, tandis que la note mélancolique du commentaire de Gautier, pour qui Venise était le reposoir des amours perdues⁴³, aura pu faire surgir la figure du Regret à la place du soupirant qui se hisse hors de la gondole. Jean Prévost a montré à quelle complexe alchimie le mimétisme de Baudelaire soumettait les références artistiques et les multiples façons dont un texte critique pouvait chez lui « précéde[r] et annonce[r] le poème » (1964, p. 88). Rien n'interdit donc de penser que même en l'absence du tableau, le poète ait pu se souvenir de cet improbable balcon et de cette brigade patricienne de Hook pour évoquer le regret du temps révolu.

42. Le poème parut dans la *Revue européenne*, le 1^{er} novembre 1861, avant d'être intégré à la troisième édition des *Fleurs du Mal* en 1868.

43. Voir notamment dans *Émaux et Camées*, les « Variations sur le Carnaval de Venise », et la fin du chapitre XXVI du *Voyage à Venise* (1852).



Fig. 3 Charles Robert Cockerell. *The Professor's Dream*. 1848. Dessin aquarellé. (Londres, Royal Academy of art) (source : Wikipedia).

Quelques mots, pour finir, sur cet autre artiste anglais, Ch. R. Cockerell⁴⁴, « architecte songeur » que Baudelaire ne mentionne qu'une fois. Il n'était, dans l'article de *L'artiste*, qu'un « autre dont le nom m'échappe », avant de resurgir dans le *Salon de 1859* où le retour de mémoire hésite entre deux noms : « Cockerell ou Kendall ? »⁴⁵ (Leakey, 1956, et Baudelaire, 1975a, notice de « Rêve parisien » p. 1041). S'agissant du second, la *Composition architecturale*⁴⁶, inspirée du poème « *Venice* » de Rogers et exposée en 1855, n'est plus connue que par les descriptions de critiques dont F. W. Leakey a montré par un ingénieux montage ce que lui doit sans doute le « Rêve parisien»⁴⁷ (1975a, CII, p. 101-102) de Baudelaire. Mais l'effet palimpseste⁴⁸ qui a ramené sous sa plume également le nom de Cockerell mérite quelques remarques, d'autant que son envoi de 1855 est conservé. Outre un *Monument élevé à la mémoire de Wren*⁴⁹,

44. Charles Robert Cockerell (1788-1860), architecte et archéologue, qui participa au *Greek revival* anglais.

45. Henry Edward Kendall Jr. (1805-1885), architecte.

46. N° 1461 ; localisation actuelle inconnue.

47. Le poème avait paru dans la *Revue parisienne* du 15 mai 1860.

48. Voir 1975b, p. 505-506.

49. N° 1410 – *A Tribute to the memory of Sir Christopher Wren*, aquarelle, 1838 ; Londres, RIBA Collections. Cockerell y avait assemblé près soixante constructions de Sir Christopher Wren.

il avait exposé un très éclectique dessin d'architecture comparatiste, intitulé *Songe du professeur*⁵⁰, qui assemblait sur quatre plans successifs, une centaine de monuments de toutes les époques, disposés en frise et à même échelle, depuis les pyramides d'Égypte jusqu'à la cathédrale Saint-Paul, en passant par l'Acropole d'Athènes, l'arc de Constantin ou la flèche de Strasbourg, comme autant de bâtiments d'une ville ceinturée de murailles égyptiennes. Le dégradé du camaïeu, qui s'éclaircit du premier au dernier plan dans un crépuscule irréel, la précision minutieuse du dessin, le jeu complexe de construction et de déconstruction chronologique de l'assemblage y visent moins à l'effet pédagogique qu'ils n'invitent à une traversée onirique des temps et des lieux, et il n'est pas interdit de penser qu'il ait pu lui aussi contribuer à l'alchimie nocturne et à la minéralité de « Rêve parisien ». Ce doublon prouve en tout cas la persistance de l'empreinte laissée dans l'imaginaire du poète par cette tradition anglaise du dessin architectural.

Que retenir au final de la brève rencontre de Baudelaire avec le monde artistique anglo-saxon ? Qu'il est certes très regrettable qu'il n'ait pas eu l'occasion de mettre en forme d'article les notes qu'il avait prises en 1855, ni de développer toutes les ressources de la nouvelle catégorie esthétique du bizarre en explorant leur singularité. Mais si l'article promis dans l'enthousiasme de la découverte ne fut jamais écrit, l'empreinte laissée dans la mémoire de Baudelaire n'en resta pas moins durable, comme l'attestent les convergences qu'on en peut repérer dans sa poésie. Peut-être même l'absence physique des œuvres aura-t-elle nimbé la peinture anglaise d'un surcroît de rayonnement dans l'imaginaire du poète mais aussi du critique. Fort de la lecture de Théophile Gautier et de Théophile Silvestre, il put découvrir chez les peintres anglais à la fois une échappatoire à l'académisme des Salons du Second Empire, et une alternative au réalisme de Courbet en passe de rediriger la peinture française. Les « mérites essentiellement neufs » de l'école anglaise témoignaient de l'existence d'une communauté artistique capable de faire front devant le progrès industriel et de préserver les prérogatives de l'imagination. La révélation du mouvement préraphaélite, dont il fut un des admirateurs les plus avisés, aura, à cet égard, joué un rôle déterminant en lui offrant, à l'exact opposé de l'« hétéroclitisme » d'Ingres (1976c, p. 584), et sous l'égide d'une dixième Muse, une conjonction inédite du naturalisme et du spiritualisme, sans équivalent dans la peinture française. Il n'est pas certain que l'évolution ultérieure des Préraphaélites n'eût pas fait évanouir le mirage, mais en cette fin des années 1850, les artistes anglais, à commencer par Millais, Hunt ou Paton, pouvaient lui apparaître comme les seuls capables de parler de leur temps, en conciliant un irrésistible attrait pour la représentation fidèle du monde extérieur avec un sens profond du symbolisme.

50. N° 1411 – *The Professor's Dream*, dessin aquarellé, 112,2 x 171,1 cm, 1848 ; Londres, Royal Academy of Art (où il avait été exposé en 1849).

RÉFÉRENCES

- Baudelaire, Ch. (1855, 26 mai). Exposition universelle. Beaux-Arts, I. *Le Pays*.
- Baudelaire, Ch. (1973). *Correspondance*. T. I. Janvier 1832 – février 1860. C. Pichois (éd.). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1975a) [1861]. *Les Fleurs du Mal*. Dans *Œuvres complètes*. T. I. C. Pichois (éd.). (p. 1-134). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1975b) [1860]. *Les paradis artificiels*. Dans *Œuvres complètes*. T. I. C. Pichois (éd.). (p. 375-517). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1975c) [1869]. *Le Spleen de Paris*. Dans *Œuvres complètes*. T. I. C. Pichois (éd.). (p. 273-363). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976a). *Catalogue de la collection de M. Crabbe*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 963-965). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976b) [1857]. *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 296-318). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976c) [1868]. *Exposition universelle – 1855 – Beaux-arts*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 575-597). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976d) [1868]. *Salon de 1845*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 351-407). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976e) [1868]. *Salon de 1846*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 415-496). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976f) [1868]. *Salon de 1859*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 608-682). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976g) [1868]. *Théophile Gautier* [I]. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 103-128) Paris : Gallimard.
- Chesneau, E. (1864). *L'Art et les artistes modernes en France et en Angleterre*. Paris : Didier et Cie.
- Gautier, T. (2011) [1855-1856]. *Les Beaux-Arts en Europe – 1855*. Dans *Œuvres complètes* VII. M.-H. Girard (éd.) T. 4. Paris : Champion.
- Hogarth, W. (1805). *Analyse de la beauté, destinée à fixer les idées vagues qu'on a du goût*. Paris : Levrault, Schoell et Cie.
- Laforgue, P. (2012). D'une esthétique du bizarre chez Baudelaire : L'Exposition universelle de 1855. Dans F. Benzina (éd.), *Autour de Baudelaire et des arts* (p. 317-327). Paris : L'Harmattan.
- Leakey, F. W. (1956, juin). Baudelaire et Kendall. *Revue de Littérature comparée*, 53-63.
- Minor Topics of the Month (1859). *Art Journal*, 94-95.
- Penet, L. et Cazes, L. (2017). Beaux-arts et relations internationales sous le Second Empire, Théophile Silvestre et le projet d'une exposition d'art anglais au Salon de 1859. *Sociétés et Représentations*, 43(1), 251-272.
- Pichois, C. (1975). Préface. Dans Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*. T. I. C. Pichois (éd.). (p. IX-XXIV). Paris : Gallimard.
- Prévost, J. (1964). *Baudelaire*. Paris : Mercure de France.

- Silvestre, T. (1859a). *Art, Artists, And Industry In England. A Lecture Delivered At The Society of Arts By Théophile Silvestre*. Londres : Bradebury & Evans / *L'art, les artistes et l'industrie en Angleterre, discours prononcé devant la Société des Arts de Londres par Théophile Silvestre*. Londres / Paris : Magnin, Blanchard et C^e.
- Silvestre, T. (1859b, 21 janvier). Les arts, les artistes et l'industrie en Angleterre depuis la dernière moitié du XVIII^e siècle jusqu'à ce jour. *Journal of the Society of Arts and of the Institution in the Union*, 129-139.
- Silvestre, T. (1859c, 6 février). Les Artistes anglais [extrait de la conférence du 19 janvier 1859]. *L'artiste*, VI, 81-86.

RÉSUMÉ : La notion de bizarre s'affirme dans l'œuvre de Baudelaire vers 1855, au moment où Paris accueille sa première Exposition universelle, et elle n'est pas étrangère à la découverte des peintres anglais qui y participèrent en nombre. Baudelaire déclara d'emblée son admiration pour l'originalité de ces artistes et promit de leur consacrer un article après qu'il les aurait étudiés. Cet article ne vit pas le jour, mais de 1855 au prologue du *Salon de 1859*, on peut vérifier la persistance de cette empreinte anglaise, et déduire de diverses notes préparatoires quelques réflexions sur les composantes du bizarre selon Baudelaire. Reprenant les jugements de Théophile Gautier et de Théodore Silvestre sur les peintres anglais, il identifie parmi les spécificités de la peinture anglaise, la place de l'humour, le culte de l'intime, la naïveté, l'extrême fidélité à la nature et un goût « exaspéré » de la couleur, notamment chez les Préraphaelites, qui les placent aux antipodes de la tradition française. Baudelaire découvre ainsi, dans la bizarrerie de la peinture anglaise une conjonction de nature et d'imagination, qui la rend incomparablement plus moderne que les tentatives du Réalisme français.

Mots-clés : Baudelaire, imagination, préraphaelisme, féerie, couleur

Baudelaire and the “favoris de la muse bizarre”

ABSTRACT: The word “bizarre” began to feature prominently in Baudelaire’s work around 1855, the year Paris hosted its first World’s Fair. This increased frequency was tied to his discovery of the many English painters who participated. Baudelaire immediately professed his admiration for their originality and vowed to write an article about them once he had a chance to study them more closely. He never published such an article. However, the writings that appeared between 1855 and the publication of the prologue to the *Salon de 1859* show that English painting had made a lasting impression on him. Several preparatory notes include considerations related to his use of the term “bizarre”. Following Théophile Gautier’s and Theodore Silvestre’s views on English painters, Baudelaire isolated the following as essential features of English painting, especially in the works of the Pre-Raphaelites: naïvete, the cult of

intimacy, the role of humor, an intense dedication to truth to nature, and an exaggerated love of vivid colors – the exact opposite of the French tradition. For Baudelaire, English artists combined nature and imagination in ways far more modern than the pretensions of the French Realist movement.

Keywords: Baudelaire, imagination, Pre-Raphaelites, fairytale, color