

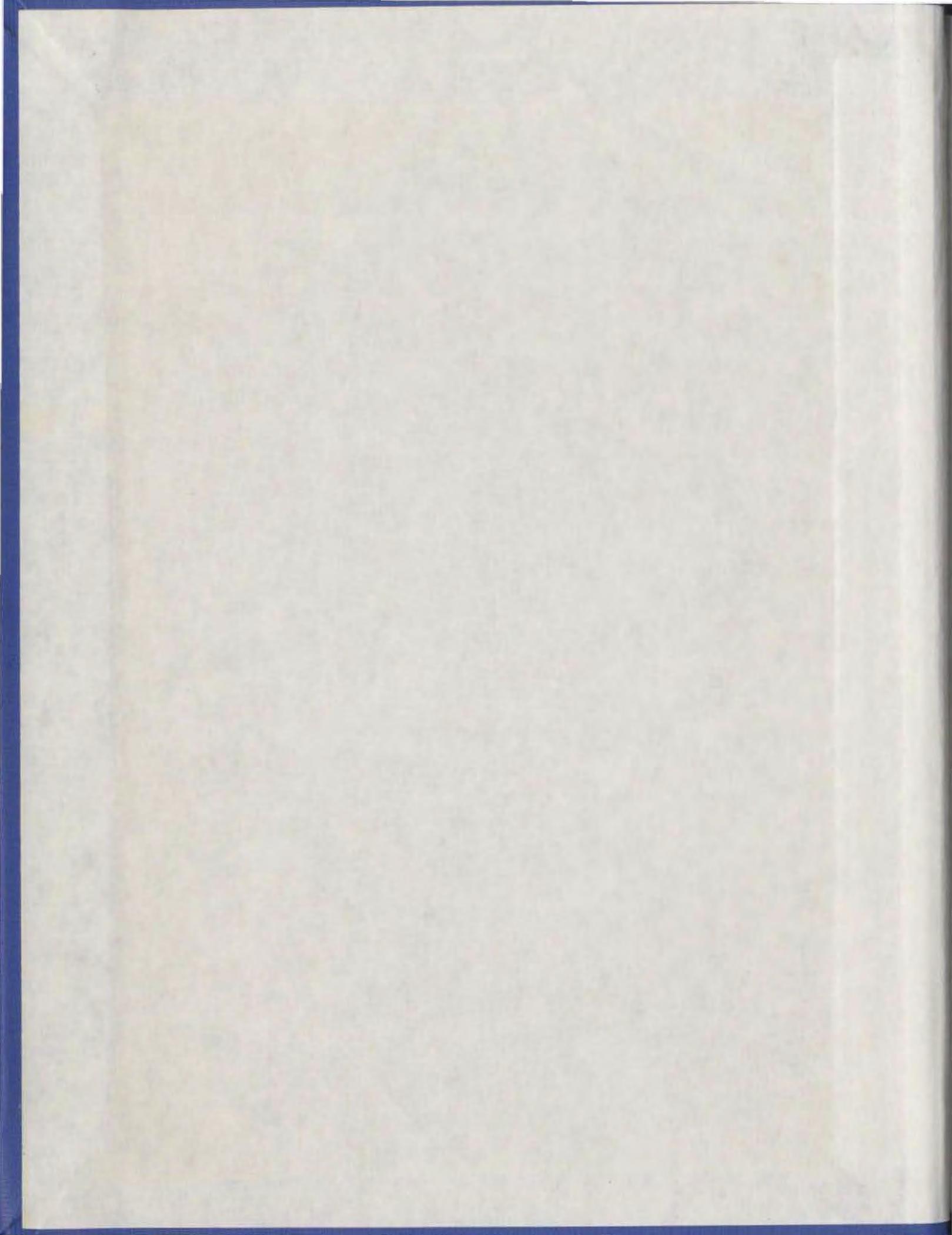
BAUDELAIRE ET GOYA

CENTRE FOR NEWFOUNDLAND STUDIES

**TOTAL OF 10 PAGES ONLY  
MAY BE XEROXED**

(Without Author's Permission)

FRANÇOISE MARINA REUX



000224







National Library of Canada

Cataloguing Branch  
Canadian Theses Division

Ottawa, Canada  
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada

Direction du catalogage  
Division des thèses canadiennes

## NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us a poor photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

**THIS DISSERTATION  
HAS BEEN MICROFILMED  
EXACTLY AS RECEIVED**

## AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de mauvaise qualité.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

**LA THÈSE A ÉTÉ  
MICROFILMÉE TELLE QUE  
NOUS L'AVONS REÇUE**

BAUDELAIRE ET GOYA

by

Françoise Marina Reux, B.A. (5)

A thesis submitted in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Master of Arts

Department of French  
Memorial University of Newfoundland

March 1977

St. John's

Newfoundland

TABLE OF CONTENTS

Introduction:	1 - 6
Chapitre premier:	7 - 31
Chapitre deux:	32 - 50
Chapitre trois:	51 - 71
Chapitre quatre:	72 - 90
Conclusion:	91 - 94

## ABSTRACT

Few are the critics who discussed Baudelaire and Goya, and those who do, generally insist on what Baudelaire owes to Goya. There is however another way of studying their relations, and that is to consider Baudelaire's new approach to Goya, his ability to sense the true spirit of his works, and express it with a rare and valuable concision. Such will be the first aim of our study: to prove that Baudelaire's criticism of Goya may be considered as new and revolutionary, if replaced in the social and artistic context of the time.

Spain is the favourite topic of discussion in France around 1830, and one of the most important sources of inspiration among poets and writers; Contes d'Espagne et d'Italie, España are published around that time. Artists as famous as Chateaubriand, Mérimée, Gautier visited that country glorified by the romantics. While those travellers discovered Spain, the ruggedness of some regions, the colourful folklore of that wonderful country, back in France, the less fortunate read the chivalrous novel of Amadis de Gaula, studied and admired the Spanish masters, like Velazquez and Murillo, who could so perfectly recreate those "majas" and "toreros" who stood for an idealized Spain. They admired Goya as well, but only for his Caprichos, his only work to be known in France then. The romantics appreciated mostly in his engravings the fantastic atmosphere; those monsters and witches who were so much like those of Célestin Nanteuil.

Gautier had seen much more: he had gone to Spain, had stayed there for six months, and had perfectly recounted his trip in Tra los montes; Gautier had seen the different aspects of Goya's works: he visited San Antonio de la Florida where he saw the frescos, admired the black paintings in "la quinta del sordo", Goya's residence outside Madrid, and the Tauromaquia. He gave a complete account of what he had discovered in a short study of Goya's painting. Although he wonders at his unusual way of painting and finds him prodigious, he does not sense the complete originality of such a genius, and finds in his paintings some resemblance with Velazquez and Callot; thus, Gautier follows the romantic point of view: Goya, according to him, offers us a unique portrait of the Spanish society; thanks to his work, all that exotic atmosphere that will soon die, will be preserved for ever. Here lies his genius: in his ability to paint and satirise his society together with a rare preciseness ...

Baudelaire had also discovered Goya, it was even, according to some of his friends, one of his first passions, which will increase after his meeting with Delacroix. One can sense that enthusiasm in the very few pages he devoted to Goya in De quelques caricaturistes étrangers, in which we note a complete understanding of Goya's genius. Goya, he explains, is more than a mere "couleur locale"

painter. Not that he criticizes Gautier's study on the contrary, he advises everybody to read it, but he is looking for something far more important. He wants to make clear that Goya's work can also be judged on a much superior level, the level of universality; the men, and women he paints are not only Spaniards, they have any nationality, better still they are universal. Here lies his genius: in his capacity to express in his works all the grotesque and absurdity of human life.

Baudelaire in sensing so perfectly Goya's feeling, reveals something even more important, and that is how close those two masters were in terms of philosophical ideas. Such will be the second goal of our study: to prove that there was between those two men a complete "similitude de pensée".

## ACKNOWLEDGEMENTS

Avant toute chose, je voudrais exprimer ma profonde gratitude à mon directeur de thèse Dr. Grenville Robinson dont l'amitié et l'aide me furent précieuses, ainsi que la secrétaire du département Katy Duarte qui m'a bien souvent aidée.

Je pense aussi à tous ceux qui ont indirectement contribué à ce travail: ma grand-mère dont j'ai maintes fois apprécié les judicieux conseils d'écrivain, mes amis et tous ceux avec qui j'ai vécu à St. Jean ces deux années d'étude.

Enfin je dédie cette thèse à Manolo, qui est responsable du choix de mon sujet, et pour qui j'ai voulu concilier deux passions: Baudelaire et l'Espagne.

## INTRODUCTION

Baudelaire et Goya: deux génies qu'apparemment rien ne rapproche; une nationalité différente, un Baudelaire tourmenté et un Goya bon vivant; et, en fait, si on regarde attentivement, un point commun qui fait fi de tous les obstacles: tous deux ressentent et analysent "l'horreur de la vie et l'extase de la vie" (1) l'absurde de notre condition humaine.

Chacun l'exprime à sa manière, selon son génie, mais au bout du chemin et malgré une génération de différence, car quand Goya meurt à plus de quatre-vingts ans Baudelaire n'a que sept ans, les unit une similitude de pensée admirablement ressentie et exprimée par Baudelaire; devant cette union d'esprit on pense aussitôt à la célèbre remarque de Baudelaire, réflexion destinée à Edgar Allan

Poe mais qui s'applique tout aussi parfaitement à Goya :

"Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, (...) non seulement des sujets rêvés par moi mais des phrases, pensées par moi et écrites par lui vingt ans avant." (2)

Car il s'agit bien là du même sentiment.

Deux génies face à face, différents mais complémentaires. Goya influence Baudelaire post-mortem, et Baudelaire de son côté rendit un immense service à Goya: expliquer parfaitement son génie.

Jusqu'à présent les critiques n'ont voulu développer que le premier aspect de leur relation: "ce que Baudelaire doit à Goya" (3), démarche qui consiste à trouver dans certains poèmes baudelairiens des images des Caprices ou des personnages goyesques; on cite l'exemple merveilleux de concision des Phares,

"Goya, cauchemar plein de choses inconnues  
De foetus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,  
De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,  
Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas."

et chacun d'y trouver la transposition poétique de certaines planches des Caprices, comme Bien tirada está, ou El sueño de la razón produce monstruos; certains parallèles sont pertinents, d'autres le sont moins, mais le champ

d'action reste en tout cas immense: toute la poésie de Baudelaire s'y prête...

Dans notre étude nous avons voulu développer le second aspect, un peu oublié, de leur relation, c'est-à-dire le service post-mortem que Baudelaire rendit à Goya: exprimer en quelques lignes d'une admirable concision ce qu'une génération romantique toute entière n'avait pas compris ni réussi à cerner. "Au premier abord le sujet paraît assez mince" (4). En effet mis à part le chapitre sur Goya dans De quelques Caricaturistes et quelques remarques çà et là au fil de sa correspondance, il n'y a rien. Rien de l'espagnolisme romantique, du goût effréné du pittoresque, rien qu'une profonde compréhension de ce génie universel que fut Goya et qui nous pousse à approfondir le parallèle entre ces deux grands:

" [...] En quelques pages l'étude dit plus et creuse plus profond que tous les écrits du XIX siècle inspirés par les Caprices." (5)

Notre sujet paraît bien fragile, mais il ne prend du relief qu'une fois resitué dans son contexte, replacé dans le milieu espagnoliste de l'époque; ce n'est que face au reste des artistes et critiques français que le jugement de Baudelaire apparaîtra dans toute son originalité

et notre sujet dans toute sa profondeur. Pour ce faire nous avons décidé de consacrer nos deux premiers chapitres au dix-neuvième siècle français en général, mais surtout à la réaction des Français devant l'art espagnol et plus particulièrement Goya. Il nous semble en effet capital de bien comprendre quel était l'engouement d'alors pour les choses de l'Espagne et le dépaysement hors des frontières françaises, et de bien saisir comment ces deux éléments ont pu à la fois aider et desservir la popularité de Goya.

C'est pourquoi nous avons voulu opposer au jugement artistique de Baudelaire celui de Gautier, le grand voyageur, l'hispaniste, le romantique, le critique d'art bref le résumé presque parfait de la génération qui fit les plus beaux jours du romantisme vers 1830. Et c'est seulement après avoir étudié la difficulté que connut l'oeuvre de Goya en France pour s'implanter, après avoir goûté aux tendances romantiques et à la fougue de Théophile Gautier que nous verrons clairement ce que Baudelaire apporta de nouveau à la critique d'art en France.

Comment Baudelaire découvrit-il Goya? Pourquoi exprima-t-il son admiration pour ce génie méconnu en France? Quelles sont les raisons et les circonstances qui réunirent dans un même esprit ces deux hommes?

Telles sont les questions auxquelles nous espérons donner une réponse.

Nous pensons qu'il sera aussi bénéfique de tracer un parallèle entre Baudelaire et Goya qu'il l'a été entre Baudelaire et Poe, car comme nous l'avons déjà dit, c'est bien du même sentiment qu'il s'agit: une même communion d'esprit, une même pensée en deux êtres que tout semble opposer.

Prenant comme point de départ l'essai de Baudelaire De quelques caricaturistes étrangers, nous essaierons de définir ce que ces deux hommes avaient en commun, et quels traits particuliers de l'oeuvre de Goya purent éveiller en Baudelaire de tels échos.

Baudelaire, Poe, Goya: trois hommes isolés par le temps, l'espace, la vie, mais unis par une même préoccupation métaphysique: l'absurde de la vie. On s'est tant penché sur Baudelaire et Poe, qu'il nous paraît à présent capital de nous tourner avec le même intérêt vers Baudelaire et Goya, sûrs d'y trouver cette même unité de pensée.

## CHAPITRE PREMIER

## GOYA EN FRANCE AU XIX SIECLE

Francisco de Goya y Lucientes ne fut pas reconnu en France du jour au lendemain; sa découverte par les Français fut un phénomène progressif. Malgré les années que le peintre passa à Bordeaux entre 1824 et 1828 (1) il semble que les Français ne se soient que très peu penchés sur le génie de cet Espagnol en exil. Goya avant l'avènement de l'ultra-romantisme des années 1830-1840 n'était connu que de quelques initiés et leur jugement sur Francisco de Goya reste encore fort loin de la clairvoyance de Baudelaire ou même de Théophile Gautier. Si l'on remonte dans le temps pour essayer de trouver quand l'oeuvre de Goya apparut en France pour la première fois, on constate qu'à la fin du dix-huitième siècle déjà, Goya était sinon connu, du moins nommé par deux écrivains français Bourgoing et Muriel. Le premier est l'auteur d'un ouvrage intitulé Le nouveau voyage en Espagne où il décerne à Goya une mention honorable; tandis que le second Muriel, traduisant l'oeuvre d'un anglais Coxe intitulée L'Espagne sous les rois de la maison de Bourbon formule sur Goya un jugement pour le moins

sommaire:

"Goya signalé par la grâce et la légèreté de son pinceau ... " (2)

Ces deux références à celui que l'on a appelé père de la peinture moderne sont bien superficielles, et il est permis de penser que ces deux écrivains, si peu intéressés par la peinture espagnole, contribuèrent bien peu au triomphe du génie de Goya parmi nous.

Il faut attendre Eugène Delacroix pour voir apparaître un réel intérêt en l'oeuvre de Goya, mais encore très restreint. Pourquoi et comment découvrit-il celui qui allait devenir l'un de ses maîtres? L'explication en est fort simple: la famille Delacroix était très amie avec les Guillemardets dont le père avait été ambassadeur en Espagne; il avait profité de son séjour là-bas pour obtenir de Goya son portrait; monsieur Guillemardet possédait également chez lui le portrait de "la marquesa de las Mercedes". Nul doute que Delacroix ne découvrit chez eux le talent de Francisco de Goya. Il en fut d'ailleurs tellement marqué que lorsqu'il connut les Caprices, il se mit à les copier:

"Michel Floorisone has shown that Delacroix knew, used, and may even have owned a copy of the Caprichos thanks to his friendship with the Guillemardets." (3)



En 1824 donc, en 1817 selon certains historiens mais cela n'est pas encore prouvé, Delacroix connaît fort bien les Caprices de Goya puisqu'il en fait des copies.

There is in any case no doubt that by 1824 he was not only familiar with the Caprichos, but was actively engaged in copying them; in March he records having looked at them with his brother Edouard, and the following month, fascinated by the recently perfected technique of lithography and captivated by the Caprichos' biting satire, he was forming new projects in Goya's vein." "[...] Essai de la lithographie, projets superbes à ce sujet. Charges dans le genre de Goya." (4)

Et c'est justement en 1825 qu'apparaît en France la première édition des Caprices, chez "Motte éditeur, rue des Marais n.13, faubourg Saint-Germain".

"En el registro legal se inscribió con el n.995 de diciembre de 1824, por Motte propietario y Motte grabador, diez litografías, y con el n.2 de enero del 25, la cubierta registrada y grabada por Motte, que dice: Caricatures espagnoles ni plus ni moins par Goya. En la bibliografía de la France se anunciaron respectivamente con los números 33 y 40 en la entrega del 8 de enero de 1825. Impreso en papel rosa con el título muy bien caligrafiado y con el grabado en el centro que lleva el título Ni plus ni moins." (5)

On ne sait toujours pas qui copia les Caprices, mais Jean Adhémar avance un nom: il pourrait s'agir de

Louis Boulanger dont on connaît l'admiration pour Goya auquel il emprunta nombre de ses personnages macabres. Voilà donc Goya admiré et copié par le grand maître de la peinture française, Delacroix, cependant que les Caprices connaissent auprès

"De quelques rares artistes et de quelques amateurs plus rares encore [...] " (6)

une popularité grandissante.

Mais cet enthousiasme n'est que le fait de quelques-uns, et si nous cherchons à savoir comment Goya s'est imposé à la masse des Français, nous devons une fois de plus nous tourner vers les journaux qui sont à cette époque les seuls moyens de diffuser la culture dans les milieux bourgeois.

Le premier signe de l'intérêt plus marqué que Goya éveilla en France fut l'article publié en mai 1831 dans la Revue encyclopédique. C'est là, si l'on fait abstraction de toutes les allusions clairessemées sur Goya, la première critique constructive et sensée de celui qui allait devenir le maître de nombre de nos peintres. Cet article de quinze pages consacre ses trois derniers feuillets au peintre Francisco de Goya y Lucientes, et selon Nunez de Arenas ces pages critiques sont d'une rare perspicacité:

"Como puede verse no es solamente elogiosa, sino perfectamente inteligente. Se basa en los Caprichos." (7)

On ne connaît pas l'auteur de cet article d'avant-garde,

"La primera persona en Francia y quizá en el mundo que ha proclamado su admiración por Goya[...]" (7)

mais Nunez de Arenas avance un nom: celui de Adelaïde de Montgolfier, qui évoluant dans une ambiance de peintres et d'artistes en tous genres, aurait bien pu y découvrir les Caprices de Goya.

"Es en este ambiente de pintores en el que cayeron Los Caprichos y donde les vio Adelaïde? Es que por Belloc pudieron conocer en el departamento de estampas de la biblioteca real, el ejemplar que esta había adquirido en la venta de Vivant-Denon?" (8)

Quoiqu'il en soit, voilà le premier véritable témoignage de la popularité que Goya connaît en France.

Si beaucoup d'initiés et d'artistes admirent l'oeuvre de ce grand Espagnol, bien peu prennent la plume pour en parler. Il faut attendre 1834 pour trouver de nouveau un article consacré à Goya. Cependant on note un certain progrès, car l'article en question paraît dans le journal que toute la bourgeoisie de l'époque lit: Le Magasin pittoresque; l'impact sera donc décuplé.

"In 1833 one more popularizing art journal enriched the rank: from the first year of its existence on, the Magasin pittoresque included in its varied fare brief illustrated articles on Spanish masters. As might be expected the first one was about Murillo, and a full page of the Louvre's Beggarboy accompanied it. The second was devoted, surprisingly enough, to a painter still quite unknown in France even though he had died in Bordeaux only a few years before: Francisco de Goya y Lucientes." (9)

Pour la première fois, voici relatée dans cet article la vie de Goya. Pourtant la même année dans l'Artiste, publiant une gravure de L. Ginral intitulée Le mariage burlesque inspiré d'un tableau de Goya, l'éditeur avait dû s'excuser de ne pouvoir donner aucun renseignement sur cet artiste encore inconnu en France; Le magasin pittoresque pour sa part fait un tour d'horizon complet: d'abord la reproduction de l'autoportrait de Goya, puis un résumé assez sommaire de sa vie sans en oublier les éléments marquants: origines, voyage à Roma, et même sa surdité due, selon l'expression pudique de l'auteur, à sa mauvaise conduite; on y fait allusion également à sa liaison avec la duchesse d'Albe; le curriculum-vitae est donc complet. L'auteur de cet article semble avoir séjourné en Espagne, car sa connaissance de l'oeuvre de Goya va bien au-delà des connaissances françaises de l'époque limitées aux

Caprices. On parle dans cet article de la décoration de l'église de San Antonio de la Florida, de ses tableaux exposés au musée de Madrid, et même de sa maison "la quinta del sordo" où selon l'auteur,

"Il vivait en artiste autant qu'en seigneur, et il en avait peint lui-même les murailles." (10)

Le seul aspect négatif semble le commentaire sur les Caprices où l'auteur révèle une sensibilité artistique réduite malgré une apparente bonne volonté.

"Ses caricatures qu'il appelait ses Caprices, sont plus connues hors de l'Espagne que ses tableaux; quoique sa haine des préjugés et des abus, et son patriotisme n'y soient que légèrement voilés, elles ne sont pas toutes faciles à comprendre pour les étrangers [...]. Nous avons emprunté notre seconde gravure à une série de caricatures dont les personnages sont des sorciers et des sorcières. A bon entendeur salut, nous avouons n'y rien comprendre." (10)

En formulant cette impuissance à saisir le sens de ces chefs-d'oeuvre, l'auteur révèle en fait le véritable problème que l'oeuvre de Goya pose aux artistes de ce temps : la compréhension.

Les ultra-romantiques, admirateurs pour la plupart de Goya, contribueront souvent à sa popularité, mais rarement à sa compréhension. Il faudra pour cela attendre Baudelaire

et plus tard encore Maïraux.

L'école romantique se forme véritablement en 1824. C'est l'époque du "Grand Cénacle", des artistes qui se réunissent autour de Charles Nodier alors bibliothécaire à l'Arsenal, et spécialiste du fantastique thème principal de son oeuvre. Dans ce cénacle,

"On rencontre Hugo, Vigny, Lamartine, Dumas, Balzac, Musset, Sainte-Beuve, Nerval, le baron Taylor, les peintres Louis Boulanger, Delacroix, les frères Johannot, Devéria." (11)

Le chef de file du groupe devient très vite Victor Hugo, et c'est dans cette atmosphère artistique que se développent les grandes idées du mouvement romantique de cette époque.

"Le dimanche soir on y entre comme dans un moulin; on joue, on danse, on discute littérature. Toute l'équipe romantique est là ou presque." (12)

On parle beaucoup de fantastique, de macabre, car l'influence de Nodier sur ses amis est considérable, et les oeuvres les plus lues et les plus parfaitement romantiques de l'époque sont sans nul doute Les contes fantastiques d'Hoffman et les romans de Walter Scott, riches en paysages inquiétants de nuit brumeuse sur les highlands d'Ecosse, riches également en renseignements sur le Moyen-âge.

époque glorifiée par les romantiques au détriment de la Grèce antique.

C'est en 1826 qu'apparaissent Odes et ballades, recueil de poèmes où Victor Hugo montre clairement à quel point il est marqué par Nodier et son goût du macabre. La Ronde du sabbat, ballade que Louis Boulanger illustrera quatre ans plus tard en est un merveilleux exemple:

"Voyez devant les murs de ce noir monastère  
 La lune se voiler comme pour un mystère.  
 L'esprit de minuit passe, et répandant l'effroi  
 Douze fois se balance au battant du beffroi.  
 La nuit ébranle l'air; roule, et longtemps encore  
 Gronde, comme enfermé sous la cloche sonore,  
 Le silence retombe avec l'ombre ... Ecoutez.  
 Qui pousse ces clameurs? Qui jette ces clartés?" (13)

Ce goût du macabre est redéveloppé et amplifié par les Jeunes France, qui sont sans conteste, les maîtres en la matière.

Ce groupe de romantiques échevelés et extrémistes, afficheront dans leurs oeuvres, aussi bien que dans leurs vies, un goût démesuré pour le noir, l'horreur, l'effroi, le gothique avec ce qu'il a de plus terrifiant. Petrus Borel, leur chef, s'affuble d'un surnom édifiant: le lycanthrope, ce qui veut dire, soit l'homme-loup, soit un loup pour l'homme, les deux alternatives étant d'ailleurs aussi peu réjouissantes l'une que l'autre.

A ses côtés, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Alphonse

Brot, Augustus McKeat, Philotée O'Neddy, auxquels s'ajoutent quelques peintres et sculpteurs, affichent une attitude anti-conventionnelle au plus haut degré; tout était mis en oeuvre pour avoir l'air aussi moyenâgeux que possible. Dans l'oeuvre de Borel et surtout dans Rhapsodies, on note que bon nombre de poèmes ont le Moyen-âge pour cadre, dans des décors qui deviendront bientôt ceux de La légende des siècles de Victor Hugo.

Passion pour le Moyen-âge donc, non dans ce qu'il a de souriant, damoiselles et chevaliers, mais plutôt dans son côté obscur, oubliettes, cachots, donjons, beffrois et nuits sans lune...

Gautier lui-même exploita cette idée, bien que tardivement, dans La comédie de la mort publiée en 1838, où il fit preuve d'une rare virtuosité en matière d'atmosphère macabre, employant à profusion tout cet attirail lugubre digne d'un Goya. On retrouve encore plus tard cette attirance pour les cadavres, les tombeaux et les squelettes, dans un poème au titre significatif: Bûchers et tombeaux ... On y voit la transposition poétique du caprice de Goya Y aun no se van, ainsi que des Simulacres de la mort de Holbein.

"Il signe les pierres funèbres  
De son paraphe de fémur  
Pend son chapelet de vertèbres  
Dans les charniers le long des murs;  
  
Des cercueils lève le couvercle  
Avec ses bras aux os pointus;  
Dessine ses côtes en cercle  
Et rit de son large rictus;" (14)

Cet exemple illustre clairement cette caractéristique du romantisme, ce goût du macabre qui nous préoccupe tant, car c'est grâce à cette particularité que l'oeuvre de Goya obtint droit de cité en France.

La Muse française, le journal du cénacle, rend l'âme en 1824. C'est l'échec; la même année lui succède le Globe, dont l'influence allait dominer le mouvement romantique. L'équipe de ce journal comptait dans ses rangs Stendhal, Mérimée, Sainte-Beuve, tous animés par un profond cosmopolitisme.

"Leur romantisme était donc essentiellement caractérisé par le souci d'ouvrir toute grande la littérature française aux influences étrangères [...]. Il fallait libérer l'esprit français du nationalisme littéraire. Les jeunes gens du Globe se proclamaient cosmopolites." (15)

C'étaient là les vrais débuts de la grande passion des romantiques: l'Orient, l'exotisme, la Terre Sainte, le Voyage. L'idée ne vient pas de naître: Lamartine

et son voyage en Orient, Chateaubriand et son séjour en Terre Sainte d'abord et en Espagne ensuite, avaient déjà manifesté un grand intérêt pour l'Orient, pour ce qui était hors de France, loin des sentiers battus. Il était de très bon ton de faire "le Voyage", mais il manquait sans doute au voyageur d'alors l'oeil attentif et critique, un réel désir de comprendre les peuples qu'il rencontrait, une soif d'apprendre leurs lois et leurs coutumes, en un mot un goût irraisonné du pittoresque. Telle est en effet l'ambition du romantique de 1830: tout voir, tout comprendre.

"Reconnaissons chez eux le besoin parfois tourmentant de se distraire, de fuir le commun et le banal de la vie, l'horreur du présent, cette anxiété idéale qui nous porte à une vie, à une patrie, à un ciel meilleurs, la grande nostalgie de l'âme, le "mal de l'avenir" comme l'appelait Quinot, Une force secrète qui poussait vers les régions ignorées, où l'on attendait le bonheur, la chaleur désirée, la soif de grandes émotions et de frémissements." (16)

Et c'est ainsi que l'Espagne devient le pays le plus chanté par les romantiques.

"L'Espagne surtout, la contrée la plus occidentale de l'Europe qui, par son prestige et son attraction puissante, réussit bien vite à s'identifier à l'Orient le plus fascinateur. Désormais dans la conception romantique les deux termes oriental et espagnol seront inséparables." (17)

De plus, l'Espagne offre à ces jeunes romantiques épris d'héroïsme, d'exploits et d'honneurs, la particularité d'un pays rude mais fier, romantique mais dur, courageux mais simple, et c'est peut-être cela qui les séduira le plus.

"Aux environs de 1830 l'Espagne attirait les grands romantiques français. Mais qu'était l'Espagne pour les grands romantiques français? Il y avait une Espagne de la couleur, du pittoresque, l'Espagne des Orientales, celle de Victor Hugo. Mais psychologiquement il existait une autre Espagne, celle des caractères; celle d'une psychologie rude inflexible chevaleresque." (18)

Et voici la seconde particularité du mouvement romantique: son espagnolisme allant jusqu'au fanatisme. On dévore avec passion l'histoire de l'Espagne, surtout la lutte des Chrétiens et des Maures, sujet qui inspirera tant d'auteurs français; on découvre la littérature espagnole, et avec ravissement l'époque moyenâgeuse et ses livres de chevalerie. On se penche sur la vie de l'illustre Amadis de Gaula, héros incontesté de la chevalerie espagnole, et sur les Romanceros qui racontent toujours de belles histoires, d'amours impossibles entre Maures et Chrétiennes. Et bien sûr, on ressuscite les héros de l'histoire espagnole, surtout le Cid campeador, et sur un tout autre plan, le non moins célèbre Don Juan.

"L'Espagne est le pays romantique par excellence; aucune nation n'a moins emprunté à l'antiquité." (19)

Cette déclaration de Gautier devient la conviction profonde de tous ces artistes qui se jettent à corps perdu dans l'étude de l'Espagne, et fort de leurs connaissances souvent un peu fantaisistes il faut l'avouer, entreprennent d'écrire poésies et romans historiques dont l'action se déroule dans le décor éclatant de la péninsule. Après une époque où il était si dur de trouver un sujet original, les romantiques tenaient en l'Espagne une mine d'or d'inspiration. En 1824 c'est le coup d'envoi donné par le chef en personne le grand Victor Hugo avec la publication des Orientales, dont la préface dissipe, si besoin était, nos derniers doutes quant à la fougue de cet espagnolisme:

"On s'occupe aujourd'hui et ce résultat est dû à mille causes qui ont toutes amené un progrès, on s'occupe beaucoup plus de l'Orient qu'on ne l'a jamais fait [.] Il résulte de tout cela que l'Orient, soit comme image soit comme pensée, est devenu pour les intelligences autant que pour l'imagination une sorte de préoccupation générale à laquelle l'auteur de ce livre a obéi peut-être à son insu; et ses rêveries et ses pensées se sont trouvées tour à tour [.] hébraïques, turques, grecques, persanes, arabes, espagnoles même car l'Espagne c'est encore l'Orient; l'Espagne est à demi-africaine et l'Afrique à demi-asiatique." (20)

La même année Chateaubriand publie Les aventures du dernier Abencérage; il avait sans doute attendu le moment propice pour publier son oeuvre, puisque son voyage en Espagne remonte déjà à 1807.

Alfred de Musset, avec beaucoup de conviction et autant d'imagination, écrit et publie en 1830 Contes d'Espagne et d'Italie. Il n'est pourtant jamais allé en Espagne, mais ce qui aurait pu être un sérieux handicap, est en fait compensé par une profonde connaissance de l'Espagne à travers la littérature, à travers Hugo, Chateaubriand, mais surtout Mérimée qui dès 1825, et sans avoir lui non plus mis le pied en Espagne, publiait son fameux Théâtre de Clara Gazul.

Alfred de Vigny participa lui aussi à cet enthousiasme; deux poèmes qui font partie de son roman Cinq-Mars, ont rapport à l'Espagne; écoutons le grand écrivain espagnol Azorín en parler:

"Un de ces poèmes s'intitule Dolorida et l'autre le trappiste. Le trappiste est fondé sur un épisode de notre histoire populaire et dans Dolorida l'on a essayé de recueillir et de synthétiser ce qu'il y a de plus original, de plus substantiel dans l'esprit castillan." (21)

Notons également, à titre indicatif, que Balzac et Stendhal

furent tout aussi intéressés par l'Espagne, son histoire et sa culture. Ce dernier ne disait-il pas avec

enthousiasme:

"J'ai la tête farcie d'écrits sur l'Espagne de 1808, de cette Espagne ignorante, fanatique, héroïque. Le sujet m'a fortement intéressé." (22)

Enumérer les influences espagnoles dans la littérature française n'est pas ici notre propos; mais avant de nous tourner vers les grands voyageurs qui jouèrent un rôle capital dans la découverte de Goya en France, il est indispensable d'examiner brièvement l'importance du théâtre espagnol dans les créations du théâtre romantique français:

"Le théâtre espagnol étant la partie de la littérature de ce pays la plus connue de beaucoup et la plus abondamment traduite, il est normal que ce soit lui qui ait été le plus imité par nos romantiques. De plus, la bataille romantique s'étant livrée surtout sur le terrain du théâtre, il est normal que ce soit dans le théâtre étranger qu'on ait trouvé des modèles." (23)

Mérimée publiait dans le Globe en 1824 quatre articles sur le théâtre espagnol; quant aux Ames du purgatoire, oeuvre qu'il publie en 1836, r

"Mérimée y amalgame la légende de Don Juan de Mañara et celle de Don Juan Tenorio d'après divers auteurs dont Tirso de Molina en y joignant des souvenirs de Cervantés." (24)

et bien sûr Victor Hugo, dont les oeuvres théâtrales Hernani et Ruy Blas doivent à l'Espagne sinon leur succès tout au moins leur originalité.

"La documentation de Hernani écrit en 1829 vient du romancero et de la comedia [...]. Le sous-titre "l'honneur castillan" indique bien, on l'oublie trop souvent, l'intention du poète de faire une oeuvre qui ne fut pas d'un espagnolisme de surface; c'est toute l'âme d'un peuple à une époque héroïque qu'il a voulu ressusciter." (25)

Quant à Ruy Blas,

"Pour la psychologie des personnages Hugo a trouvé ses sources à la fois dans Alarcón, Calderón et Tirso de Molina; dans le roman picaresque et les Nouvelles exemplaires." (25)

Et pour en terminer avec Hugo, citons cette phrase qu'il consacra à Lope de Vega dans sa Préface de Cromwell:

"Les productions de la scène castillane ne sont pas perfectionnées il est vrai; mais il y en a bien peu où à travers les bizarreries du caprice le plus singulier, le plus inconséquent, on n'aperçoit pas les étincelles du génie le plus admirable." (26)

Au milieu de cette fougue, devant les descriptions souvent imaginaires mais combien alléchantes de l'Espagne ce pays de rêve, où l'on rencontre des Andalouses au teint cuivré et aux pieds si petits, où l'on peut assister aux

courses de taureaux et parcourir la Manche à la recherche de Don Quichotte, bon nombre de Français, artistes ou hommes cultivés, sont soudainement pris du désir d'aller découvrir eux-mêmes ce qu'il y a vraiment derrière les Pyrénées. Là encore ce n'était guère une fracassante innovation; déjà sous Louis XIV la princesse des Ursins Marie-Anne de la Tremoille, était allée en Espagne envoyée par le roi Soleil. En 1721 un diplomate, Louis de Rouvroy, prit lui-aussi le chemin des Pyrénées, puisqu'il était chargé de négocier un mariage entre princes français et espagnols. Plus tard encore en 1788 un autre diplomate Jean-François Bourgoing effectua un séjour en Espagne et ramena de ce périple un livre intitulé Le nouveau voyage en Espagne, dont nous avons déjà parlé, car on y trouve en effet la première référence à Goya. [27]

Et puis, tout au début du dix-neuvième siècle, l'invasion napoléonienne obligea bien des Français, simples soldats, généraux, ambassadeurs, médecins et diplomates, à se rendre en Espagne; on n'était donc pas en terre inconnue, bien au contraire. Mais au dix-huitième siècle tout comme au moment de l'invasion de Napoléon, ceux qui passaient les Pyrénées ne le faisaient pas par agrément; que ce soit pour la diplomatie, les intrigues de cour, les mariages

princes ou tout simplement pour faire la guerre, il y avait toujours derrière le voyage une raison impérative. Pourquoi autrement aller visiter ce pays encore moyen-âgeux et féodal, où les auberges sont sales et dangereuses, les routes infestées de brigands, les communications si aléatoires? Tel était le raisonnement de l'époque; la description que fit Madame d'Abrantès des auberges espagnoles, couramment appelées "posadas", renforce cette idée:

"J'ai rarement vu même dans ce pays quelque chose de plus repoussant que sa posada. La cuisine de cette posada est un tableau de l'enfer. Lorsque j'arrivai à la porte je me retirai en déclarant que je coucherais dans ma voiture." (28).

En 1830 par contre, tout est entièrement différent; si certaines personnes vont encore en mission en Espagne, les artistes et les nobles, eux, veulent y aller pour le plaisir de voir du nouveau, visiter, changer d'air. Le voyageur romantique n'évoque qu'une raison à son départ: le désir de vérifier si la réalité correspond bien à ce qu'il en a lu, de remonter aux sources de l'histoire, de se confondre un moment avec cette atmosphère, cette vie exotique qui le laisse si rêveur.

Il serait inutile de recenser ici tous ceux qui ont

visité l'Espagne, car cela n'apporterait aucune précision quant à la consécration de Goya en France. Nous nous contenterons donc de ces romantiques qui partirent pour l'Espagne, mais surtout de ceux, romantiques ou pas, artistes ou non, qui admirèrent durant leur séjour les merveilles de l'art espagnol et suscitérent en France un intérêt pour celui-ci par leurs articles et récits de voyage.

Chateaubriand fut l'un des pionniers du voyage en Espagne, qu'il visita en 1807. Sa contribution à la révélation de l'art espagnol en France, n'est certes pas la raison qui nous pousse à évoquer sa mémoire, car il fut à ce sujet d'un mutisme surprenant chez un homme aussi passionné,

"Although his journal shows him to be most sensitive to historical evocations he remains surprisingly untouched by the wealth of religious art so abundant in Spain." (29)

mais plutôt son rôle unique dans la naissance du romantisme.

Dans son récit de voyage intitulé Itinéraire de Paris

à Jérusalem, publié en 1811, il ne fait aucune allusion

aux maîtres de la peinture espagnole, et pourtant il

séjourna cinq semaines dans la péninsule sans autre souci

que celui de parcourir le pays du Nord au Sud, et il

est tout de même permis de penser qu'il visita quelques musées,

En 1820 le baron Taylor se rend en Espagne. C'est la première fois, mais il aura l'occasion d'y revenir à plusieurs reprises; nous nous arrêterons bientôt plus longuement sur ce personnage, car il eut un rôle-clé dans la découverte des peintres espagnols en France.

En 1830 c'est au tour de Mérimée de partir pour l'Espagne. A ce sujet écoutons une fois de plus l'opinion du grand écrivain espagnol Azorín:

"Quels sont les Français les plus illustres qui se sont distingués dans l'étude, dans l'amour des choses de l'Espagne? [...] Le premier de tous est Prosper Mérimée: premier en date et premier en importance. Mérimée commença par sentir d'instinct les hommes et le paysage de l'Espagne. Son caractère même l'y inclinait." (30)

Mérimée lui, ne va pas en Espagne pour y découvrir ses artistes. Ce n'est pas ce qui l'intéresse,

"C'est l'Espagne vivante et racée "castiza" qu'il est allé voir. Ce n'est pas celle des conspirateurs afrancesados. Pas d'avantage l'Espagne des antiquaires. Certes il découvre au Prado Velazquez et Murillo. Mais on connaît les principaux sujets des Lettres d'Espagne: courses de taureaux, bandits, sorcières, l'Espagne violente et immémoriale, celle des passions fortes, naïves, superstitieuses mais sans hypocrisie, qui consolent Stendhal et Mérimée de la vilénie du siècle." (31)

Contrairement à Gautier qui lui regarde et observe ce qui l'entoure immobile,

"L'Espagne de Gautier est une Espagne sans hommes, sans habitants" (32)

Mérimée s'attache au pittoresque de ce peuple. A ce point de vue d'ailleurs, nous ne pouvons nous empêcher de comparer son attitude à celle de Goya, cherchant dans le peuple, sur les chemins, dans les ventas, les sujets de ses tableaux des ses Caprices... Mérimée découvrit donc à Madrid Murillo et Velazquez... mais Goya?

"When he returned to France, Mérimée had with him a faithful watercolor copy he had made of Goya's full length portrait of the countess's sister-in-law, María Gabriela Palafox y Portocarrero, Marchioness of Lazan." (33)

La comtesse en question n'est autre que madame de Montijo. On sait en effet que durant son séjour en Espagne, Mérimée se lia d'amitié avec cette grande famille, ce qui justifie sans doute l'intérêt qu'il porta à ce tableau, que Goya lui-même n'aurait sans doute pas qualifié de chef-d'oeuvre.

"Mais a-t-il compris Goya? Mais a-t-il connu le dessinateur des Caprices et des malheurs de la guerre, le peintre unique de la canaille et de l'aristocratie encanillée?" (34)

Bien qu'il soit impossible de répondre catégoriquement à cette question, nous supposons que Mérimée eut le

loisir d'admirer une bonne partie de l'oeuvre de Goya, puisqu'il écrivit à son ami Stapler:

"J'avais commencé à écrire quelque chose sur le musée de Madrid et sur l'école espagnole en général. A mon retour j'aurais bien des choses à vous dire sur Murillo, Velazquez etc." (35)

Quoiqu'il en soit, Mérimée ne parla pas de Goya, ce qu'on ne peut que regretter car ce passionné des "spectacles et des personnages populaires de l'Espagne" (36) aurait sûrement tracé un parallèle intéressant entre sa personne et Goya, le peintre parfait d'une Espagne qu'il aimait tant.

En 1831, Antoine Fontaney, membre du corps diplomatique, part pour l'Espagne. Nous ne nous attarderions pas à sa personne, s'il n'avait ramené de son voyage un exemplaire des Caprices.

"He had brought back a volume of Goya's Caprichos [...]. And in his journal he tells of having shown it to the "habitues" of Nodier's gathering at the Arsenal." (37)

En 1832 c'est au tour de Delacroix, déjà très familiarisé avec le génie de Goya, de prendre le chemin de l'Espagne. On se rappelle la célèbre remarque qu'il fit en arrivant là-bas: "Tout Goya palpait autour de moi" (38), ce qui prouve que même Delacroix s'attacha plus au pittoresque qu'à la réalité profonde des oeuvres de Goya.

La personne qui joua le plus grand rôle dans la révélation de Goya en France, est sans aucun doute le Baron Taylor. C'est en 1835 qu'il part pour l'Espagne; mais il ne s'agit pas là d'un voyage de touriste attiré par l'exotisme et le pittoresque. Le baron Taylor a une mission spéciale à remplir: trouver, acheter et ramener en France des tableaux qui formeront le musée espagnol que le roi Louis-Philippe a décidé d'offrir aux artistes français.

Taylor partit donc accompagné du peintre Dauzats et du graveur Blanchard à la recherche des oeuvres d'art mises en péril par la récente guerre carliste. Il avait le champ libre et beaucoup d'argent pour obtenir ce qui paraissait en valoir la peine. Taylor parcourut l'Espagne en tous sens de novembre 1835 à avril 1837, et en 1838 s'ouvrit à Paris le musée espagnol:

"The largest showing of Spanish canvases ever seen outside Spain, 446 paintings representing all schools and all periods of Spanish art." (39)

Parmi ces quatre-cent-quarante-six tableaux, et c'est cela qui nous intéresse, on trouve huit Goyas. Cela peut paraître négligeable, mais il faut se rappeler que Goya en tant que peintre était absolument inconnu en France, et que cette place que Taylor lui accorda dans son musée

est déjà un immense pas en avant.

The eight works of Goya listed in the "livret" were indeed of outstanding quality: Taylor had acquired six from the artist's son. The range of subject is fairly representative of Goya's "oeuvre" from a haunted burial scene to the realistic "Black-smiths"; especially characteristic are his portrayal of graceful and lithe women, be it in a balcony dressed as majas, or again incarnated in the person of Cayetana, duchess of Alba." (40)

Le baron Taylor en accordant à ces oeuvres une place non négligeable, avait fait preuve d'une rare perspicacité. Il avait même préparé dans le livret une note bibliographique sur Goya; sans doute était-ce dans le but d'attirer l'attention des Français sur ce peintre de génie. Ne disait-il pas lui-même:

"Le dernier peintre de cette puissante et sublime école espagnole...c'est Don Francisco de Goya. Génie sombre et fantasque, la France ne le connaissait que par un recueil extrêmement curieux de caricatures à l'aquatinta avant la création du musée espagnol au Louvre." (41)

Ainsi Goya en prenant place au musée espagnol obtenait sa consécration, récompense bien méritée après une lutte obscure pour obtenir de chacun l'admiration et la reconnaissance de son génie.

Victoire donc en général, mais aux yeux de la plupart des Français, marqués d'exotisme et de macabre, Goya resta, et ce malgré le musée espagnol, l'auteur des Caprices et le maître du pittoresque espagnol; c'est là surtout ce qui séduira Gautier comme nous allons le voir.

## CHAPITRE DEUX

## GAUTIER FACE A GOYA

Théophile Gautier sans être le chef de file du romantisme dont le maître incontesté reste Victor Hugo, est peut-être l'artiste le plus représentatif de sa génération. Le "bon Théo" comme l'appelaient familièrement ses amis, se révèle perméable à toutes les idées de son époque. Ses premiers poèmes sont pleins d'une fougue romantique digne de Hugo et Lamartine:

"Ce qu'il y avait d'authentiquement neuf chez Victor Hugo, des plus jeunes, comme Musset, Gautier et ses amis du petit cénacle l'avaient repéré d'instinct. En produisant leur premier recueil cette même année 1830, ils rivalisent avec le brillant aîné en usant de ses propres armes." (1)

Il excelle également dans le genre macabre, fait partie du grand Cénacle et des Jeunes-France, et fait preuve dans la plupart de ses écrits d'un humour subtil, parfois sarcastique, mais toujours agréable;

"C'est bien la gaieté solitaire d'un rêveur qui de temps à autre ouvre l'écluse à cette effusion de jovialité comprimée, et garde toujours cette grâce sui generis, qui veut surtout plaire à soi-même." (2)

Il se distingue dans le combat du siècle: la bataille

d'Hernani. Il goûte enfin à tous les genres suivant la formule de Hugo:

"Tous les genres doivent être  
conquis parce qu'il faut prouver  
sa force dans tous les domaines." (3)

Journaliste au sens péjoratif du terme, c'est-à-dire condamné à disperser son talent en d'interminables feuilletons, il est aussi un amateur d'art et un passionné d'exotisme et de voyage. On retrouve donc chez lui, dans son oeuvre, un amalgame presque parfait du romantique tel qu'il doit ou s'efforce d'être, avec en plus un humour qui reste sa note personnelle; car Gautier ne copie jamais.

Développer et étudier toutes les caractéristiques de son oeuvre n'est pas ici notre propos, nous nous contenterons simplement de revenir sur les deux derniers points cités plus haut: son goût artistique et son exotisme effréné, qui nous aideront à mieux comprendre le parallèle entre Gautier et Goya.

Gautier est expert en ce qui concerne la critique d'art, ce qui s'explique par ses débuts de peintre. Nous ne débattons pas pour savoir s'il avait ou non du talent, puisque lui-même connaissait les limites de ses qualités

de peintre et écrivait,

"N'étant bon à rien je me suis  
mis à faire des vers." (4)

Mais de cette vocation manquée, Gautier gardera jusqu'à sa mort un flair indéniable pour tout ce qui touche à l'art. Baudelaire, critique lui-même, reconnaissait à Gautier des talents hors du commun en ce domaine, inégalés en tous cas parmi ses contemporains.

"Nul n'a mieux su que lui exprimer le bonheur que donne à l'imagination la vue d'un objet d'art, fût-il le plus désolé et le plus terrible qu'on puisse supporter." (5)

Quant à son goût pour l'exotisme, il est peut-être encore plus violent que sa passion pour l'art. Maxime du Camp explique fort joliment dans son livre Théophile Gautier la passion de son ami pour ce qui est hors de France:

"Attaché à la glèbe du journal [...] Théophile Gautier semblable à un prisonnier qui contemple la campagne à travers les barreaux de ses fenêtres, regardait idéalement par-dessus les frontières et rêvait de s'en aller vers des pays qu'il ne connaissait pas." (6)

Pour "le bon Théo" le voyage signifie plus peut-être que pour ses contemporains. Partir c'est échapper à ce sort de journaliste qui l'accable, c'est goûter à cette vie idéale à laquelle il rêve mais qu'il sait inaccessible, c'est oublier provisoirement "mes travaux, mes amours

et tous mes chers ennuis" (7) comme il le dit lui-même dans le premier poème d'España. Bien sûr tout, comme Baudelaire, il réalisera bien vite que la laideur et la souffrance sont universelles et se retrouvent partout où qu'on aille:

"Le mont chauve et pelé doit à l'éloignement  
Les changeantes couleurs de son beau vêtement;  
Approchez, ce n'est plus que rocs noirs et difformes,  
Escarpements abrupts, entassements énormes,  
Sapins échevelés, broussailles au poil roux,  
Gouffres vertigineux et torrents en courroux.  
Je le sais, je le sais. Déception amère." (7)

Mais malgré tout subsiste "le démon du voyage": partir c'est échapper à Paris, à la médiocrité, à largir ses horizons.

"Il ne nous restait plus rien à voir  
et nous reprîmes le chemin de Moscou  
débarassés de l'obsession qui nous  
avait fait entreprendre cette longue  
pérégrination. Le démon du voyage  
ne murmurait plus à notre oreille:  
"Nijni-Novgorod". (8)

Cette conclusion un peu amère du Voyage en Russie, on ne la retrouvera certes pas à la fin du Voyage en Espagne, tout au contraire. L'Espagne semble avoir enorcelé Gautier. Il y retournera trois fois, sans jamais s'en lasser, découvrant toujours quelque chose de nouveau: cet engouement il le traduit par deux ouvrages España et Voyage en Espagne, qui se termine par cet aveu

touchant:

"Nous étions en France. Vous le dirai-je? En mettant le pied sur le sol de la patrie je me sentis les larmes aux yeux non de joie mais de regret [...] Il me sembla que cette France, où pourtant j'allais retrouver ma mère, était pour moi comme une terre d'exil. Le rêve était fini." (9)

On ne peut se méprendre sur la sincérité de ces deux ouvrages. L'admiration inconditionnelle de Gautier pour tout ce qui touche à l'Espagne y apparaît nettement, et c'est cette même admiration qui, selon Azorín, influencera toute une génération d'artistes espagnols:

"Théophile Gautier avec son voyage et ceci bien après la publication de l'ouvrage, excite dans un groupe d'écrivains espagnols l'amour de leur patrie et le désir de connaître leur patrie [...] Un écrivain français a produit ce bienfaisant et patriotique effet. L'Espagne s'est mieux connue elle-même et c'est une des choses que nous devons toujours à la France, nous les Espagnols." (10)

Mais pourquoi l'Espagne? Qu'y a-t-il là-bas d'irrésistiblement attirant pour Gautier? Même la Russie, pays fort peu connu à l'époque mais fortement prisé, n'eut pas sur lui l'effet saisissant que lui produisit la pénin-

sule.

"Malgré les voyages qu'il fit plus tard, celui qui lui donne les impressions les plus profondes qui lui reste le plus cher, celui dont il parle toujours avec prédilection, c'est celui qu'il commença au mois de mai et termina au mois d'octobre 1840, alors, qu'il avait vingt-neuf ans, c'est-à-dire toute l'ardeur, toute la force de la jeunesse tempérée par la maturité qui s'annonce." (II)

Certains ouvrages parlent de "voyage ébloui en Espagne" (12), et c'est là en effet le terme le plus juste car Gautier est bel et bien ébloui par ce pays. Il n'y trouve rien qui lui déplaît: son goût du pittoresque se rassasie de coutumes et de légendes espagnoles, se délecte dans la contemplation de belles Andalouses au teint cuivré, s'extasie sur le caractère sauvage et noble du peuple espagnol, et sur la beauté de ce pays lui aussi noble et fier dans son aridité.

Quant à ses goûts artistiques, s'ils se trouvent pleinement satisfaits dans la contemplation de l'Espagne et de ses habitants, il découvre également une joie sans mélange dans la découverte des peintres de l'école espagnole. Cet enthousiasme va même très loin puisqu'il provoque

chez Gautier cet aveu sincère:

"[...] Je me sentis là sur mon vrai sol et comme dans une patrie retrouvée. Depuis je n'eus d'autre idée que de ramasser quelque somme et de partir." (13)

Tous ses enthousiasmes, tous ses intérêts pour les gens, le paysage, l'art, la culture, il les consigne dans Voyagé en Espagne d'abord fort poétiquement intitulé Tra los montes. Il ne faut pas négliger non plus España, ce recueil de poèmes dédiés à l'Espagne et où bon nombre de peintres tels Ribeira, Zurbaran, Cano occupent une place de choix, sauf Goya qui se voit consacré plusieurs pages du Voyage en Espagne. Malgré tout l'intérêt que nous portons à un tel recueil, nous nous limiterons à l'étude de Voyage En Espagne, d'abord parce que Goya s'y trouve étudié, mais aussi parce que Gautier plus à l'aise dans la prose que dans les vers, nous montre tout au long d'un récit allègre, ses impressions les plus simples et les plus sincères:

"Ce voyage est peut-être le livre le plus intéressant de Théophile Gautier, parce qu'il s'y montre tel qu'il est, sans réserve, avec la naïveté d'un poète qui ne se soucie guère des opinions reçues et qui dit ce qu'il pense, simplement parce qu'il le pense, comme un enfant qui se dévoile tout entier en racontant ses impressions. Nul paradoxe: la note est toujours vraie [...]. Il a une vision de l'Espagne, il la reproduit de son mieux, c'est-à-dire très bien." (14)

Gautier part pour l'Espagne le cinq mai 1840, compagnon

d'Eugène Piot qui, un peu à la manière du baron Taylor en 1836, part à la recherche des oeuvres d'art en péril. Décision inattendue, voyage surprise qui ne font qu'accroître la joie de Gautier, heureux d'échapper à son existence ennuyeuse et triste:

Il y a quelques semaines (avril 1840) j'avais laissé tomber négligemment cette phrase: "J'irai volontiers en Espagne". Au bout de cinq ou six jours, mes amis avaient ôté le prudent conditionnel dont j'avais mitigé mon désir et répétaient à qui voulaient l'entendre que j'allais faire un voyage en Espagne. A cette formule positive succéda l'interrogation: "Quand partez-vous?" [...] Je compris alors que je devais à mes amis une absence de plusieurs mois, et qu'il fallait s'acquitter de cette dette au plus vite sous peine d'être harcelé sans répit par ces créanciers officieux [...]. Tout ce que je pus obtenir fut un délai de trois ou quatre jours et le cinq mai je commençai à débarasser ma patrie de ma présence inopportune en grim pant dans la voiture de Bordeaux. (15)

Ainsi commence Voyage en Espagne, sur ce ton enjoué et drôle qui prouve la joie de Gautier à l'idée de cette délicieuse escapade.

Ce périple de six mois qui, d'auberge en auberge, de musée en musée et de palais en château, mènera Gautier à travers toute l'Espagne, depuis la frontière à Irun jusqu'à Cadix en Andalousie, sera pour lui l'occasion d'un perpétuel émerveillement. C'est cette impression première, cet

enthousiasme qu'il veut nous offrir dans Voyage en Espagne,

"Il reste indifférent à tout ce qui n'est pas le voyage proprement dit, dénué de toutes préoccupations autres que celle de bien regarder pour bien voir et bien rendre ce qu'il a vu." (16)

Descriptions donc des villes qu'il visite: Madrid, Tolède, Séville, Burgos entre autres, et de ce qu'il y admire: cathédrales, musées, palais; des activités qui animent ces villes, il s'attarde surtout sur la corrida, "l'un des plus beaux spectacles que l'homme puisse imaginer". (17) Tous les détails trouvent leur place, du plus banal au plus pittoresque; Gautier n'hésite pas à décrire la première auberge où il s'arrête, et s'attarde longuement sur le repas, un "puchero", plat typique qu'il décrit avec une telle application que cette description en devient presque une recette.

Peu importe après cela que Madame de Girardin lui lance: "Théo, il n'y a donc pas d'Espagnols en Espagne?" (18), il sait que l'homme est pareil partout, que là-bas comme en France il a les mêmes vices et les mêmes défauts, et que de ce fait l'élément le plus représentatif de l'Espagne, ce n'est pas les gens qui y habitent, mais bien plutôt leur pays et leur culture.

"L'homme est comme supprimé dans la création de Gautier. Il ne voit que le paysage, le décor extérieur. L'âme humaine doit bien exister mais elle est passée aux pierres et aux végétaux qui ont seuls leur langage et une vie puissante chez Gautier." (19)

Et cette culture c'est tout d'abord l'art espagnol, qu'il trouve à travers l'histoire, dans des monuments tels, l'Alhambra, l'Alcázar de Tolède, la cathédrale de Séville entre autres exemples; les descriptions sont fidèles jusqu'au plus petit détail; pour celui qui a déjà visité la cathédrale de Séville la description qu'en fait Gautier produit l'effet d'une photographie.

Mais l'art espagnol, pour un amateur d'art tel que Gautier, ce sont surtout les maîtres de l'école espagnole, ces Ribera, Montañes, Cano, Zurbarán, Valdes Leal, qu'il avait déjà découverts à Paris au musée espagnol de Louis-Philippe, mais qu'il retrouve au Prado, dans les musées et les églises, enrichis de leur contexte.

"Le musée de Madrid dont la description demanderait un volume entier, est d'une richesse extrême: les Titien, les Raphael [...] les Velazquez, les Ribeira et les Murillo y abondent." (20)

Pas de découvertes fracassantes au point de vue peinture, mais la confirmation d'un génie qu'il avait sans doute entrevu à travers ses huit tableaux du musée espagnol du

Louvre et qui se révèle ici au Prado et en Espagne en général, dans toute son envergure. Ce peintre c'est Goya, duquel Gautier n'avait jamais parlé et auquel il consacre dans Voyage en Espagne une étude qualifiée par Baudelaire "d'excellent article", en ajoutant plus loin: "Théophile Gautier est parfaitement doué pour comprendre de semblables natures". (21)

Baudelaire n'aurait-il pas surestimé Gautier dans sa capacité à comprendre Goya? Car peut-on dire que Gautier comprit la vraie motivation et le vrai sens de l'oeuvre de Goya? C'est ce que révélera l'étude du chapitre qui lui est consacré. (22)

Contrairement à bon nombre de ses contemporains qui ne connaissaient guère que les Caprices, Gautier lui, mit à profit son voyage dans la péninsule pour découvrir de Goya toutes les facettes encore cachées ou méconnues.

"Goya a beaucoup produit; il a fait des sujets de sainteté, des fresques, des portraits, des scènes de moeurs, des eaux-fortes, des aqua-tinta, des lithographies, et partout, même dans les plus vagues ébauches, il a laissé l'empreinte d'un talent vigoureux." (23)

Pour se faire une idée aussi nette que précise de ce peintre hors du commun, "étrange peintre[...]singulier génie" (24) comme il l'avoue lui-même au début de son essai, il cherche à tout voir ce qui pour un critique semble tout à fait

normal. Gautier commence donc par le Prado où il admire, entre autres choses, "La maja vestida" et "La maja desnuda" ainsi que quelques portraits royaux. Il évoque ensuite les fresques de l'église de San Antonio de la Florida:

"L'intérieur de l'église de San Antonio de la Florida [...] est peint à la fresque par Goya avec cette liberté, cette audace, et cet effet qui le caractérisent." (24)

Et puis ça et là, à Tolède, dans la cathédrale de Séville, dans certains palais et certaines grandes maisons, il découvre d'autres peintures. En passionné de corrida, il admire La Tauromaquia, "collection de scènes représentant divers épisodes du combat de taureaux, à partir des Mores jusqu'à nos jours", (25)

Enfin il découvre les Scènes d'invasion et les Désastres de la guerre qui l'impressionnent apparemment beaucoup:

"Ce ne sont que pendus, tas de morts qu'on dépouille, femmes qu'on viole, blessés qu'on emporte, prisonniers qu'on fusille, couvents qu'on dévalise, populations qui s'enfuient, familles réduites à la mendicité, tout cela traité avec des ajustements fantastiques et ces tournures qui feraient croire à une invasion de Tartares au quatorzième siècle." (26)

Après cette énumération de connaissances, nous pouvons penser que Gautier est, sans conteste, le Français qui a

le plus approfondi de l'oeuvre de Goya; sur ce point d'ailleurs, il dépasse de loin Baudelaire qui lui en restera toujours à l'étude des Caprices et des huit tableaux de la galerie espagnole du Louvre. Mais Gautier en critique pointilleux et perfectionniste ne s'arrête pas en chemin; la technique du peintre l'intéresse, et après sans doute bien des recherches il nous livre, non sans admiration, que "la manière de peindre de Goya était aussi excentrique que son talent" (27). Goya peignait vite et sans prendre de précautions:

"Il puisait la couleur dans les baquets, l'appliquait avec des éponges, des balais, des torchons, et tout ce qui lui tombait sous la main." (27)

Ce procédé qu'il aurait sans doute réprouvé chez un autre peintre, il l'admet et l'admire même chez Goya:

"Il exécuta avec une cuiller en guise de brosse, une scène du Dos de mayo, où l'on voit des Français qui fusillent des Espagnols. C'est une oeuvre d'une verve et d'une furie incroyable." (27)

Après un tour d'horizon complet, après cette étude approfondie du maître et de son art, Gautier va maintenant exprimer son jugement sur cet artiste de talent, ou du moins le devrait-il, car on est surpris de constater dès la première phrase

un certain aveu d'impuissance devant la forte personnalité de ce peintre:

"L'individualité de cet artiste est si forte et si tranchée qu'il nous est difficile d'en donner une idée même approximative." (28)

La première difficulté surgit bientôt: Goya est-il, oui ou non, un caricaturiste? Non, répond Gautier, en tous cas pas "un caricaturiste comme Hogarth, Bamburry ou Cruikshank". (28) Gautier sent qu'il y a en Goya quelque chose de plus fort et de plus original qu'il ne peut définir; il finit par rapprocher Goya de Callot:

"Gautier's linking of Goya and Callot is [...] the first occurrence of what remained throughout the romantic period a frequent coupling of names. These two artists were almost automatically placed in the same "famille d'esprits", owing to their often common subject matter - the fantastic; and their common technique - the etching." (29)

Ce rapprochement est à notre avis la première erreur de Gautier. Associer Goya à Callot, c'est en effet priver l'oeuvre de Goya de tout son contenu humain et philosophique. Car n'oublions pas que Callot n'est rien d'autre que le peintre du macabre des ultra-romantiques, comme son collègue Louis Boulanger. On cherche en vain la satire, la profondeur dans les gravures de Callot. Tout au plus y trouve-t-on

l'influence de Victor Hugo et de Petrus Borel. Ce qui permettrait un rapprochement entre les deux artistes, c'est que Callot copia beaucoup Goya, dont les Caprices l'impressionnèrent énormément; mais aveuglé lui aussi par ce même amour du macabre, comment aurait-il compris la vraie portée des Caprices? S'il prit à Goya certaines idées et une certaine technique, au point de vue du contenu cependant il ne lui doit rien.

Gautier en faisant cette association, fait la preuve d'un manque de perspicacité qui déçoit. Malgré ses efforts, et malgré ses qualités de critique, il n'arrive pas à voir plus loin que le macabre et comprendre ainsi le génie de Goya. Ce handicap de Gautier, pourtant fin critique doté d'une bonne intuition, il le doit tout comme Callot à sa formation romantique, à son existence peuplée de fantômes, monstres et sorcières des Jeunes-France. Il est normal que le jugement artistique de Gautier soit faussé par sa formation romantique et nous ne saurions lui en tenir rigueur, cette "erreur" ne diminuant en rien ses qualités de critique.

Du romantisme Gautier garde aussi son espagnolisme, et ce goût du pittoresque qu'il s'empressera de trouver chez Goya,

"Jamais artiste espagnol ne fut plus local. Un croquis de Goya, quatre coups de pointe dans un nuage d'aquatinte en disent plus sur les mœurs du pays que les plus longues descriptions." (30)

Là encore, ce n'est pas Gautier-critique qui parle mais Gautier-romantique, la tête truffée d'idées préconçues sur l'Espagne:

"The critics and writers of the 1830's did not attempt to interpret the work of art [...] but rather considered it a visualized illustration of their own verbal imagery. They searched Goya's oeuvre for what they considered essentially Spanish characteristics, and in it they found mirrored and confirmed many of their own preconceived images of Spain." (31)

Faute de pouvoir expliquer véritablement Goya, Gautier s'attarde sur les descriptions des Caprices, et une fois encore sur sa technique de graveur à l'eau-forte. Il remarque, comme Malraux le fera beaucoup plus tard, que

"Comme Michel-Ange il dédaigne complètement la nature extérieure et n'en prend tout juste ce qu'il faut pour poser des figures, et encore en met-il beaucoup dans les nuages. De temps en temps un pan de mur coupé par un grand angle d'ombre, une noire arcade de prison, une charmille à peine indiquée, voilà tout." (32)

Dans les lignes qui suivent, Gautier effleure pourtant la vérité lorsqu'il déclare:

"Nous avons dit que Goya était un caricaturiste faute d'un mot plus juste. C'était de la caricature dans le genre de Hoffman, où la fantaisie se mêle toujours à la critique et qui va jusqu'au lugubre et au terrible." (33)

On voit Gautier toucher du doigt la vérité, mais son romantisme obscurcit bien vite ce début de perspicacité, et il replonge dans l'aspect macabre des Caprices, sujet où il excelle:

"On dirait que ces têtes grimaçantes ont été dessinées par la griffe de Smarra sur le mur d'une alcôve suspecte, aux lueurs intermittentes d'une veilleuse à l'agonie." (33)

On reste un peu déçu aujourd'hui devant cette étude, devant l'impuissance de Gautier à saisir tout ce qu'il y a de métaphysique et de profond dans toute l'oeuvre de Goya. On a beau comprendre que Gautier, pétri de pittoresque, d'exotisme et de macabre, ne pouvait guère voir plus loin que le côté superficiel de l'artiste, on attendait de sa part un jugement plus pertinent.

Quoiqu'il en soit le pittoresque est, selon Gautier, le principal élément de son oeuvre:

"Ce bon vieux Goya, le peintre national par excellence, qui semble être venu au monde tout exprès pour recueillir les derniers vestiges des anciennes moeurs qui semblent s'effacer." (34)

Rien ne satisfait plus Gautier que ces coutumes si pittoresques qu'il découvre dans les Caprices, "ce ne sont que majos qui courtisent des fringuantes sur le Prado; - de belles filles au bas de soi bien tiré, avec des petites mules à talon pointu qui ne tiennent au pied que par l'ongle de l'orteil." (35)

Au point de vue de la technique du peintre cependant, Gautier accomplit un tour de force sans précédent: il offre au lecteur une étude complète et excellente sur l'art de Goya, étude qui n'a rien à envier à celle de Malraux, dont elle s'approche par de nombreux points.

"Les dessins de Goya sont exécutés à l'aquatinta, repiqués et ravivés d'eau-forte; rien n'est plus franc, plus libre et plus facile; un trait indique toute une physionomie, une traînée d'ombre tient lieu de fond, ou laisse deviner de sombres paysages à demi ébauché [...] On se sent transporté dans un monde inouï, impossible et cependant réel." (35)

Mais à part cela, il faut bien le reconnaître, il reste dans la ligne d'idées des ultra-romantiques. Ce n'est certes pas lui qui découvre en Goya des horizons nouveaux. Encore une fois, Gautier représente l'archétype du mouvement romantique: Son appréciation ne diffère en rien de celle de sa génération:

"[...] This generation was sensitive mostly to the picturesque, almost superficial values of the work; they did not allow themselves to be perturbed - as others would a decade later - by this master's "tragic sense of life." (36)

La conclusion de Gautier à cet essai sur Goya en est une preuve flagrante, et si l'on pouvait au long du texte

penser qu'il avait tout de même compris quelque chose au talent de Goya, on est tout de suite déçu en lisant cette conclusion, qui prouve également d'une manière définitive que Baudelaire fut le premier à comprendre ce "tragic sense of life"(36) qui anime l'oeuvre de ce grand Espagnol :

"Dans la tombe de Goya est enterré l'ancien art espagnol, le monde à jamais disparu des toreros, des contrebandiers, des voleurs, des alguazils et des sorcières, toute la couleur locale de la péninsule - Il est venu juste à temps pour fixer tout cela. Il a cru ne faire que des Caprices, il a fait des portraits et l'histoire de la vieille Espagne, tout en croyant servir les idées et les croyances nouvelles. Ses caricatures seront bientôt des monuments historiques." (37)

## CHAPITRE TROIS

## BAUDELAIRE CRITIQUE DE GOYA

Il est difficile d'affirmer quand et comment Baudelaire découvrit Goya et s'enthousiasma pour son génie. Au premier abord, on pourrait même douter de cet enthousiasme, Baudelaire n'étant pas très loquace à ce sujet: pas de dates, pas d'anecdotes qui nous permettent de tracer l'évolution de cette passion, tout au plus quelques allusions discrètes mais révélatrices au fil de sa correspondance, les quelques pages "De quelques caricaturistes étrangers", et l'admirable quatrain des Phares qui constituent nos seuls repères. Fort heureusement quelques indices, fournis par ses amis et et ses intimes nous permettent d'y voir plus clair et de prouver la vivacité de cette passion, même si un silence persistant de la part de l'auteur peut laisser supposer le contraire.

"Un de ses camarades de jeunesse Charles Toubin, qui l'a connu vers 1846, raconte qu'il louait Chardin et Ingres en même temps que Delacroix et Goya, une de ses idoles, qu'il connaissait cependant peu n'ayant pas fait le voyage de Madrid." (1)

Le mot "idole" employé ici, loin d'être exagéré, est en fait à la mesure de la passion de Baudelaire pour l'Art, à la

mesure surtout de l'irrésistible attraction qu'exerçait sur lui l'oeuvre de Goya: "aucun enthousiasme n'a été plus persistant"(1) dit M.Gilman, et comment ne pas l'approuver entièrement et sans restrictions lorsque l'on connaît ces quelques détails frappants:

"Ce qui compte, c'est que la "duchesse d'Albe" décorait la chambre de Baudelaire à la clinique du Dr.Duvai et que le petit volume de Matheron sur Goya était auprès de lui sur sa table. Cette présence au chevet du poète moribond, assez émouvante par elle-même, prend aussi la valeur d'un symbole." (2)

Passion de jeunesse donc, mais qui n'en aura pas le caractère éphémère puisqu'elle le suivra jusqu'au seuil de la mort.

"Dans le récit émouvant de sa visite à Baudelaire Jules Troubat dit: "il m'a montré tout ce qu'il aimait...les poésies de Sainte-Beuve, les oeuvres de Edgar Poe en anglais, un petit livre sur Goya." (3)

Un tel enthousiasme surprend. Qu'un artiste s'intéresse à Goya en ce milieu du dix-neuvième siècle n'a rien de très étonnant; nous avons vu que l'intérêt des Français pour l'Espagne et ses peintres allait croissant:

"En France il [Goya] devint une source d'inspiration précoce et constamment renouvelée, pour les plus grands artistes - dessins du jeune Delacroix [...] eaux-fortes du jeune Manet [...] aussi pour les poètes curieux de dessins, Hugo ou Musset." (4)

Mais si le grand intérêt du baron Taylor par exemple, ou bien de Théophile Gautier pour Goya nous paraît très naturel,

la passion de Baudelaire elle, représente une nouvelle étape dans l'histoire de la critique; elle va en effet beaucoup plus loin, dépasse les limites du simple intérêt: c'est une passion qui ne se nourrit ni d'exotisme ni de macabre, mais d'une étroite communion d'esprit,

"Baudelaire parece acogerse a Goya en el fondo de su espíritu." (5)

S'il est indéniable qu'à la base de cette passion il existe un enthousiasme spontané dû à une similitude de pensée, il est évident d'autre part que certaines circonstances favorisèrent le développement de ce sentiment.

Tout d'abord il faut examiner "l'axe, le fil conducteur [...] le musée espagnol de Louis-Philippe dont le jeune Baudelaire fut un visiteur assidu." (6) En nous penchant sur ce musée, l'on constate que l'intérêt de Baudelaire se manifesta alors qu'il était encore très jeune, puisque l'existence de cette galerie espagnole au Louvre s'étend de 1838 à 1848. "Passion de jeunesse" donc: à vingt-six ans au plus tard, Baudelaire avait été mis en contact avec les oeuvres de Goya, et même beaucoup plus tôt selon les dires de son ami Prarond:

"Le jeune Baudelaire [...] avait-il vu le musée dès 1838, avant son expédition dans l'océan indien? En tous cas, lorsqu'il se lia avec Ernest Prarond vers 1842, celui-ci fut frappé par l'intérêt que son ami portait aux Espagnols:

Dès ce temps (1842-1846) Baudelaire se préoccupait autant de peinture que de poésie. Je l'ai suivi quelques fois au Louvre, devant lequel il passait rarement sans entrer. Il s'arrêtait alors de préférence dans la salle des Espagnols, beaucoup plus riches qu'aujourd'hui, du moins en peintures féroces, le roi Louis-Philippe ayant fait reprendre en 1848 la plupart de ces toiles de torture, sa propriété." (7)

C'est donc par le biais de ce musée,

"Ce merveilleux musée espagnol que la stupide république française dans son respect abusif de la propriété, a rendu aux princes d'Orléans." (8)

que débuta l'enthousiasme de Baudelaire pour la peinture espagnole en général, mais surtout pour Goya. Sans cette initiative du baron Taylor et de Louis-Philippe, il est permis de penser que Baudelaire n'aurait jamais vraiment joué Goya. Ce musée fournit la seule occasion qui lui fût présentée d'admirer en face, sans intermédiaires quelques-unes des oeuvres de ce peintre; et,

"Pour un "visuel" lucide analyste tel que l'était Baudelaire, rien ne supplée la vue des oeuvres." (9)

Il était indispensable en effet, pour que cette passion se développât, que Baudelaire vit et jugeât lui-même les oeuvres de Goya.

"A la question préalable: Baudelaire a-t-il connu les Espagnols autrement que par le musée? nul ne peut répondre à coup sûr[...]. Certes les rapports avec

Gautier entrent en ligne de compte: Baudelaire l'a connu peu après son expédition de 1840 en Espagne, juste au moment où paraissait Tra los montes (1843) où les revues publiaient ses poèmes consacrés aux peintres espagnols." (10)

Il ne découvrit cependant au musée espagnol que huit tableaux, bien peu pour l'éclairer sur les multiples facettes du peintre, graveur, aqua-fortiste qu'était Goya. Néanmoins cette découverte, jointe à la révélation des Caprices et à l'influence de certains de ses amis, suffit à alimenter son enthousiasme; sans doute l'extraordinaire don de synthèse et le grand flair artistique dont il disposait le portèrent-ils aussitôt vers cet Espagnol de génie.

"Très jeune, mes yeux remplis d'images peintes ou gravées n'avaient jamais pu se rassasier, et je crois que les mondes pourraient s'écrouler [...] avant que je devienne iconoclaste." (11)

C'est bien en effet à ce "culte des images"(12), qu'il faut imputer la "primitive passion"(12) de Baudelaire pour Goya. Les antécédents de Baudelaire, son enfance où grâce à son père il découvrit la peinture, ses angoisses perpétuelles et sa haine du monde moderne, sa vision pessimiste de l'existence, le poussaient vers Goya, vers ces œuvres fantasmagoriques et noires où Baudelaire lui-même, éternel tourmenté, découvrit derrière de simples coutumes, légendes et

personnages folkloriques, propres à sourire au bon vivant qu'était Théophile Gautier, l'éternel désespoir de l'âme humaine et la hantise de la mort.

"Esa amarga estupefacción que hay en el rostro de Goya está también en el de Baudelaire, como si los dos hubiesen tenido las mismas angustiosas preocupaciones." (13)

Baudelaire avait pour Gautier une sincère amitié et une forte admiration; il croyait fermement à son génie et n'hésitait pas à lui accorder sa place parmi la postérité:

"Car parmi les vivants clairvoyants, qui ne comprend qu'on citera un jour Théophile Gautier comme on cite La Bruyère, Buffon, Chateaubriand, c'est-à-dire comme un des maîtres les plus sûrs et les plus rares en matière de langue et de style." (14)

Si la postérité a oublié ou négligé ce grand homme de lettres qu'était Gautier, on ne peut cependant mettre en doute l'admiration du jeune Baudelaire. Preuve encore plus éclatante, lui qui s'efforce d'habitude à l'impartialité et à la critique neutre, y renonce dans le chapitre qu'il consacre à Gautier dans l'Art romantique, puisqu'il commence par ces mots: "Je ne connais pas de sentiment plus embarrassant que l'admiration." (15) Baudelaire gardera toujours une grande déférence envers cet aîné, écrivain, poète et surtout excellent critique d'art, côté qui séduit le plus Baudelaire si l'on en croit les souvenirs

d'Ernest Prarond:

"Je crois qu'il fut attiré d'abord vers Gautier par le goût de la plastique. Il aimait en Gautier le critique parlant des Arts en bon juge et en bon poète, le poète de la Magdalena, bien près de rapporter d'Espagne ses Ribeira, ses Valdes-Leal et ses Zurbarán." (16)

Baudelaire déclare:

"Comme critique, Théophile Gautier a connu, aimé et expliqué dans ses Salons et dans ses admirables récits de voyages, le beau romain, le beau espagnol, le beau flamand, le beau hollandais et le beau anglais [...]. Partout où il y a un produit artistique à décrire ou à expliquer, Gautier est présent et toujours prêt." (17)

Il s'agit bien là d'une véritable louange; de là à déclarer que Gautier influença Baudelaire et lui fit découvrir ceux que plus tard il devait louer, il n'y a qu'un pas qu'il faut, à notre avis, se garder de franchir. Car lorsqu'on connaît un tant soit peu Baudelaire, on se rend vite compte que sa personnalité était bien trop forte pour permettre une telle influence de la part de Gautier. Lorsque Baudelaire rencontre Gautier, il a déjà des idées esthétiques bien définies, que leurs discussions n'ébranlèrent pas.

"La conversation avec Gautier a pu fixer ou renforcer une certaine image de l'Espagne, mais n'aurait pas suffi à la créer." (18)

d'ailleurs si l'on y regarde attentivement, on s'aperçoit que leurs visions de l'Espagne étaient diamétralement opposées: l'Espagne joviale, résonnant du bruit des castagnettes, l'Espagne folklorique des gitans, de la cuisine à l'huile et des bandits de grand chemin, n'avait sans doute que bien peu d'attrait auprès de cet esthéticien raffiné, jeune poète écrivant:

"Amer savoir, celui que l'on tire du voyage!  
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,  
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image:  
Un oasis d'horreur dans un désert d'ennui!" (19)

Le différend est encore plus net lorsqu'on en arrive à Goya lui-même:

"Gautier considère Goya avec son regard primesautier, éveillé, curieux, qui cherche surtout ce qui est différent de chez lui [...] Baudelaire n'a point l'air dépaysé; son esprit ouvert à toutes les beautés, est attiré par l'oeuvre d'un grand artiste, il y court, il y pénètre, il s'y installe, il est chez lui." (20)

Certes dans De quelques caricaturistes étrangers le lecteur a la preuve que Baudelaire a lu Tra los montes et surtout la partie consacré à Goya, puisqu'il conseille au lecteur de se rapporter,

"à l'excellent article que Théophile Gautier a écrit sur lui dans le cabinet de l'amateur et qui fut depuis reproduit dans un volume de mélange." (21)

Mais Baudelaire limite tout de suite les qualités de cet article en ajoutant:

"Relativement au procédé de Goya - aqua-tinte et eau-forte mêlées avec retouches à la pointe sèche - l'article contient tout ce qu'il faut." (21)

En ce qui concerne la forme, la technique, il est bon si l'on en croit Baudelaire, de consulter Gautier; puisqu'il a vu la quasi-totalité de l'oeuvre de Goya en Espagne même, il est normal qu'il en sache plus long que Baudelaire, et qu'il parle en connaisseur avisé. Mais en ce qui concerne le contenu profond et moral des oeuvres, Baudelaire s'estime seul juge et selon une formule fort modeste désire "seulement ajouter quelques mots sur l'élément très rare que Goya a introduit dans le comique." (21)

Ces quelques mots qui prendront bientôt tant d'ampleur dans l'histoire de la critique, ne doivent rien à la critique de Gautier, bien pâle face aux quelques lignes de Baudelaire, mais sont redevables par contre à l'espagnolisme de celui-ci qui dut sans doute aiguïser l'intérêt du jeune Baudelaire.

"Dans la vingtaine d'années sur quoi s'étend sa réflexion sur l'art, et d'ailleurs sa vie créatrice, Baudelaire n'a jamais cessé d'avoir Delacroix dans l'esprit et dans le regard. La création de Delacroix est la base continue de la propre création critique et même poétique de Baudelaire." (22)

Cette affirmation de Yves Florenne qui peut paraître bien exagérée, révèle en fait avec justesse une grande vérité: l'ascendant de Delacroix sur Baudelaire.

Cette influence à l'encontre de celle de Gautier, fut très subtile et très profonde. Tout comme Gautier, Delacroix dut enrichir la pensée de Baudelaire par ses idées esthétiques et ses discussions artistiques, mais il y a beaucoup plus important:

"S'il n'est pas sans intérêt de préciser les circonstances diverses de leurs rapports mondains ou même de mesurer le contenu ou d'apprécier la pertinence des jugements qu'ils ont pu porter l'un sur l'autre, il est beaucoup plus important pour l'histoire intellectuelle du siècle et pour la connaissance même des deux hommes qui comptent parmi ses héros, de savoir ce qui a pu résulter, dans l'ordre de la pensée et de l'art, du commerce de leurs deux esprits." (23)

En ce qui nous concerne ici, le plus intéressant n'est donc pas de savoir ce que Delacroix a pu dire de Goya, ou bien s'il a véritablement eu en sa possession un exemplaire des Caprices qu'il aurait montré à Baudelaire; ce côté superficiel à leurs relations n'aurait de toute façon rien changé à l'admiration de Baudelaire pour un Goya qu'il connaissait déjà:

"Il est permis de penser [...] que Baudelaire n'avait pas attendu Gautier et Delacroix pour découvrir Goya." (24)

Mais l'influence de Delacroix se révèle capitale et unique dans sa personnalité et dans son oeuvre.

Baudelaire est un incondicional de Delacroix, un des seuls à l'admirer sans restrictions ni critiques:

"Le romantisme et la couleur me conduisent droit à Eugène Delacroix ... En entrant dans cette partie- mon coeur est plein d'une joie sereine, et je choisis à dessein mes plumes les plus neuves tant je veux être claire et limpide, et tant je me sens aise d'aborder mon sujet le plus cher et le plus sympathique." (25)

Mais ce qu'il admire le plus chez ce "peintre le plus original des temps anciens et des temps modernes" (26), c'est avant tout la réflexion de sa propre image, et surtout de ses propres aspirations:

"Ce que Baudelaire idolâtre en Delacroix c'est un passionné comme lui - mais qui dompte ses passions et en fait les servantes de son oeuvre; c'est le grand artiste capable de raisonner sur l'art, vaste culture unie à une vaste technique." (27)

Nul doute que les deux hommes se ressemblaient, que ce soit par leur génie, leurs problèmes moraux ou leurs aspirations. Mais il était un autre génie auquel Delacroix ressemblait encore plus étrangement: Goya.

On comprend quelle put être l'influence de Delacroix sur le "goyisme" de Baudelaire, lorsqu'on se rend compte à quel point ces deux peintres furent étroitement liés dans leur vie comme dans leur oeuvre.

"Delacroix et Goya eurent bien des traits communs, et l'admiration de Baudelaire pour Delacroix expliquerait assez bien son admiration pour Goya." (28)

Qu'on lise attentivement la série d'articles de Jean D'Elbée intitulée Le sourd et le muet; notes parallèles sur Goya et Delacroix, et on se rend compte que ce qui avait passionné Baudelaire chez Delacroix, ne pouvait que l'attirer chez Goya:

"Si le petit Francisco Goya y Lucientes avait vu le jour aux rives de Seine, ou de Loire, ou de Rhône, ou de Garonne, nous aurions trois énormes in-octavo bleu ciel [...] Mais nous les avons, ils sont signés: Eugène Delacroix," (29)

Leurs vies respectives se ressemblent étrangement: jeunesse dissipée, "Eugène comme [...] Francisco fait partie des petits monstres" (30), semblable intérêt pour les femmes, même obstination à se libérer de leur milieu: "Delacroix aura autant de mal à se débarrasser de son bourgeoisisme que Goya de sa paysannerie" (31), même tempérament maladif, et enfin, plus tard, au moment fébrile de la création artistique, même abandon de la société.

Dimanche 9 octobre 1853:

"Ceux qui n'aiment pas la solitude ne peuvent sentir le plaisir que j'éprouve à être rot dans une bicoque..."

"Une estampe de N.S. Del Pilar, une table; cinq chaises, une guitare. Tout le reste est superflu."

Et voilà le beau lieu de rencontre de notre bourgeois et de notre plébéien, de nos deux

génies: une retraite en dehors de la société avec ses classes; en dehors du monde [...] Une bicoque, une cellule, une caverne, une prison, n'importe quoi, pourvu qu'ils soient seuls avec eux-mêmes, seuls avec leur génie." (32)

Bien sûr cette similitude frappante dans leur existence, se manifesta dans leurs oeuvres si différentes mais si proches:

"Comme Goya, Delacroix découvre un beau jour [...] "qu'il y a dans la peinture autre chose que l'exactitude". Delacroix délivré écrit: "je pense que les artistes qui ont un style assez vigoureux sont dispensés de l'exécution exacte." (33)

Leur génie est tout aussi irrégulier, mais sûr et sans hésitation, plein de maîtrise et d'assurance:

Il y a deux choses que l'expérience doit apprendre: la première c'est qu'il faut beaucoup corriger; la seconde c'est qu'il ne faut pas trop corriger".

[...] Révélation merveilleuse en vérité; [...] il peut y avoir prédominance de l'un de ces deux termes, selon le tempérament de l'artiste [...] Entre l'inspiration divine du Grec et la combinaison plus humaine du Romain, on se doute de quel côté penchent l'âme d'un Delacroix; l'âme encore plus incapable de tout calcul d'un Goya. Ils se laissent emporter, immobiles en apparence sur le vent du génie, avec, de temps en temps, selon l'expression de Delacroix, "de grandes et impétueuses saillies", à quoi correspond exactement l'expression de Zapater: "los arranques del genio de Goya, les impétuosités du génie de Goya", comme de puissants coups d'ailes, afin de ne pas perdre leur direction, ni leur hauteur." (34)

Nous arrêterons ici le rapprochement entre ces deux génies et leur peinture; nous pourrions développer à plaisir les étonnantes coïncidences de leur existence, mais ceci n'apporterait rien de plus à la reconnaissance de l'ascendant de Delacroix sur Baudelaire. Il suffit de se souvenir que Baudelaire dut, même inconsciemment, admirer sans restrictions chez Goya ce qui l'avait marqué chez Delacroix: même génie, même force, même sûreté, même mépris des conventions, même grimace de douleur devant l'absurdité de la vie et de la mort, Baudelaire lui-même si près de Delacroix par ses préoccupations philosophiques et métaphysiques, ne pouvait que s'identifier à Goya, et retrouver en sa peinture les leitmotivs de sa propre poésie.

Cette similitude de pensée qui sera l'unique objet de notre quatrième chapitre, l'admiration sans bornes d'un génie pour un artiste qui lui ressemble tant, c'est à Delacroix que nous le devons; lui qui, inconsciemment, s'interposa entre ces deux artistes et provoqua chez Baudelaire ce "goyisme" profond, cosmopolite, universel, entier et unique en son genre.

Voilà donc Baudelaire face au rire de Goya, face à "ce ricanement devant la condition humaine" (35); le comique intimement lié au fantastique, la réalité satirisée face au cauchemar de l'insaisissable, tel est le génie de Goya.

selon Baudelaire; il voit en lui, selon le mot d'André Malraux, "le premier metteur en scène de l'absurde". (36) Mais poussons l'idée plus avant. Qu'est-ce que c'est que le rire, l'absurde, le fantastique dans l'esprit de Baudelaire? Nous savons que son idée diffère de celle des ultra-romantiques, mais qu'en pense-t-il vraiment? La réponse n'est pas dans l'essai sur Goya De quelques caricaturistes étrangers, Baudelaire étant trop occupé par l'art de Goya pour y développer son éthique personnelle; d'ailleurs ceci a été déjà fait la même année lorsqu'il écrit De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques.

"Je ne veux pas écrire un traité de la caricature; je veux simplement faire part au lecteur de quelques réflexions qui me sont venues souvent au sujet de ce genre singulier[...] Ceci est donc purement un article de philosophe et d'artiste." (37)

Il nous a donc paru profitable, pour comprendre l'étroite fusion de pensée entre ces deux génies, de nous pencher sur cet essai De l'essence du rire en le rapportant toujours à l'art de Goya. Il sera beaucoup plus utile de découvrir le véritable concept du rire chez Baudelaire que de disséquer, une fois de plus, et comme bien d'autres avant nous, les merveilleuses lignes qu'il consacra à Goya.

"Chose curieuse et vraiment digne d'attention que l'introduction de cet élément insaisissable du beau jusque dans les œuvres destinées à représenter

à l'homme sa propre laideur morale et physique. Et, chose non moins mystérieuse, ce spectacle lamentable excite en lui une hilarité immortelle." (38)

Cette introduction à De l'essence du rire, encore une fois merveilleuse de concision, évoque aussitôt les Caprices et ces quelques lignes:

"C'est là ce qui marque le véritable artiste, toujours durable et vivace même dans ces oeuvres fugitives, pour ainsi dire suspendues aux événements, qu'on appelle "caricatures"; c'est là, dis-je, ce qui distingue les caricatures historiques d'avec les caricatures artistiques, le comique fugitif d'avec le comique éternel." (39)

Selon Baudelaire il y a deux "éléments constitutifs de la caricature"(40): le rire, et le grotesque. Ces degrés se retrouvent clairement dans l'oeuvre de Goya:

"Le rire vient de l'idée de sa propre supériorité. Idée satanique s'il en fut jamais! Orgueil et aberration!" (41)

Rictus, grimaces, convulsions, ricanements sont choses courantes chez Goya. Il suffit de parcourir les planches des Caprices, nous n'étudierons pas Les désastres de la guerre ni Les proverbes puisque Baudelaire n'eut pas l'occasion de les admirer, pour en découvrir des centaines et approuver entièrement Baudelaire lorsque celui-ci écrit:

"Tous les mécréants de mélodrame, maudits, damnés, fatalement marqués d'un rictus qui court jusqu'aux oreilles, sont dans l'orthodoxie pure du rire. Du reste, ils sont presque tous des petits-fils légitimes

ou illégitimes du célèbre voyageur Melmoth, la grande création satanique du révérend père Maturin." (42)

Le rire de Melmoth, et par-là même le rire des personnages de Goya, c'est "l'explosion perpétuelle de sa colère et de sa souffrance"(42), la dualité de l'homme,

" [...] Sa double nature contradictoire qui est infiniment grande relativement à l'homme, infiniment vile et basse relativement au vrai et au juste absolus. Melmoth est une contradiction vivante. Il est sorti des conditions fondamentales de la vie; ses organes ne supportent plus sa pensée. C'est pourquoi ce rire glace et tord les entrailles. C'est un rire qui ne dort jamais, comme une maladie qui va toujours son chemin et exécute un ordre providentiel." (42)

A la lumière de cette réflexion, les Caprices prennent un tout autre relief. Il faut les contempler avec les mêmes yeux que Baudelaire et retenir surtout que "le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire."(43) Comme cela s'avère vrai dans ces planches, où ces rictus moqueurs et sataniques créent un sentiment permanent de malaise et de cauchemars:

"Le rire et les larmes ne peuvent pas se faire voir dans le paradis des délices. Ils sont également les enfants de la peine, et ils sont venus parce que le corps de l'homme manquait de force pour les contraindre." (44)

C'est souvent ce rire que l'on retrouve chez Goya, lui qui,

"Comme le romancier moderne, sait que le rire peut exprimer l'angoisse, du condamné plus fortement que les larmes." (45)

Et si ces visages nous mettent mal à l'aise bien souvent, c'est qu'ils expriment justement cette "angoisse du condamné", non sur le plan matériel, mais métaphysique. Le rire nerveux des personnages de Goya ne traduit pas la peur de notre monde, mais le cauchemar de l'insaisissable car,

"Sans doute est-il le plus grand interprète de l'angoisse qu'ait jamais connue l'occident, et c'est dans l'angoisse que s'unissent ses créations les plus obsédantes, du Saturne à la simple Prisonnière et aux Garrotés. Lorsque son génie trouve le chant profond du mal, peu importe qu'au fond de la nuit tournoient ou non ses multitudes d'ombres, son peuple dérisoire de hiboux et de sorcières." (46)

Cette peur de l'inconnu, cette angoisse qui se traduit en grimaces et en convulsions, Goya l'exprime avec force, en utilisant pour cela un moyen sûr mais combien ardu: le grotesque.

"Les créations fabuleuses, les êtres dont la raison, la légitimation ne peut être tirée du code du sens commun, excitent souvent en nous une hilarité folle, excessive, et qui se traduit en des déchirements et des pâmoisons interminables. Il est évident qu'il faut distinguer, et qu'il y a là un degré de plus. Le comique est, au point de vue artistique, une imitation; le grotesque, une création." (47)

Point n'est besoin de décrire ici l'importance du grotesque chez Goya; il est dans chacune des planches des Caprices, dans Les désastres de la guerre, et dans presque toute son oeuvre;

PAGE 68 CONTINUES ON TO PAGE 70

fantastique allié au grotesque mais d'une manière harmonieuse, viable et plausible:

"L'aspect général sous lequel il voit les choses est surtout fantastique, ou plutôt le regard qu'il jette sur les choses est un traducteur naturellement fantastique." (52)

Le fantastique chez Goya est en fait une forme supérieure et sophistiquée du grotesque:

"L'amour de l'insaisissable, le sentiment des contrastes violents, des épouvantements de la nature et des physionomies humaines étrangement animalisées par les circonstances." (53)

Baudelaire découvre donc au contact de l'oeuvre de Goya l'expression d'un grotesque nouveau, qui correspond très bien à ses propres cauchemars, à ses propres hallucinations:

"Il y a dans les oeuvres issues des profondes individualités quelque chose qui ressemble à ces rêves périodiques qui assiègent régulièrement notre sommeil." (53)

Goya dans les Caprices exprime avec force, réalisme et harmonie ce que Ramon Gomez de la Serna appelle "las entranas de su delirio, les entrailles de son délire" (54), délire fort proche de celui de Baudelaire d'ailleurs.

Nul doute que Baudelaire, préparant De l'essence du rire, pensait déjà à Goya, puisqu'il écrivait:

"Les Espagnols sont très bien doués en fait de comique. Ils arrivent vite au cruel et leurs fantaisies les plus grotesques contiennent souvent quelque chose de sombre." (55)

"L'absurde possible"(56), ce monde où "le point de jonction entre le réel et le fantastique est impossible à saisir"(56), ces monstres "viabes, harmoniques"(57) représentent "l'art à la fois transcendant et naturel"(58) de Goya; il nous est révélé pour la première fois dans l'histoire de la critique par Baudelaire, et c'est là qu'il faut chercher à notre avis la base de leur intime communion d'esprit.

## CHAPITRE QUATRE

## BAUDELAIRE ET GOYA

Baudelaire a si profondément senti et compris l'oeuvre de Goya, qu'on peut se demander avec raison s'il n'y avait pas entre ces deux génies certaines affinités. A la lumière de leurs oeuvres respectives, ainsi que de leur vie et de leur correspondance, il nous a paru très important de nous pencher sur leur similitude de pensée, sur cette harmonie qui fait que Baudelaire s'identifie parfaitement à cet Espagnol de loin son aîné, et qu'il n'eut jamais ni l'occasion de rencontrer, ni d'étudier en détail.

Il fallait que son oeuvre éveille en effet en Baudelaire de bien profond échos pour qu'il puisse, à la vue de quelques Caprices et quelques peintures du musée espagnol, "extraire la quintessence"(1) de la totalité de l'oeuvre de Goya comme jamais personne avant lui.

A tous les niveaux se dressent des ressemblances frappantes, des similitudes étonnantes; sans chercher plus loin que leur Art, on se rend bien vite compte de certains traits marquants;

"Ese sobrio inalterable e inolvidable que hay en los dibujos de Goya es el que hace obsedante la poesia de Baudelaire donde la mujer se rie de la muerte y del libertinaje, donde el poeta dice a Venus: "en tu isla no tuve otra vision que la horca simbolica con un cuerpo pendido" y donde se ve al amor sentado en el craneo de la humanidad."(2)

Voilà donc définie leur première affinité, peut-être la plus importante: leurs préoccupations sont identiques; même goût pour le bizarre et le piquant, pour ces personnages sortis du "sommeil de la raison"(3), ces revenants, sorcières, monstres "animalisés par les circonstances"(4), peuple étrange et effrayant de leurs hallucinations respectives.

"Le [Baudelaire] une con Goya su propension a lo macabro y lo fantasmal y encuentra el regusto a subfondo de la vida que hay en sus pinturas negras, coincidiendo su "giganta" con su "gigante" del aguafinta goyesco como tropo de la disproporcion para hacer mas imponente a lo humano." (5)

N'est-ce-pas en effet la première fois dans l'histoire de la peinture qu'un artiste introduit les créatures de son imagination la plus extravagante dans la réalité quotidienne?

"le monstre le plus vraisemblable"(6) selon les propres mots de Baudelaire;

"Si Bosch introduisait les hommes dans son univers infernal, Goya introduit l'infernal dans l'univers humain." (7)

Baudelaire en ce sens est directement dans la lignée de Goya, le premier poète à laisser son imagination guider son génie, à oser montrer au grand jour, tout comme Goya, "ces monstres à la fois inquiétants et comiques qu'il tentait d'apprivoiser".(8)

Tous deux initièrent dans leurs oeuvres le mouvement irréversible de l'art moderne, peinture et poésie, en ce

qu'ils furent les premiers à donner entièrement libre cours aux saillies de leurs esprits tourmentés; mais nous reviendrons bientôt sur ce sujet. Quoiqu'il en soit, l'on ne peut douter que Baudelaire confronté aux Caprices de Goya, n'ait lui aussi été sensible à cette éclatante similitude de leur génie.

"Pour Baudelaire, Goya est un esprit moderne épris d'insaisissable [..] A ce titre, il entre dans la ligne baudelairienne. Car s'il se réclame de la nature, il l'interprète et l'enrichit par les puissances d'une imagination que "hante le cauchemar plein de choses inconnues." (9)

Il serait vain de chercher dans les poèmes de Baudelaire des personnages venus directement des Caprices de Goya. La Géante de Baudelaire n'a que bien peu en commun avec le Géant de Goya, si ce n'est la grandeur, symbole de tout l'inexplicable qui domine et écrase l'humanité. Baudelaire et Goya furent les premiers à utiliser leur imagination, leurs créatures de rêve, leur monde halluciné et pourtant réel, pour peindre ce qui nous dépasse, cet inconnu qui attire et effraie. Personne mieux que Huysmans ne sut exprimer ce trait de leur génie, en des termes qui, bien que dédiés à Baudelaire, s'appliquent tout aussi parfaitement à Goya lui-même:

"A une époque où la littérature attribuait presque toujours la douleur de vivre aux malchances d'un amour méconnu ou aux jalousies de l'adultère, il avait négligé ces maladies infantiles et sondé ces plaies plus incurables, plus vivaces, plus profondes, qui sont creusées par la satiété, la désillusion, le mépris dans les âmes en ruine que le présent torture, que le passé répugne, que l'avenir effraye et désespère." (10)

Leurs œuvres sont en ce sens intimement liées au niveau du contenu moral et métaphysique comme au niveau des moyens d'ailleurs, bien que cela reste encore assez subjectif puisqu'il s'agit là de deux genres d'expression différents; une fois encore il faut lire Huysmans pour découvrir, dans la splendide concision de ces quelques lignes, la description parfaite du génie poétique de Baudelaire, en même temps que du génie pictural de Goya:

"Plus Des Esseintes relisait Baudelaire, plus il reconnaissait un indicible charme à cet écrivain, qui dans un temps où le vers ne servait qu'à peindre l'aspect extérieur des êtres et des choses, était parvenu à exprimer l'inexprimable, grâce à une langue musculeuse et charnue, qui, plus que tout autre possédait cette merveilleuse puissance de fixer avec une étrange santé d'expression, les états morbides les plus fuyants, les plus tremblés des esprits épuisés et des âmes tristes." (11)

Baudelaire très influencé dès sa plus tendre enfance par la peinture, reste selon C. Mauclair,

"Le premier poète français qui ait cherché et réussi à transposer dans l'art de la description et de l'évocation verbale, les

procédés picturaux, dont le primordial est le sens des valeurs." (12)

Et la comparaison est poussée encore plus loin, lorsque Mauclair ajoute:

"Quand Baudelaire se sert plus du trait que de la tinte, c'est à Goya qu'il faut l'apparenter; tel le croquis, Sépulture d'un poète maudit, tel Une gravure fantastique, telle encore La Béatrice et surtout l'admirable Martyre". (13)

Voilà qui nous ouvre de nouveaux horizons.

Pour qu'une telle similitude de pensée devienne évidente dans leurs productions artistiques, il fallut bien des points communs pour les rapprocher. Certes leur milieu n'était pas le même, leur existence non plus, leur caractère peut-être encore moins, mais leurs idées, leurs soucis et les traits marquants et décisifs de leur vie se rejoignent étroitement. Un des grands tournants de la vie de Goya, et de celle de Baudelaire, sera cette maladie qui les frappe soudainement, aussi terrible chez l'un que chez l'autre. Peu importe de savoir si cette maladie était la même pour tous deux, si Goya était vraiment atteint d'un mal "dû à sa mauvaise conduite" (14); le fait est que Baudelaire et Goya furent à un moment de leur vie terrassés par des maux atroces qui, après les avoir écrasés et épuisés, s'éloignaient en leur laissant à jamais la marque indélébile des esprits désabusés et aigris; en 1864

Baudelaire écrit à sa mère:

"Je suis attaqué d'une effroyable maladie, qui ne m'a jamais tant ravagé que cette année, je veux dire la rêverie, le marasme, le découragement et l'indécision ... Cette maladie est-elle imaginaire ou réelle? [...] Serait-elle le résultat d'un affaiblissement physique, d'une mélancolie incurable à la suite de tant d'années pleines de secousses, passées sans consolation dans la solitude et le mal-être? Je n'en sais rien; ce que je sais, c'est que j'éprouve un dégoût complet de toutes choses et surtout de tout plaisir (ce n'est pas un mal), et que le seul sentiment par lequel je me sente encore vivre, est un vague désir de célébrité, de vengeance et de fortune." (15)

Goya fait écho à cet aveu désespéré, lorsqu'il écrit à D.

Bernardo de Yriarte:

"Para ocupar la imaginación mortificada en la consideración de mis males ... me dediqué a pintar un piego de quadros de gabinete, en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches." (16)

Baudelaire et Goya voient dans leur art la seule issue possible pour oublier cette maladie qui les ronge.

"Une lettre, un coup de sonnette, un rien me fait sauter en l'air. Ma volonté est dans un état piteux, et si je ne pique pas, par hygiène et malgré tout, une tête dans le travail, je suis perdu." (17)

Leur gente artistique est la seule chose qui maîtrise encore ces terribles maux qui les affligent, et dont ils se rendent

responsables:

"Goya est infirme. Plus grave encore: il croit, aux dires de ses amis, l'être par sa faute. Il est entré dans l'irréremédiable." (18)

Ce sentiment de culpabilité: "Je crois que ma vie a été damnée depuis le commencement et qu'elle l'est pour toujours" (19), c'est Baudelaire qui l'exprime le mieux, lui qui a toujours été hanté par l'idée de sa propre déchéance;

"Je me considère comme un grand coupable ayant abusé de la vie, de mes facultés, de ma santé, comme ayant perdu vingt ans dans le rêve, ce qui me met au-dessous d'une foule de brutes qui travaillent tous les jours." (20)

C'est également cette maladie qui, unie à ce "sentiment de destinée éternellement solitaire" (21), fait que Baudelaire et Goya s'isolent dans une solitude sinon physique, du moins morale; l'un comme l'autre incompris et seuls devant leur génie tendent à s'éloigner des foules.

"Je m'ennuie et je souffre le martyr.  
J'ai rompu toute espèce de relation.  
J'aime encore mieux une solitude absolue  
que les compagnies brutales, bêtes et  
ignorantes." (22)

Quant à Goya, son cas est encore plus frappant puisque sa surdité le coupe irrémédiablement du monde extérieur.

"Sa solitude hantée, qui maintenant l'est aussi d'éternel, a rejoint la surdité beethovérienne." (23)

C'est sans doute à cette terrible solitude que nous devons

les sommets de leur art. Car cette solitude est en fait hantée par tous ces personnages monstrueux, macabres et accablants qu'ils tenteront de chasser que ce soit en les peignant ou en les décrivant;

"Possibly some of Goya's devils were exorcised for a time by painting them. One may imagine him doggedly at it day after day, covering blank walls with nightmare shapes till dusk or weariness compelled a halt." (24)

Là encore Baudelaire et Goya se rejoignent étroitement, en ce que leur "solitude hantée" (25) va leur fournir les plus beaux éléments de leur art.

Baudelaire évoquant Goya ne peut s'empêcher de rapprocher Les Caprices de ces hallucinations qui lui-même l'envahissent chaque soir:

"J'ai été physiquement assez mal deux ou trois fois; mais une des choses qui me sont particulièrement insupportables, c'est quand je m'endors, et même dans le sommeil, des voix que j'entends très distinctement, des phrases complètes, mais très banales, très triviales, et n'ayant aucun rapport avec mes affaires." (26)

Ne serait-ce pas une femme qui chuchote ainsi et trouble son sommeil? La Femme, constante apparition dans les cauchemars de Baudelaire et de Goya, la Femme présence de tous les instants, tantôt cruelle ou tendre, amoureuse ou possédée.

"Pourquoi ces sorcières? Il n'y croit pas. Elles font partie de ces monstres à la fois inquiétants et comiques qu'il tentait d'apprivoiser, et expriment sans doute l'élément démoniaque qu'il a toujours attaché à la femme", (27)

dit Malraux en évoquant Goya, et il ajoute:

"Goya certes connaît la femme; elle n'est pas pour lui l'instrument privilégié du plaisir, elle est l'héritière de la genèse, la sorcière virtuelle, la possédée d'un monde inconnu." (28)

Quant à Baudelaire, la Femme reste pour lui un des plus grands problèmes; à la fois de son oeuvre et de son existence;

"Dans l'oeuvre de Baudelaire, la Femme apparaît à la fois comme un reflet du divin, une créature du diable, une aspiration vers la beauté, une communication du plaisir (...) une réalité et un faux semblant (...). La Femme dans l'oeuvre baudelairienne, c'est le périple haletant parcouru par le poète au sein du monde réel avec du rêve ébauché sans cesse et sans cesse refoulé." (29)

Une fois de plus voici un des points communs entre le peintre et le poète: tous deux placent au centre de leurs préoccupations, la Femme, en tant que personnage double et complexe, à la fois madone et mauvais ange.

Il y a bien peu d'oeuvres de Goya où l'on ne trouve une femme; bien souvent elle apparaît sous des allures complètement différentes, mais elle est toujours là, omniprésente. D'autre part la Femme est un constant leitmotiv de la poésie

de Baudelaire, et si ce n'est pas le seul, c'est en tous cas l'un des plus importants, "soleil et nuit de Baudelaire, son évasion et sa prison, son absolu et son néant." (30)

Si leurs vies respectives les unirent profondément et provoquèrent des similitudes frappantes dans les principaux aspects de leur art, elles ne manquèrent pas également de les rapprocher au niveau de leur conception de l'univers, de tous ces problèmes métaphysiques que des esprits inquiets comme Baudelaire et Goya ne cessaient d'évoquer.

La première question sur laquelle nous nous arrêterons, représente le point de départ de toute philosophie de la vie, et concerne l'homme, en tant qu'infime partie d'un monde aux limites insondables. Pour Baudelaire comme pour Goya, l'homme fut un centre constant d'intérêt; leurs correspondances, leur vie, révèlent cette quête d'une définition de l'homme, créature de l'univers, jusqu'à ce qu'ils expriment et sublimement enfin dans leurs œuvres ce problème fondamental qui se posait à eux.

Si leurs façons d'aborder le problème diffèrent, leurs idées se rejoignent tout de même, en ce qu'ils considèrent l'étude de la créature humaine comme le but essentiel de leur destinée d'artistes; seules leurs méthodes diffèrent: alors que Baudelaire préfère se livrer à une étude de cas, qui le conduit bientôt à une introspection malade, Goya préfère s'oublier

dans l'observation de tout ce peuple qui l'entoure et dont il tirera bientôt l'essence de sa conception de l'humanité.

L'homme que Baudelaire a décidé de prendre comme exemple et d'étudier avec minutie, n'est autre que lui-même; à ce sujet, Sartre écrit fort justement, "Baudelaire c'est l'homme qui a choisi de se voir comme s'il était un autre." (31) L'architecture des Fleurs du mal révèle en fait cette quête perpétuelle, cette manie de l'introspection qui le fait écouter et disséquer tous les soubresauts et les éclats de ses sentiments:

"Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation de gouffre, non seulement du gouffre du sommeil mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du regret, du remords, du beau, du nombre etc. J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur." (32)

Toutes ces fleurs parlent, révèlent, expliquent les angoisses du poète, sa quête du Beau, sa haine de la société, en un mot toutes les aspirations de cet homme qu'il a choisi d'étudier jusqu'au tréfond de l'âme: Charles Baudelaire.

"Il se penche sur lui-même (...) et par cette attention qu'il porte sans repos à l'écoulement de ses humeurs, il commence à devenir pour nous Charles Baudelaire." (33)

Mon coeur mis à nu n'est autre chose que la recherche désespérée de cet homme qui lui échappe; toutes ces notes

éparses représentent de vaines tentatives pour trouver l'explication de ce Moi qui lui donnerait la clef de l'humanité: "sa vie n'est que l'histoire de cet échec." (34)

L'approche de Goya est bien différente. Son Moi ne l'intéresse que bien peu en tant que tel, même s'il influence directement son œuvre.

"Goya n'a qu'un objet: l'homme - pas l'homme social: la créature." (35)

Cette créature il la cherche autour de lui, car ainsi que le fait justement remarquer Mairaux, "L'âme de l'Espagne pour Goya n'était pas à la cour" (36); il observe donc ce peuple qui l'entoure, pour le décrire ensuite avec une ironie et une profondeur souvent frappante dans les Caprices. Mais ceci n'est qu'une étape; plus il vieillit et plus sa vision de l'homme s'affine, se précise pour en arriver enfin à une conception universelle dans les Proverbes:

"Plus de vieilles au miroir, mais les grandes apparitions, le spectre de la guerre, le meurtre, les monstres, les hommes enfermés dans des sacs et le personnage monstrueux, à trois jambes et deux têtes qui symbolise le mariage et peut-être l'amour." (37)

Baudelaire et Goya, s'ils envisagent l'Homme sous des angles différents, ne manquent pas d'être d'accord sur le fait que "l'homme ne vaut guère que dans la mesure où il exprimait ce qui le dépassait" (38), et c'est seulement dans ce but qu'ils se penchèrent tant sur le problème de l'humanité.

C'est cette idée que Baudelaire analyse avec une concision merveilleuse dans les Phares:

"Car c'est vraiment Seigneur le meilleur témoignage  
Que nous puissions donner de notre dignité  
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge  
Et vient mourir au bord de votre éternité." (39)

A ce quatrain de Baudelaire font écho les grandes oeuvres de Goya, les visages grimaçants et tourmentés de ses sorcières, qui symbolisent si parfaitement tout ce qui nous écrase dans cet univers où nous vivons.

"Ce qui le fascine, ce n'est pas le courage du patriote espagnol, mais l'aveuglé, l'homme-tronc, le torturé, l'accusation de Dieu. Et la chouette ironique et menaçante du Moyen-âge, symbole démoniaque des triptyques de Bosch, prolifère jusqu'aux vols silencieux des hiboux qui envahissent sa nuit." (40)

N'est-ce pas là la recherche perpétuelle de ces deux grands génies? et l'une des qualités premières que l'on accorde à leur génie? Ceci est incontestable; "Goya veut exprimer, non représenter" (41), et c'est également la première caractéristique de la poésie baudelairienne: c'est bien ce que Baudelaire essaie d'expliquer dans sa lettre à A. Toussennel;

"Il y a bien longtemps que je dis que le poète est "souverainement" intelligent, qu'il est "l'intelligence" par excellence, - et que "l'imagination" est la plus "scientifique" des facultés, parce que seule elle comprend "l'analogie universelle", ou ce qu'une religion mystique appelle "correspondance". (42)

Toute sa théorie des Correspondances est basée sur cette idée que le devoir du poète est d'utiliser son Art pour entrevoir et expliquer l'au-delà, ce qui est encore caché et dont notre monde n'est qu'une bien pâle réplique.

Mais l'homme, la créature humaine est ébranlée par les secousses du mal, du démon, de Satan, mots qui reviennent souvent dans la bouche de Baudelaire, et non moins souvent sous le pinceau, le crayon, la plume de Goya.

Leur vision de l'homme est celle d'un être qui se débat en vain, écartelé entre le Bien et le Mal; Malraux souligne que,

"Pour un agnostique, une des définitions possibles du démon est: ce qui en l'homme aspire à le détruire. C'est ce démon là qui fascine Goya." (43)

Et aussi Baudelaire. Il est indéniable en effet, selon eux, qu'il y a en l'homme des forces obscures qui l'obligent parfois à agir contre son vouloir, contre ce qu'on appelle le Bien; il ne s'agit pas à ce niveau de discuter de religion, du Bien et du Mal vu sous l'angle de la religion catholique, par laquelle tous deux avaient été fortement influencés dans leur enfance, mais seulement de définir comment ils expliquent ce phénomène d'autodestruction dans l'âme humaine:

"Il y a dans l'homme, à toute heure deux postulations simultanées, l'une vers Dieu et l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu est un désir de monter en grade: celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre." (44)

Qui peut mieux que Baudelaire expliquer "ce qui en l'homme aspire à le détruire" (45), lui qui en 1845 décide de se suicider; geste qui peut paraître étrange, 1845 étant une année assez heureuse pour le poète, mais qui est justifié par des raisons combien plus profondes:

"Ce qui est très clair et incontestable, c'est qu'il se tue parce qu'il a le sentiment d'un échec, non pas tant d'un échec matériel que d'un échec moral. "Dangereux à moi-même": c'est lui qui souligne ces mots (...). Il se tue parce qu'il a conscience d'être l'instrument de sa propre perte. Dans le débat intérieur qui l'obsède c'est le mal qui a triomphé ... Il aurait pu croire un moment que l'art était une issue. Mais il comprend qu'il n'y a pas d'issue à la malédiction universelle." (46)

N'est-ce-pas cette "malédiction originelle", clef de voûte de la condition humaine, selon eux, que Baudelaire et Goya symboliseront par des personnages possédés, sans contrôle de leurs actes et de leur vie? On ne peut en douter.

Goya tout d'abord:

"Dès qu'il ne compose plus que pour lui-même, un sentiment obsédant unit ses scènes les plus apparemment différentes en une unité de baigne: le sentiment de dépendance. L'être qu'il peint est presque toujours possédé." (47)

Les personnages des Caprices ne sont point maîtres de leurs actes; une force supérieure, que l'on peut appeler folie, esprit du mal, Satan, peu importe, guide tout ce peuple de malades et d'animaux...

Baudelaire n'est pas sans ignorer non plus cet aspect dramatique de la condition humaine; tous les poèmes des Fleurs du mal reflètent l'image d'un homme possédé, dominé par ses passions, ses craintes, ses angoisses et ses désirs:

"Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon;  
Il nage autour de moi comme un air impalpable;  
Je l'avale et les sens qui brûle mon poumon  
Et l'emplit d'un désir éternel et coupable." (48)

Baudelaire sait que l'homme ne peut rien contre cet esclavage et reconnaît même que l'homme l'accepte avec joie alors qu'il devrait le repousser:

"Sois ce que tu voudras, nuit noire, rouge aurore;  
Il n'est pas une fibre en tout mon corps tremblant  
Qui ne crie: "O mon cher Belzébuth, je t'adore." (49)

Voilà donc le point final à leur conception de l'humanité, conception bien pessimiste d'ailleurs car on y voit un être traqué, emprisonné par ses défauts, et réduit à l'esclavage par les forces cachées d'un mal inconnu.

Il reste cependant un dernier point à examiner, le plus controversé peut-être, élément qui fait pendant à la conception du démon et du côté satanique de l'homme. Il s'agit des croyances religieuses de Baudelaire et de Goya; peut-on les considérer tous deux comme de vrais catholiques romains? comme des croyants pénétrés de l'existence de Dieu? Leur foi, car nous pouvons parler de foi tant chez Goya que chez Baudelaire, fut bien troublée et par moments bien incertaine, et c'est d'ailleurs pourquoi les controverses sont si

nombreuses; au Reniement de Saint-Pierre répondent ces quelques lignes: "Me fier à Dieu, c'est-à-dire à la justice même pour la réussite de mes projets". (50)

Chez Goya on trouvera également cette même dualité; sa vie ne semble pas marquée par un sentiment religieux, tout au plus note-t-on de fréquentes allusions à N.S del Pilar, mais ceci est une coutume propre à presque tous les Espagnols; le spectre squelettique d'une des planches des Désastres de la guerre écrit avant de disparaître ce mot fatidique: Nada, rien, comme une preuve du supposé athéisme de Goya; et pourtant La dernière communion de San José de Casalanç, est une peinture profondément religieuse, chargée d'une émotion telle, qu'elle ne put être peinte que par un fervent:

"Peintre religieux fécond, il était toujours resté étranger aux mystères de la religion véritable: pour la première fois on le sent pénétré jusqu'à l'âme, identifié totalement avec les spectateurs qu'il peint au second plan, recueillis dans la prière, les yeux clos." (51)

En fait cette dualité apparente s'explique si on examine les faits chronologiquement; la foi de Baudelaire et celle de Goya suivent le même chemin:

"Durant de longues années, il [Baudelaire] n'a connu Dieu qu'indirectement par la gêne consécutive à la faute ou par l'horrible joie du blasphème. Il ne s'est élevé à l'adoration que peu à peu et à travers mille peines. Quand il atteignit le sommet, son œuvre était écrite et il ne lui restait que peu de temps à vivre." (52)

Tous deux élevés dans la religion catholique, on peut presque dire à la limite du mysticisme, s'en détachent assez vite, pour y revenir beaucoup plus tard lorsque la maladie qui les ronge évoque douloureusement la mort qui approche.

"[...] Sa santé déjà ébranlée, l'incline à chercher confusément un appui, une certitude supérieure. Troublé par une angoisse métaphysique qui précède la mort, il peint l'image même du salut d'un moribond: l'Eucharistie." (53)

Quant à Baudelaire,

"Dans certaines lettres, dans les Journaux Intimes, lorsqu'il s'agit de sauver lui-même et les siens, il se dépouille des ornements et des artifices: sa foi alors est simple et naïve, mais sans mythes. Il prie alors Dieu seul, le Dieu des catholiques, "réservoir de toute force et de toute justice." (54)

Et leurs oeuvres, et ces créations du démon, ces monstres, ces possédés, toutes ces créatures, comment rejoignent-elles leur foi?

"Le pécheur et le péché sont une pièce essentielle du christianisme" (55), et c'est par ce biais qu'il faut examiner la situation:

"Il y a, nous l'avons dit, du théologien chez le poète, mais du théologien qui a fait un pacte avec le diable, du mauvais prêtre possédé. C'est par le détour du sacrilège que le sadisme de Baudelaire rejoint le sentiment chrétien." (56)

On peut comparer cette attitude à celle de Goya; si celui-ci décrit si bien le Mal, c'est pour le dénoncer, "l'imposture à laquelle il s'attaquera de plus en plus [...] , c'est celle qui assure l'injustice" (57). Goya se rapproche donc de Dieu, en ce qu'il apparaît comme un justicier impitoyable dont le pinceau ne pardonne pas.

"Cet homme fut un juge dont les arrêts terribles ont crucifié à jamais les criminels ou les fantoches auxquels il s'en prenait. Son oeuvre est une gigantesque hécatombe. Elle passe l'homme indigne au feu de la soif de justice. Et c'est en cela que finalement, et en dépit des apparences, il servit Dieu en ne manquant toutefois d'être un des plus formidables créateurs que la terre ait jamais portés." (58)

Ainsi cette inégalable similitude de pensée qui les avait poussés à concevoir les mêmes créatures monstrueuses et à partager les mêmes hallucinations, les avait suivis tout au long de leurs vies respectives, aussi semblables que pénibles, pour leur insuffler la même philosophie de la vie, remise bien des fois en question, et pour finalement au seuil de la mort, les laisser face à leur foi et à leur Dieu.

## CONCLUSION

Baudelaire et Goya: ce travail avait pour but de les rapprocher par tous les aspects de leur art et de leur vie; et les voici en effet, étroitement liés par cette similitude de pensée dont nous avons si souvent parlé, expression bien insuffisante d'ailleurs pour exprimer ce miracle de l'art qui a réussi à unir deux génies, malgré les obstacles du temps, et de l'espace.

Suivant point par point le cheminement de la pensée de Baudelaire, nous avons, avec lui, découvert le génie de Goya, révélation unique pour notre poète, et nous l'avons écouté exprimer ses impressions devant un tel génie pictural; ces quelques mots, nous avons montré à quel point ils étaient nécessaires pour la compréhension du génie de Goya, ce que nous avons appelé "le service rendu à Goya" [1].

Poussant encore plus loin le raisonnement, nous avons cherché et prouvé que ce mouvement de communication artistique était dû à cette similitude de pensée dont nous avons déjà rencontré tant de preuves. Finalement pour sublimer cette théorie et cette quête, nous avons confronté Baudelaire et Goya à la postérité qui, elle aussi, les a mis côte à côte à jamais dans l'histoire de l'art.

Les quelques mots de Baudelaire, ce passage De quelques caricaturistes étrangers, est un des signes de l'étroite fusion de pensée qui unit ces deux génies; la compréhension de Goya est trop intense, trop parfaite jusque dans les détails, pour qu'il soit permis d'en douter. Mais surtout, ces quelques mots marquent le point de départ, en France comme ailleurs, et même en Espagne, de la reconnaissance du génie de Goya.

"En ese primer momento en que la nueva posteridad se encarga de la consolidación de la fama de Goya, son muy pocos los extranjeros que quedan como un culto secreto el culto de Goya, y por eso tiene importancia la afin inspiración de Baudelaire, su aleación de gloria." (2)

Sans Baudelaire en effet, il aurait peut-être fallu attendre la critique de Malraux pour saisir le sens de l'univers pictural de Goya, et lui accorder les lauriers de la gloire; car, comme le fait justement remarquer Ramon Gomez de la Serna, tout artiste a besoin de quelqu'un qui le comprenne et l'explique, lui ouvrant ainsi les portes de la postérité:

"Se renovara un pintor, entrara de nuevo en la recepción de los años futuros, si hay un nuevo genio viviente que le alabe, que agrande su repercusión, que llegue a adivinar mejor su misterio [..]" (3)

Tel est le service post-mortem que Baudelaire rendit à Goya, et l'on peut dire que grâce à lui, le génie de Goya, incompris ou bien arbitrairement ressenti par les romantiques, put retrouver sa place dans le déroulement de l'art.

"[...] Hay que acordarse en capítulo aparte que, cuando aun era indeciso el sentido de su transcendencia fantasmagórica, fue un poeta solitario y magnífico el que vio las entrañas de su delirio." (4)

"Il y eut un poète solitaire et magnifique pour voir les entrailles de son délire" dit de la Serna, en se référant à Baudelaire. Ce qui est évident également, c'est que si Baudelaire comprit si bien Goya, c'est justement parce que son délire ressemblait étrangement aux propres désordres moraux de notre poète, et que sa capacité de comprendre était surtout une possibilité de se voir comme dédoublé dans l'oeuvre de Goya. Il s'agissait moins de comprendre, que de retrouver en lui les mêmes anxiétés, les mêmes peurs, les mêmes problèmes, en un mot "les entrailles de son délire".

Ce que nous appelons donc similitude de pensée représente beaucoup plus; nous avons déjà expliqué dans notre quatrième chapitre que Baudelaire ressemblait à Goya en ce qu'il exprimait de la même manière que lui tout ce qui l'agitait et l'inquiétait. Cette ressemblance, ce dédoublement de personnalité si l'on peut dire, plaque tournante de ce travail, nous paraît maintenant fermement établie; leurs existences, leurs oeuvres en sont des preuves flagrantes. Toutefois si l'on reste encore incrédule, il est une dernière preuve quasiment irréfutable: car, si l'homme est faillible, la postérité elle se trompe rarement; et c'est

elle qui a consacré cette similitude de pensée, en réunissant à jamais Baudelaire et Goya aux portes de l'art moderne.

Baudelaire père de la poésie moderne, Goya père de la peinture moderne.

Ce rang, cet honneur conjoint, forment une preuve supplémentaire puisque l'art moderne est dominé par une caractéristique unique qui régit tous les secteurs de l'art, peinture aussi bien que poésie; et cet élément capital, ce sont eux qui l'introduisent, eux qui veulent: "exprimer, non représenter"(5). Laisser la ligne pour l'arabesque, la rime pour la dissonance, la réalité pour le songe, du moment que cela sert à exprimer tout ce qui est caché au fond de nous et doit sortir à la lumière. Il n'y a pas de meilleur exemple de cette nouvelle vision de l'art, que les poésies de Baudelaire ou les peintures noires de Goya.

"La proclamation des droits de l'individu et de l'absurde, la métamorphose du monde en tableaux"(6), telle est la perpétuelle quête de ces deux génies, précurseurs d'un art nouveau, pionniers d'une nouvelle façon de penser et de voir la réalité, unis éternellement dans ce qu'ils croyaient être la manifestation de leur délire et que nous appelons art moderne.

NOTES

Introduction:

- 1) Charles Baudelaire, "Mon coeur mis à nu" dans oeuvres complètes, bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1961), p.703. Cet ouvrage sera désormais désigné par l'abréviation OC.
- 2) Charles Baudelaire, extrait d'une lettre à Théophile Thoré, dans Correspondance, bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1973), II, p.386. Cet ouvrage sera désormais désigné par l'abréviation CORR suivie du volume correspondant, ici: CORR II.
- 3) Jean Prévost, Baudelaire; essai sur l'inspiration et la création poétique (Paris: Mercure de France, 1953), p.144.
- 4) Margaret Gilman, "Le Cosmopolitisme de Baudelaire et l'Espagne," Revue de littérature comparée 16(1935), p.91. Cette revue sera désormais désignée par l'abréviation RLC.
- 5) Paul Guinard, "Baudelaire, le musée espagnol et Goya", Revue d'histoire littéraire de la France, (avril-juin) 1967, p.310.

Chapitre premier:

- 1) Goya séjourna à Bordeaux de 1824 jusqu'à sa mort en 1828; il s'agissait en fait d'un exil politique voulu, provoqué par le retour au pouvoir en Espagne de Ferdinand VII, ennemi juré de Goya. A ce sujet on peut consulter Jean-François Chabrun, Goya (Paris: éditions Alimery Somogy, 1965).
- 2) Nunez de Arenas, "La Suerte de Goya en Francia; manojo de noticias", Bulletin hispanique 52(1950), p.226. Désormais cet article sera désigné par l'abréviation SGF.

- 3) Ilse Hempel Lipschutz, Spanish Paintings and the French Romantics (Cambridge: Harvard University press, 1972), p.95. Désormais cet ouvrage sera désigné par l'abréviation SPFR.
- 4) Ibid, p.96.
- 5) Arenas, SGF, p.267.
- 6) Lipschutz, SPFR, p.73.
- 7) Arenas, p. 267.
- 8) Ibid, p.270.
- 9) Lipschutz, p.65.
- 10) "Peintres espagnols: Francisco de Goya y Lucientes", Le Magasin pittoresque 41(1834), pp. 324-325.
- 11) Michel-Antoine Burnier et Patrick Rambaud, Les Complots de la liberté (Paris: Grasset, 1975), p.345.
- 12) Delacroix, Collection Gentes et Réalités (Paris: Hachette, 1966), p.95.
- 13) Victor Hugo, Odes et Ballades (Paris: Garnier-Flammarion, 1968), p.275.
- 14) Théophile Gautier, Emaux et camées, classique Garnier (Paris: Garnier, 1943), p.76.
- 15) Littérature française (Paris: Larousse, 1968), p.40.
- 16) Arturo Farinelli, "Le Romantisme et l'Espagne", RLC 16(1936), p.671.
- 17) Ibid, p:673.
- 18) J.M.Ruiz Azorin, "L'Espagnolisme des romantiques français", Le Mercure de France (16-VI, 1917), p.265.
- 19) Henri Bédarida, "Le Romantisme et l'Espagne", Revue de l'université de Lyon, (fourth annual n.2, 1931), p.209.

- 20) Victor Hugo, Les Orientales, préface de 1829 (Paris: Garnier-Flammarion, 1968), p.322.
- 21) Azorin, p.636.
- 22) Cité par Farinelli, p.675.
- 23) Philippe Van Tieghem, Les Influences étrangères sur la littérature française (Paris: Presses universitaires de France, 1967), p.210.
- 24) Ibid, p.211.
- 25) Ibid, p.212.
- 26) Cité par Paul Hazard dans "Ce que les lettres françaises doivent à l'Espagne", RLC 16(1936), p.21.
- 27) v.p.6.
- 28) Lipschutz, SPFR, p.4.
- 29) Ibid, p.93.
- 30) Azorin, p.265.
- 31) Michel Bataillon, "L'Espagne de Mérimée d'après sa correspondance", RLC 22(1948), p.41.
- 32) Arenas, p.631.
- 33) Lipschutz, p.111.
- 34) Bataillon, p.62.
- 35) Ibid.
- 36) Ibid.
- 37) Lipschutz, pp.90-91.
- 38) Delacroix, p.141.
- 39) Lipschutz, p.123.
- 40) Ibid, p.132.

41] Ibid.

Chapitre deux:

- 1) Serge Fauchereau, Théophile Gautier (Paris: Denoel, 1972), p.22.
- 2) Charles Baudelaire, "L'Art romantique", OC, p.691.
- 3) Hugo, Odes et ballades, p.295.
- 4) Gautier, Les Jeunes-France, nouvelle Bibliothèque romantique (Paris: Flammarion, 1974), p.31.
- 5) Baudelaire, OC, p.695.
- 6) Maxime du Camp, Théophile Gautier (Paris: Hachette, 1890), p.89. Désormais ce livre sera désigné par l'abréviation TG.
- 7) Gautier, Emaux et camées, "Départ", p.259.
- 8) Cette référence au voyage en Russie se trouve dans l'ouvrage de Bernard Delavaille, Théophile Gautier (Paris: Seghers éditeur, 1968), p.76.
- 9) Théophile Gautier, Voyage en Espagne, nouvelle édition (Paris: Fasquelle, 1929), pp.374-375. Cet ouvrage sera désormais désigné par l'abréviation VEE.
- 10] Azorin, p.633.
- 11] Du Camp, TG, pp.93-94.
- 12] Gautier, Mademoiselle de Maupin, collection Folio (Paris: Gallimard, 1973), p.421.
- 13] Du Camp, pp.93-94.
- 14] Ibid.
- 15] Gautier, VEE, pp.1-2.

- 16) Du Camp, TG, p.94.
- 17) Gautier, VEE, p.72.
- 18) Cité dans Jacques Roos, "Théophile Gautier et l'Espagne",  
Bulletin de la faculté des lettres de Strasbourg  
(avril 1961), p.391.
- 19) Farinelli, p.687.
- 20) Gautier, VEE, p.114.
- 21) Baudelaire, OC, p.1017.
- 22) v.chapitre quatre: Baudelaire et Goya.
- 23) Gautier, VEE, pp.115-116.
- 24) Ibid, p.121.
- 25) Ibid, p.122.
- 26) Ibid, p.117.
- 27) Ibid.
- 28) Ibid, p.115.
- 29) Lipschutz, p.173.
- 30) Gautier, VEE, p.118.
- 31) Lipschutz, p.173.
- 32) Gautier, VEE, p.118.
- 33) Ibid.
- 34) Ibid.
- 35) Ibid.
- 36) Lipschutz, p.173.
- 37) Gautier, VEE, p.124.

Chapitre trois:

- 1) M. Gilman, "Le Cosmopolitisme de Baudelaire et l'Espagne", p.95.
- 2) P. Guinard, "Le Musée espagnol et Goya", p.328.
- 3) Gilman, p.95.
- 4) Paul Guinard, Les Peintres espagnols (Paris: le livre de poche, 1967), p.358.
- 5) R. Gomez de la Serna, Goya, 3rd edition (Madrid: Espasa-Calpe, 1972), p.211.
- 6) Guinard, "Baudelaire, le musée espagnol et Goya", p.311.
- 7) Ibid, p.313.
- 8) Baudelaire, CORR II, p.386.
- 9) Guinard, "Baudelaire, le musée espagnol et Goya", p.315.
- 10) Ibid, p.314.
- 11) Baudelaire, "Salon de 1859", OC, p.1041.
- 12) Baudelaire, "Mon Coeur mis à nu", OC, p.1295.
- 13) de la Serna, p.211.
- 14) Baudelaire, OC, p.724.
- 15) Ibid, p.237.
- 16) Claude Pichots, Etudes et témoignages (Neuchâtel: édition de la Baconnière, 1967), p.8.
- 17) Baudelaire, "Théophile Gautier", OC, p.695.
- 18) Guinard, "Baudelaire, le musée espagnol et Goya", p.315.
- 19) Baudelaire, Les Fleurs du mal "Le Voyage", OC, p.126.
- 20) Gilman, p.97.
- 21) Baudelaire, "De quelques caricaturistes étrangers", OC, p.1017.

- 22] Yves Florenne, "La Muse plastique de Baudelaire", Revue des deux mondes (mars 1971), p. 577.
- 23] René Jullian, "Delacroix et Baudelaire", Gazette des Beaux-arts, séries 6 Dec 1953, p. 313.
- 24] Guinard, "Baudelaire, le musée espagnol et Goya", p. 322.
- 25] Baudelaire, "Salon de 1845", OC, p. 885.
- 26] Baudelaire, "Salon de 1846", OC, p. 815.
- 27] Prévost, Baudelaire, p. 51.
- 28] André Ferran, L'Esthétique de Baudelaire (Paris: Nizet, 1968), p. 463.
- 29] Jean D'Elbée, "Le Sourd et le muet; notes parallèles sur Goya et Delacroix", Revue hebdomadaire (7 juillet 1930), p. 7. Cette série d'articles publiée dans la Revue hebdomadaire a été ensuite refondue dans un livre portant le même titre et publié chez Plon en 1932, v. bibliographie.
- 30] Ibid, p. 11.
- 31] Ibid, p. 12.
- 32] Ibid, p. 21.
- 33] Ibid, p. 331.
- 34] Ibid, pp. 182-183.
- 35] André Malraux, Le Triangle noir: "Goya en blanc et noir" (Paris: Gallimard, 1970), p. 75.
- 36] Ibid, p. 68.
- 37] Baudelaire, "De l'essence du rire", OC, p. 975.
- 38] Ibid, p. 976.
- 39] Baudelaire, "De quelques caricaturistes étrangers", OC, p. 1018.

- 40) Baudelaire; "De l'essence du rtre", OC, p.976.
- 41) Ibid, p.980.
- 42) Ibid, p.981.
- 43) Ibid, p.982.
- 44) Ibid, p.978.
- 45) Maïraux, p.84.
- 46) Ibid, p.70.
- 47) Baudelaire, "De l'essence du rtre", OC, p.985.
- 48) Baudelaire, OC, p.1018.
- 49) Ibid, p.1017.
- 50) Baudelaire, OC, p.986.
- 51) Baudelaire, OC, p.1018.
- 52) Ibid, p.1017.
- 53) Ibid, p.1018.
- 54) Serna, p.213.
- 55) Baudelaire, OC, p.988.
- 56) Baudelaire, OC, p.1020.
- 57) Ibid, pp.1019-1020.
- 58) Ibid, p.1020.

#### Chapitre quatre:

- 1) Baudelaire, projet d'épilogue pour la seconde édition des Fleurs du mal, OC, p.179.
- 2) Serna, p.212.

- 3) "El Sueno de la razon produce monstruos", planche n.43 des Caprices de Goya. Pour une étude complète des Caprices, on peut consulter D.B.Wyndham Lewis, The World of Goya (New-York: Clarkson N.Potter, 1968), p.219.
- 4) Baudelaire, "De quelques caricaturistes étrangers", p.1018.
- 5) Serna, p.212.
- 6) Baudelaire, OC, p.1018.
- 7) Malraux, p.74.
- 8) Ibid, p.70.
- 9) Ferran, p.463.
- 10) Karl Huysmans, A Rebours (Paris: Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1919), p.184.
- 11) Ibid, p.185.
- 12) Mauguier, p.70.
- 13) Ibid, p.79.
- 14) v. chapitre premier, n.10.
- 15) Baudelaire, CORR II, p.342.
- 16) Serna, p.62.
- 17) Baudelaire, CORR II, p.123.
- 18) Malraux, p.65.
- 19) Baudelaire, CORR I, p.303.
- 20) Baudelaire, CORR II, p.332.
- 21) Baudelaire, "Mon Coeur mis à nu", OC, p.1275.
- 22) Baudelaire, CORR II, p.548.

- 23) Malraux, p.94.
- 24) Lewis, p.174.
- 25) v.n.23.
- 26) Baudelaire, CORR II, p.140.
- 27) Malraux, p.70.
- 28) Ibid, p.79.
- 29) Tamara Bassim, La Femme dans l'oeuvre de Baudelaire  
(Neuchâtel: édition de la Baconnière, 1974), p.9.
- 30) Ibid, p.12.
- 31) Jean-Paul Sartre, Baudelaire, collection idées n.31  
(Paris: Gallimard, 1963), p.32.
- 32) Baudelaire, OC, p.1265.
- 33) Sartre, p.25.
- 34) Ibid, p.32.
- 35) Malraux, p.72.
- 36) Ibid, p.59.
- 37) Ibid, p.72.
- 38) Ibid, p.60.
- 39) Baudelaire, OC, p.14.
- 40) Malraux, p.69.
- 41) Ibid, p.77.
- 42) Baudelaire, CORR I, p.236.
- 43) Malraux, p.75.

- 44) Baudelaire, OC, p.1277.
- 45) v.n.42.
- 46) M.A.Ruff, L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne (Genève: Slatkine reprints, 1967), p.293.
- 47) Malraux, p.75.
- 48) Baudelaire, OC, p.105.
- 49) Ibid, p.36.
- 50) Ibid, p.1270.
- 51) Pierre Grassier, Goya (Genève: Skirs, 1955), p.104.
- 52) François Porché, Baudelaire (Paris: Flammarion, 1967), p.293.
- 53) Grassier, p.106.
- 54) Prévost, p.71.
- 55) Phrase de C.Péguy, citée par Porché, p.292.
- 56) Porché, p.293.
- 57) Malraux, p.72.
- 58) Michel Ciry, "Un Impitoyable justicier", Figaro littéraire n.1272, 5-11 octobre 1970, p.34.

Conclusion:

- 1) v.p.3
- 2) Serna, p.212.
- 3) Ibid, p.213.
- 4) Ibid.
- 5) Malraux, p.77.
- 6) Ibid, p.95.

BIBLIOGRAPHIE

I) Le romantisme, Théophile Gautier et l'Espagne.

Azorin, J.M.Ruiz. "L'espagnolisme des romantiques français".  
Mercure de France 16 VI(1917) pp.624-641.

Bataillon, Michel. "L'Espagne de Mérimée d'après sa correspondance". RLC 22(1948) pp. 35-66.

Bédarida, Henri. "Le romantisme et l'Espagne". Revue de l'université de Lyon, fourth annual n.2, 1933. pp.191-213.

Burnier, Patrick et Rambaud, Antoine. Les complots de la liberté. Paris: Grassét, 1975.

Delacroix, Eugène. Collection Génies et réalités. Paris: Hachette, 1963.

Delavaille, Bernard. Théophile Gautier. Paris: Seghers éditeur, 1968.

Du Camp, Maxime. Théophile Gautier. Paris: Hachette, 1890.

Farinelli, Arturo. "Le romantisme et l'Espagne". RLC 16(1936) pp.670-689.

Fauchereau, Serge. Théophile Gautier. Paris: Denoel, 1972.

Gautier, Théophile. Emaux et Camées; suivis de poésies choisies. Paris: Garnier, 1943.

Les Jeunes-France. Nouvelle bibliothèque romantique. Paris: Flammarion, 1974.

Mademoiselle de Maupin. Collection Folio. Paris: Gallimard, 1973.

Voyage en Espagne; Tra los montes. Paris: bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1929.

Hazard, Paul "ce que les lettres françaises doivent à l'Espagne". RLC 16(1936) pp.5-22.

Hugo, Victor Odes et ballades, Paris: Garnier-Flammarion, 1968.

Les Orientales. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.

Lipschütz, Ilse Hempel. Spanish Paintings and the French Romantics.  
Cambridge: Harvard university press, 1972.

Littérature française. Paris: Larousse, 1968.

Roos, Jacques. "Théophile Gautier et l'Espagne". Bulletin de la  
faculté des lettres de Strasbourg, avril (1961)  
pp.385-394.

Van Tieghem, Philippe. Les Influences étrangères dans la littérature  
française. Paris: presses universitaires de France, 1967.

## II) Baudelaire.

Bassim, Tamara. La Femme dans l'oeuvre de Baudelaire. Neuchâtel:  
édition de la Baconnière, 1974.

Baudelaire, Charles. Oeuvres complètes. Bibliothèque de la Pléiade,  
éditions Gallimard, 1961.

Correspondance. 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade,  
éditions Gallimard, 1973.

Ferran, André. L'Esthétique de Baudelaire, Paris: Nizet, 1968.

Florenne, Yves. "La Muse plastique de Baudelaire". Revue des deux mondes  
mars (1971) pp.571-579.

Gilman, Margaret. "Le Cosmopolitisme de Baudelaire et l'Espagne".  
RLC 16 (1936) pp.91-97.

Guinard, Paul. "Baudelaire, le musée espagnol et Goya". RHLP,  
avril-juin (1967) pp.310-328.

Huysmans, Karl. A Rebours. Paris: bibliothèque Charpentier, Eugène  
Fasquelle éditeur, 1919.

Jullian, René. "Delacroix et Baudelaire". Gazette des Beaux-Arts  
séries n.6 (dec.1953) pp.311-326.

Mauclair, Camille. Baudelaire, sa vie, son art, sa légende.  
Paris: la maison du livre, 1917.

Pichois, Claude. Etudes et témoignages. Neuchâtel: édition de la Baconnière, 1967.

Porché, François. Baudelaire. Histoire d'une âme. Paris: Flammarion, 1967.

Prévost, Jean. Baudelaire; essai sur l'inspiration et la création poétique. Paris: Mercure de France, 1953.

Ruff, Marcel. L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne. Genève: Slatkine reprints, 1972.

Sartre, Jean-Paul. Baudelaire. Collection Idées n. 31. Paris: Gallimard, 1963.

### III) Goya:

Arenas, Nuñez de. "La suerte de Goya en Francia; manojo de noticias". Bulletin hispanique 52 (1950). pp. 229-273.

Chabrun, Jean-François. Goya. Paris: édition Aimery Somogy, 1965.

Ciry, Michel. "Un impitoyable justicier". Figaro littéraire n. 1272, 5-II octobre 1970. p. 70.

D'Elbée, Jean. Le sourd et le muet; notes parallèles sur Goya et Delacroix. Paris: Plon, 1932.

Grassier, Pierre. Goya. Genève: Skira, 1955.

Guinard, Paul. Les peintres espagnols. Paris: le livre de poche, 1967.

Lewis, D.B. Wyndham. The World of Goya. New-York: Clarkson N. Potter inc, 1968.

"Peintres espagnols: Francisco de Goya y Lucientes". Le magasin pittoresque 41 (1834) pp. 324-325.

Malraux, André. Le triangle noir; "Goya en blanc et noir". Paris: Gallimard, 1970.

Serna, Ramon Gómez de la. Goya. 3rd edition. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.

