



HAL
open science

L'enfance de l'art vue par Alexandre Dumas et quelques autres Romantiques français

Jean Nayrolles

► **To cite this version:**

Jean Nayrolles. L'enfance de l'art vue par Alexandre Dumas et quelques autres Romantiques français. Les origines de l'art chez Alexandre Dumas et quelques autres Romantiques français, Nov 2010, France. pp.41-66. hal-00968119

HAL Id: hal-00968119

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-00968119>

Submitted on 31 Mar 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'enfance de l'art vue par Alexandre Dumas et quelques autres Romantiques français.

Jean Nayrolles

La passion des origines semble avoir conquis les esprits romantiques avec autant de force que la passion de l'histoire. Le premier de ces tropismes ne se réduit pas à une sous-catégorie ni à une conséquence du second, mais tous deux, à coup sûr, désignent le romantisme comme l'une des plus grandes révolutions dans l'histoire du goût et des idées. Le XIX^e siècle, dira-t-on, n'a pas inventé la question des origines qui, en réalité, est de tous les temps. Il existait bien, en effet, un primitivisme des Lumières, mais, en comparaison avec le primitivisme romantique, il ne fut guère que l'expression d'une curiosité extérieure à son sujet. Au XVIII^e siècle, l'idée de progrès était plus puissante que l'attraction nostalgique exercée par l'idée d'origine. Si les Romantiques, à l'inverse des hommes des Lumières, éprouvèrent le sentiment que tous les phénomènes humains jusqu'à ceux de leur propre temps restent liés aux commencements par un lien indéfectible de détermination, c'est que leur mode de pensée était devenu, pour ainsi dire, spontanément généalogique. Encore faut-il préciser que leurs généalogies pouvaient épouser un curieux schéma circulaire, faisant des origines une promesse d'avenir tout autant qu'une aurore dans la nuit des temps. Désireux de voir s'effondrer l'idée de progrès chère aux penseurs des Lumières et de voir se former à sa place une nouvelle mythologie, le jeune Schelling n'hésitait pas à écrire que « la poésie reçoit ainsi une plus haute dignité, elle redevient à la fin ce qu'elle était au commencement — l'éducatrice de l'humanité »¹.

En Allemagne, les adeptes de l'idéalisme spéculatif expriment aux alentours de 1800 un romantisme radical. Cette radicalité, que nous pouvons appeler *primitivisme*, se retrouve-t-elle dans le romantisme français ? Pour essayer de répondre à cette question, nous nous intéresserons à des écrits littéraires, mais non dénués de science, contenant une conception des origines de

1. « Le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand », fragment anonyme retrouvé en 1916 dans les papiers de Hegel et attribué à Schelling, dans *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, anthologie présentée par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Seuil, 1978, p. 54.

l'art. La conception dumasienne, qui sera à la fois notre point de départ et notre point de repère, se verra confrontée à d'autres, tirées de Stendhal, de Nodier, de Nerval, de Gautier et de Baudelaire.

Le texte d'Alexandre Dumas auquel nous nous référerons prioritairement, *La peinture chez les Anciens*, a été rédigé comme un chapitre introductif à *La Galerie de Florence*, publication méconnue car rarissime, d'un format monumental et d'un luxe peu courant, qui fut voulue comme une présentation prestigieuse des collections des Offices par la direction du musée en 1840. À cette date, Dumas, dont la notoriété d'auteur dramatique était déjà solidement établie, séjournait dans la capitale toscane, et c'est à lui qu'échut la commande du texte devant accompagner les gravures des six volumes parus par livraisons entre 1841 et 1844. Outre la reconnaissance des talents de l'écrivain dans le genre historique, il y a sans doute une autre raison pour laquelle on fit appel à un Français : c'est que l'entreprise se situait dans une tradition de publication des collections florentines initiée en français à la fin du XVIII^e siècle. Or, le prédécesseur de Dumas dans la première version de la *Galerie de Florence*, presque aussi somptueuse que la seconde, était un savant confirmé : Antoine Mongez, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres². Ce précédent a dû forcer l'écrivain à se hisser à un assez haut niveau d'érudition en histoire de l'art, effort auquel rien ne l'avait préparé jusqu'alors. Par la suite, il jugea le résultat de ses études suffisamment digne pour en rééditer le fruit à plusieurs reprises. C'est ainsi que *La peinture chez les Anciens* fit l'objet en 1845 d'un article dans la revue *L'Artiste* et, la même année, de la première partie d'un ouvrage publié à Bruxelles, avant d'être reprise sous forme d'introduction à la grande synthèse dumasienne d'histoire de la peinture, les *Italiens et flamands*, en 1862³.

Tout comme le reste des contributions de Dumas à l'histoire de l'art, *La peinture chez les Anciens* forme une compilation brillante. Il n'y a pas lieu de

2. *Tableaux, statues, bas-reliefs et camées de la Galerie de Florence et du Palais Pitti*, avec les explications d'Antoine Mongez et des gravures d'après les dessins de Wicar, 1789-1807, 4 vol. grand in-folio édités à Paris chez Masquelier mais imprimés d'abord à Florence, dédiés au grand duc Pierre-Léopold I^{er}. Voir Chiara Savettieri, « La *Galerie de Florence* de Jean-Baptiste Wicar et Antoine Mongez : tradition et originalité à l'époque de la Révolution ». dans *Jean-Baptiste Wicar (1762-1834) et son temps. Histoire des idées et histoire de l'art de la Révolution française à la Restauration*, actes de colloque, Lille, 2004, dir. Maria Teresa Caracciolo, Lille, Presses du Septentrion, 2007, p. 123-153.

3. C'est à cette dernière édition, la plus facile à trouver, que nous nous référons.

s'offusquer du mot *compilation* : Pline lui-même, dans les livres de son *Histoire naturelle* consacrés à la peinture et à la sculpture n'a rien fait d'autre que compiler des auteurs grecs dont les écrits ne nous sont pas parvenus. Alberti, Ghiberti, Vasari, Van Mander, Junius et même Winckelmann furent tous, quoique de manières différentes et à des degrés divers, des compilateurs. En matière d'histoire de l'art peut-être plus que dans d'autres domaines historiques, le brassage des travaux antérieurs était la façon la plus courante de s'inscrire dans une tradition et de rendre hommage aux autorités. Mais la grande variété des écrits dus aux auteurs que nous venons de mentionner montre bien que compiler ne se réduit pas à répéter autrement. Chacun apporte sa pierre à un édifice à jamais en chantier et, dans sa participation, ne laisse pas d'inventer.

Quant à lui, Dumas a choisi de broder son histoire de l'art ancien sur la trame d'une histoire ancienne qui, en réalité, occupe la plus grande place dans son texte. Les principaux faits qui marquèrent la Grèce et Rome sont puisés aux meilleures sources classiques : Hérodote, Thucydide, Plutarque, Diodore de Sicile, Tite-Live, Suétone, etc. Tout au long du récit, la toile de fond reste la « grande histoire », que l'écrivain aime à déployer comme une immense fresque. Le ton est celui de l'épopée, avec quelques morceaux d'anthologie. Le plus enthousiaste et l'un des plus saisissants relate le destin d'Alexandre le Grand, s'arrête sur la construction d'Alexandrie et sur les funérailles du conquérant du monde. Réécrivant Diodore comme dans un véritable exercice d'*ekphrasis*, Dumas donne à voir le char funéraire transportant le corps d'Alexandre. Au sujet de Rome, il s'attache surtout à l'évocation de l'Empire, de son luxe extravagant, et aux figures des Césars les plus inquiétantes. Manifestement, Dumas prend plaisir à peindre les époques délétares. En dernier ressort, cette histoire des temps anciens se situe entre les mains de la Providence, ce qui nous oblige peut-être à inscrire le nom de saint Augustin parmi les sources de l'écrivain, à côté des grands auteurs païens. Fût-ce par le truchement des invasions barbares, la chute du monde antique devait advenir pour que triomphât le christianisme et qu'apparussent des peuples nouveaux, jeunes et pleins d'avenir. Quand le bel art renaîtra dans l'Italie du XV^e siècle, il ne dépassera point en beauté celui des anciens Grecs, mais il paraîtra plus digne car il sera désormais l'expression d'une foi plus intérieure. Les chrétiens du Moyen Âge ont donné un supplément d'âme et d'esprit à des formes qui n'étaient que matérielles ; les Modernes, à partir de la Renaissance italienne, sauront unir la belle forme et l'esprit profond.

Se détachant de l'arrière-plan historique, l'histoire dumasienne de la peinture des Anciens demeure compilatoire. La première de ses sources est le livre XXXV de l'*Histoire naturelle* de Pline. La litanie des noms de peintres grecs y est directement puisée. Mais Pline lui-même n'est qu'une trame générale,

sur laquelle viennent s'inscrire d'autres sources, secondaires si l'on veut, ainsi que le point de vue l'auteur, toujours affleurant. Ce jeu d'enchâssement des références antérieures et des jugements personnels les uns dans les autres s'impose d'évidence dès les premiers paragraphes du texte consacrés aux origines de la peinture :

Pline regardait les commencements de la peinture comme incertains ; nous n'irons donc pas, dix-sept siècles après lui, essayer de préciser ce qui lui échappait.

Du jour où l'homme a vu son image réfléchie dans l'eau, ou son ombre portée au soleil, il a dû tenter, mû par cet amour de lui-même antérieur à tous les autres amours, de fixer cette ombre éphémère ou cette image fugitive ; près de Narcisse, mort d'amour, on dut trouver sur le sable quelque portrait ébauché.

Les Grecs s'attribuent la découverte de la peinture ; selon eux, Coré, fille de Dubitade, potier de Sicyone, ayant vu sur le mur l'ombre de son amant prêt à la quitter pour faire un long voyage, en aurait suivi les contours avec un charbon affilé; de là la sciagraphie, ou l'art d'indiquer par de simples lignes la forme des objets⁴.

Sous l'autorité de l'encyclopédiste latin, Dumas déclare laisser les origines de la peinture dans l'obscurité impénétrable qui les enveloppe. Cependant, il formule au passage deux hypothèses sur les commencements de l'art du dessin : ce pourrait être l'ombre portée d'un corps à la lumière du soleil qui en fournit le modèle, ou bien le reflet d'une figure à la surface de l'eau, ce qui renverrait au mythe de Narcisse. Ces deux images poétiques sont de véritables *topoi* dans l'historiographie classique. La première, la plus fréquente, est tirée de l'*Institution oratoire* de Quintilien ; la seconde, plus rare, a été inventée par Alberti dans le *De Pictura*. À la suite de cette double incise, Dumas revient à Pline et relate à son tour, après d'innombrables auteurs, la légende de la fille de Dibutade. Il est à noter toutefois qu'il en fait une lecture à travers les écrits du siècle précédent, qui inventèrent un nom (Coré) pour la fille du potier que Pline avait laissée dans l'anonymat.

Cette sorte de rapport stratigraphique aux sources, qui passe nécessairement par leur réécriture successive, était un fait courant dans la tradition classique. On retrouve chez Dumas la même tournure d'esprit lorsqu'il accomplit, en 1840, son apprentissage intensif durant le séjour florentin. Ses carnets de voyages

4. Alexandre Dumas, *Italiens et Flamands*, Paris, Michel Lévy frères, 1862, t. 1, p. 1-2.

comportent les ébauches de son histoire de l'art, et déjà se pose la question des origines de la peinture. C'est apparemment chez Pline qu'il est allé chercher une réponse :

Selon Pline l'art de la peinture vint de l'Égypte inventé par le Lydien Gygès [*sic*], qui étant au feu et voyant son ombre sur un mur prit un charbon et traça le contour de son corps. Pline affirme que pendant un certain temps la peinture ne reproduisit que le contour⁵.

Or, dans ces lignes et celles qui suivent, il ne s'agit pas d'une citation indirecte de Pline, mais d'un paragraphe directement traduit de Vasari⁶. L'encyclopédiste latin ne mentionne qu'une fois le nom du Lydien Gygès comme l'inventeur en Égypte de la peinture. Cette mention n'apparaît qu'en passant, sans autre précision, dans une liste d'inventeurs de toutes sortes dressée dans le livre VII de l'*Histoire naturelle*. Aucune allusion n'est faite à cet endroit au contour d'une ombre portée. Curieusement, le nom de Gygès n'est pas repris par Pline dans le livre XXXV consacré à la peinture. Vasari, pour des raisons qui lui étaient propres, s'est emparé du nom de ce mystérieux peintre lydien et l'a mêlé au thème de la skiagraphie puisé dans la légende de la fille de Dibutade. Dumas, sur ce point, ne le suivra pas, mais il n'est pas indifférent de noter qu'il possède dès 1840 une connaissance directe de Vasari, puisque le passage que nous venons de citer, tiré de la préface des *Vies*, n'est pas emprunté à la toute récente traduction de Léopold Leclanché, mais semble être une traduction personnelle⁷.

C'est donc d'emblée à un « tricotage » assez savant de références historiographiques que nous sommes confrontés, contredisant l'image d'un Dumas étranger à toute érudition qui s'est imposée depuis Baudelaire. Mais il faut souligner que ce savoir est d'essence toute *classique* — non pas au sens des Classiques épuisés de 1830, mais au sens d'une tradition séculaire qui chemine

5. BnF, n. a. fr. 24 665, A. Dumas, Carnet de voyage en Italie, notes de juillet 1840. Je remercie Claude Schopp qui attiré mon attention sur ce document manuscrit et m'en a gracieusement communiqué le texte.

6. Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. dir. A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, t. 1, 1981, p. 217.

7. Une traduction complète des *Vies des peintres, sculpteurs et architectes* par Léopold Leclanché était en cours à cette époque (10 vol. chez l'éditeur Just Tessier, Paris, 1839-1842). Contenue dans le t. 1, la préface était parue en 1839. Mais elle est plus éloignée du texte original, comme on peut en juger en s'y référant (p. 20-21) et en la comparant à la traduction dirigée par André Chastel (*op. cit.*), très proche du texte de Dumas.

par Winckelmann, Roger de Piles, Félibien, Bellori ou encore Junius, tous compilateurs de sources anciennes et modernes.

Alors, n'y a-t-il vraiment rien de nouveau dans la conception dumasienne des origines de la peinture ? La suite de *La peinture chez les Anciens* dont nous avons déjà reproduit les premiers paragraphes semble bien sortir des sentiers battus. En quittant momentanément la Grèce pour l'Orient, Dumas ne pourrait-il pas passer pour un esprit à la fois romantique et classique, une sorte d'œcuménique en matière d'histoire de l'art ? Jugeons-en plutôt :

Mais, quand la Grèce était encore au berceau, l'Inde était déjà vieille et l'Égypte adulte. Depuis trois mille ans, les brahmes adoraient dans leurs souterrains les images de leur triple dieu; depuis douze siècles, Osymandias dormait dans sa tombe aux peintures monochromes ; enfin, vers la même époque, l'empire d'Assyrie, porté à son apogée plus de mille ans auparavant par Sémiramis, qui avait fait peindre, parmi les ornements de Babylone, sa capitale, différentes figures d'animaux, ainsi que son portrait et celui de Ninus, son mari, s'écroulait en ruine sur le bûcher de Sardanapale⁸.

Le regard porté vers les peuples d'Orient, la reconnaissance de l'antériorité absolue de l'Inde, voilà bien, semble-t-il, un écho de cette fameuse « Renaissance orientale » portée par le mouvement romantique. Mais, à voir les choses de plus près, nous sommes obligés d'admettre qu'il n'y a encore rien de neuf dans ces propos et, au fond, rien de spécifiquement romantique. Le droit d'aînesse était déjà accordé aux civilisations de l'Égypte et de la Mésopotamie, non seulement par la tradition classique depuis Hérodote mais encore par l'autorité de la Bible. L'évocation du portrait de Ninus formait un très vieux thème anti-idolâtre d'origine biblique auquel Vasari avait donné une vraisemblance archéologique. Quant à l'antériorité de l'Inde, c'était un sujet âprement discuté déjà du temps de Voltaire. Si bien que, dans les lignes que nous venons de citer, il ne reste de vraiment romantique que le « bûcher de Sardanapale ». Du reste, l'Antiquité classique reprend vite ses droits après ce passage obligé par les temps les plus reculés. Tard venue aux arts du dessin parmi les peuples de l'Antiquité, la Grèce les dépassa tous dès qu'elle se mit à rechercher la beauté des formes.

En dernière analyse, les paradigmes historiographiques qui gouvernent le texte de Dumas dépendent tous d'un héritage classique entendu dans son sens le plus large. Ces idées typiques, qu'il faut prendre la peine d'énumérer, sont au nombre de quatre.

8. A. Dumas, *Italiens et Flamands*, (op. cit.), p. 2.

1) L'histoire de l'art est structurellement cyclique. On retrouve l'idée de cycle depuis Vasari jusqu'à Winckelmann, non sans de profondes différences d'un auteur à l'autre. Ce qui caractérise l'idée de cycle, c'est la répétition. Non seulement l'art grec (ou l'art antique) forme un cycle complet, mais encore celui-ci est reproductible à l'époque moderne. C'est ainsi qu'à la triade formée par Parrhasios, Zeuxis et Apelle correspond selon Dumas une triade formée de Michel-Ange, Raphaël et Corrège. À presque deux millénaires de distance, l'art passe à peu près par le même chemin pour une raison simple : c'est que le beau est unique et que son avènement demeure toujours le même. Les Classiques croient en l'anhistoricité du beau.

2) Le principe agonistique forme le principal moteur de l'histoire de l'art. Dumas relate avec un goût non dissimulé les apologues plus ou moins anecdotiques, tirés de Pline pour la plupart, mettant aux prises les peintres entre eux dans un rapport d'émulation, voire de rivalité. C'est le concours de lignes entre Protogène et Apelle, ce sont les défis lancés entre Parrhasios et Zeuxis, etc. On sait quelle place occupe la concurrence entre artistes dans les *Vies* de Vasari. Sans doute vit-on dans ces tensions permanentes, poussant l'artiste à répondre à son rival, une cause possible de l'évolution des formes et des styles.

3) La beauté, qui ne relève pas de l'histoire, a cependant été atteinte ou approchée par les Grecs dans les V^e et IV^e siècles avant Jésus-Christ plus que par quiconque à aucune autre époque. La supériorité de la beauté de l'art grec est un paradigme néo-classique plutôt que classique. Vasari n'y aurait nullement souscrit, lui qui voyait en Michel-Ange un génie au-dessus de tous les artistes anciens. Félibien et Bellori ne l'ont pas soutenue. En revanche, elle structure toute la pensée de Winckelmann. Étonnamment, Dumas ne la remet pas en cause une seule seconde, alors que cette pétition de principe avait été et demeurerait un point de désaccord fondamental entre Classiques et Romantiques. « Aussi, conclut-il de son examen de l'art hellénique, les Grecs furent-ils les rois du beau, et, étant les rois du beau, demeurèrent-ils les princes de l'art. »

4) La dernière idée typique fournit l'explication rationnelle de la précédente en recherchant les causes de la supériorité des Grecs dans les conditions historiques et naturelles où ils vécurent. Elle relève donc aussi du néo-classicisme plutôt que du classicisme. Winckelmann avait insisté sur la condition politique, c'est-à-dire la liberté des Grecs, mais n'avait pas négligé la question du climat, regardée au XVIII^e siècle comme un élément déterminant. Dumas puise dans les deux types d'arguments. L'infériorité des Étrusques et des Romains est plutôt d'ordre politique : peuples belliqueux ou conquérants, ils n'ont jamais connu la liberté des Grecs. Quant aux Égyptiens, c'est plutôt à leur nature qu'ils doivent leur infériorité artistique. La comparaison entre l'art égyptien et l'art grec

à laquelle se livre l'auteur dans les dernières pages de son essai aurait pu être écrite au siècle précédent. On est ici en pleine anthropologie des Lumières.

Une des premières conditions pour reproduire le beau est de l'avoir devant les yeux ; or, sous ce rapport, les Égyptiens, ces premiers maîtres de l'art, n'étaient point, il faut en convenir, favorisés par la nature : comme chez les Chinois, chez les Hottentots et chez les Lapons, leurs hommes et leurs femmes avaient un caractère de figure unique ; de là l'absence de variété. Ces hommes étaient gros et lourds ; ces femmes, ces mères fécondes, étaient des vierges fort peu attrayantes, et les uns et les autres avaient ce teint basané qui leur a fait donner le nom d'Égyptiens, ou *brûlés par le soleil*. [...]

Il n'en fut point ainsi des Grecs ; plus favorisés que leurs aînés sous le rapport du ciel et de la terre, habitant un climat que Minerve elle-même avait choisi comme le plus doux et le plus tempéré qu'elle eût trouvé dans le monde, il se trouvèrent tout d'abord placés dans ce milieu favorable à tous les développements : l'art est comme les fleurs, il ne peut éclore que dans certains climats et sous une certaine température ; les Lapons et les Hottentots n'ont ni arts ni fleurs.

En Grèce, au contraire, au dire d'Hérodote, régnait une température mixte entre l'hiver et l'été ; Athènes et Corinthe, situées toutes deux dans la plus belle situation du monde, étaient entourées d'un air limpide, qui permettait à l'œil, même à des distances considérables, de saisir, sans être gêné par le brouillard du Nord ou les éblouissements du Midi, la proportion exacte des objets. Aussi le beau fut-il constamment le dieu qu'adorèrent les Grecs⁹.

Au terme de cette énumération des paradigmes historiographiques présents dans *La peinture chez les Anciens*, nous pouvons affirmer sans risque que Dumas reste fidèle à une tradition classique qui s'est poursuivie et a été parachevée dans la théorie néo-classique. Où donc, demandera-t-on, se situe le Romantique ? Dans le ton, sans doute, dans le style, ce qui n'est pas rien. Mais certainement pas dans les idées. On ne trouvera dans ce texte aucun écho de Herder, ni même de Quinet ou de Michelet.

Dans ces conditions, on ne doit pas s'étonner de l'anti-primitivisme implicitement inscrit dans la suite de l'histoire de la peinture moderne ainsi que dans les quelques essais de critique d'art entrepris par Dumas. Selon lui, les peintres antérieurs à Raphaël furent, comme dans toutes les époques archaïques,

9. *Ibid.*, p. 119-120.

des idéalistes, c'est-à-dire qu'ils peignaient des idées littéraires, religieuses ou philosophiques, des idées désincarnées. Les artistes primitifs sont, dans le fond, toujours plus ou moins scribes. Ce n'est qu'après eux que la peinture devient un art sensuel, s'éloignant de la poésie pour se rapprocher de la musique dans un mouvement de progrès indéniable¹⁰. L'art n'est vraiment digne d'intérêt qu'aux grandes époques, aux époques d'âge mûr, non dans l'enfance, encore moins à sa naissance. L'archaïque, par conséquent, ne peut prétendre en aucune façon l'emporter sur le classique ou sur le moderne. C'est pourquoi Dumas, dans son histoire de la peinture comme dans sa critique d'art, n'en fait presque aucun cas. Cette indifférence relative face à la question des origines avait déjà été celle des Classiques, les Descartes et Pascal, les Félibien et Fontenelle, qui, à la fois par scepticisme méthodique et par rationalisme, ont tenu les commencements pour nécessairement faibles, inconsistants, obscurs et, *in fine*, inconnaisables.

*
* *

Le point de vue qu'Alexandre Dumas laisse apparaître assez clairement dans son texte était-il celui de toute son époque ? Quelles conceptions ses contemporains ont-ils développées sur l'originel, le primitif et l'archaïque en matière de création artistique ? Voilà les questions auxquelles nous voudrions tenter de répondre dans la seconde partie de cet exposé en confrontant les diverses représentations des origines de l'art exprimées par quelques grands écrivains romantiques plus âgés ou plus jeunes que Dumas, mais tous connus de lui.

Stendhal tout d'abord. On sait l'importance de son *Histoire de la peinture en Italie* pour Dumas. Certains passages des vies des peintres italiens rédigés par ce dernier sont presque directement empruntés au livre de Beyle et il arrive même à Dumas d'en citer des pages entières quand il estime qu'il ne saurait mieux les écrire lui-même. Les goûts des deux hommes diffèrent sur bien des points, mais un sens de l'histoire orienté vers le progrès ainsi qu'un certain humanisme les rapprochent incontestablement. Pour Stendhal comme pour

10. Voir la digression sur les peintres, poètes et musiciens dans le projet d'étude que Dumas voulait consacrer à la peinture française dans l'exposition universelle de 1855, qu'il ne publia que pour partie et qu'il laissa inachevée. L'ensemble a été édité dans *Mon cher Delacroix*, Cahier Alexandre Dumas, n° 30, 2003, p. 80-85.

Dumas, l'artiste est grand quand il s'apparente à l'homme d'action et quand sa création en acte ressemble aux actes d'un héros. Le premier cependant est plus « philosophe », c'est pourquoi il consacre l'introduction de son *Histoire de la peinture en Italie* aux conditions générales de l'art, en particulier aux conditions politiques étudiées à partir d'une lecture attentive de Montesquieu.

Quant à la question des origines de l'art, c'est curieusement au milieu de l'étude dédiée à l'École florentine, dans une longue digression sur le beau idéal antique, que l'écrivain la traite. Stendhal part du postulat aristotélicien classique — la nature mimétique de l'homme — ainsi que d'un axiome de son cru sur la nature de l'art : l'œuvre d'art digne de ce nom est celle qui retient l'attention. Ces principes posés, Stendhal développe, tout à fait à la manière d'un philosophe des Lumières, la fiction vraisemblable des origines de l'art chez *le* sauvage envisagé dans les limites de la simple raison. Tout comme chez Locke, l'homme dans l'état de nature doit d'abord subvenir à ses besoins vitaux, au petit nombre desquels la recherche du beau n'appartient pas. La formation de la chose artistique ne se met en mouvement que dans un second temps, et selon un processus dont voici l'un des principaux maillons :

L'artiste sauvage, plongé dans ses pensées, et méditant les difficultés de son art, apercevra tout à coup la figure colossale de la raison, qui, lui montrant du doigt la statue qu'il ébauche : “Le spectateur, dit-elle, n'a qu'une certaine quantité d'attention à donner à ton ouvrage. Apprends à l'épargner”¹¹.

En même temps que l'apparition fulgurante de la raison, s'impose, comme sa conséquence directe, le principe d'économie expressive, ou « règle relative à la quantité d'attention », que Stendhal avait déjà exposé dans son introduction au titre des conditions générales de l'art. D'autres circonstances ont pesé sur la destinée historique de l'art dans les temps liminaires, comme la transformation d'une religion naturelle en religion des prêtres, caste avide de pouvoir qui sut confisquer à son profit la puissance suggestive des images ; mais la circonstance la plus proche de la nature humaine relève en réalité de l'économie élémentaire des activités dans l'existence courante. La réception de la chose artistique se cantonne dans un temps et un investissement donnés. L'artiste doit en tenir compte. Il intégrera ce principe économique à sa propre création, qui sera concise, percutante, débarrassée de toute superfluité.

Cette fiction abstraite, digne de Locke, de Montesquieu ou de Condillac, ne débouche en rien sur un primitivisme stendhalien. Elle n'a pour but que de

11. Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Paris, Didot, 1817, t. 2, p. 11.

conforter les principes généraux de la création artistique sur le socle de leurs conditions naturelles, philosophiquement déduites. Du reste, les noms de Locke, Montesquieu ou Condillac, auxquels on pourrait ajouter ceux des Idéologues (qui, vers 1800, ont été les passeurs de la philosophie des Lumières dans le XIX^e siècle français), désignent bien la famille intellectuelle de Stendhal : celle des penseurs libéraux. La foi dans le progrès qui ne cessa d'animer ses membres sur plusieurs générations ne pouvait que les tenir à distance de la fascination pour le primitif et l'archaïque.

Cette distance, Charles Nodier et Gérard de Nerval semblent l'avoir franchie. C'est pourquoi un lien de parenté s'établit entre eux, quoiqu'ils n'appartiennent pas à la même génération, tout comme un lien s'établit entre Stendhal et Dumas. Les premiers se situent sur la rive opposée à celle où campent les seconds. Nodier et Nerval ont rejeté l'héritage de la raison contraignante des Lumières et se sont appropriés un autre héritage : celui des néo-platoniciens, des gnostiques, des pythagoriciens, de l'hermétisme, de l'orphisme et de l'alchimie. Le primitif et l'archaïque sont pour eux la promesse d'une lumière obscurcie par la raison. En matière d'origine de l'art, ils croient dans les pouvoirs théurgiques dont l'humanité première, dépositaire de quelque sagesse perdue, dotait ses images, idoles et statues de dieux plus ou moins informes.

En maître de la littérature fantastique, Nodier fait une allusion à la puissance théurgique des statues grecques dans l'un de ses contes, intitulé *Smarra ou les démons de la nuit* :

Quelque une de ces images t'aurait-elle révélé par un mouvement menaçant la présence de ces esprits fantastiques qui les animent quelquefois, quand la dernière lueur qui se détache de la dernière lampe monte et s'éteint dans les airs ?¹²

Le thème de la statue animée dans les temps archaïques vient du *Corpus hermeticum* qui captiva tant les Marsile Ficin et les Pic de la Mirandole peu avant 1500. Le romantisme radical l'a redécouvert en même temps que les *Vers dorés* de Pythagore et les *Hymnes* d'Orphée. Les Français, sur ce point, n'étaient pas en retard sur leurs voisins allemands. Saint-Martin (le « Philosophe inconnu ») et Fabre d'Olivet (le traducteur de Pythagore) ont indiqué très tôt le chemin d'un

12. Charles Nodier, *Smarra ou les démons de la nuit*, (1821), rééd. dans *Contes*, Paris, Lecou et Hetzel, s. d., p. 250.

certain occultisme. Et, en un certain sens, l'occulte a presque toujours quelque chose à voir avec l'originel.

On objectera que ce thème n'a rien d'un article de foi. La littérature fantastique est un genre qui oblige ses auteurs à puiser dans l'irrationnel, ce que Dumas fit presque autant que Nodier. Certes, rien ne nous dit que ce dernier ait vraiment cru au pouvoir théurgique des images primitives, cependant, en matière de création artistique, il fut bien l'un des premiers primitivistes parmi les Romantiques français. On peut s'en convaincre aisément à la lecture de deux articles qu'il consacra en 1832 aux « Barbus », les peintres primitifs des alentours de 1800, de très jeunes gens, presque des adolescents, formés dans l'atelier de David et emmenés par l'un des leurs, le mystérieux Maurice Quaï. Bien avant Delécluze, c'est lui, Charles Nodier, qui sauva de l'oubli les peintres de cette secte bizarre qui ne laissèrent, au total, qu'un très petit nombre d'œuvres. Cette rareté même, explique l'écrivain, fut le résultat de leur primitivisme.

Ils conçurent qu'il y avait quelque chose de merveilleux et d'incompréhensible derrière le voile d'Isis, et ils se retirèrent du monde, car ils devinrent fous, c'est le mot, comme les thérapeutes et les saints, fous comme Pythagore et Platon.

Ils continuèrent cependant à fréquenter les ateliers, à visiter les musées, mais ils ne produisirent plus. [...]

La seule manière de considérer ce peuple de soixante enfants, unis par les liens d'amour et de poésie, par l'enthousiasme du beau et du bon, de la gloire et de la vertu, c'est d'y chercher le modèle d'une civilisation presque fantastique où les mœurs de l'âge d'or, enrichis par toutes les perceptions du génie, brillaient d'un mélange inexprimable d'innocence et de grandeur, tant s'étaient facilement confondues en elle la naïveté de cœur et la perfection de l'esprit¹³.

La figure ultime du primitif moderne est celle du renonçant, du prophète ou du fou. Sa morale, son *ethos*, « les mœurs de l'âge d'or », sa recherche fiévreuse d'authenticité, tout cela lui tient lieu de suprême œuvre d'art, même quand il a renoncé à la création. Avec une prémonition remarquable, Nodier perçoit le lien, qui ne fera que se renforcer dans le courant du XIX^e siècle et au-delà, entre primitivisme et modernité. Mais encore cette perception n'est-elle, chez lui, qu'une intuition fugitive qui, dans l'ensemble de son œuvre, ne fut jamais vraiment approfondie.

13. *Idem*, « Les Barbus », article du journal *Le Temps*, 5 octobre 1832, reproduit dans E. J. Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, Paris, Didier, 1855, p. 442.

Chez Gérard de Nerval, au contraire, le rapport au primitif est de plus en plus intériorisé, jusqu'à devenir un des éléments structurants de sa pensée et de son œuvre. Représentant d'un romantisme radical dont Nodier a perçu les signes avant-coureurs chez les Barbus de 1800, Nerval est le parfait représentant d'une veine ésotérique et « symboliste », toute spiritualiste, qui existe en France comme en Allemagne. Chez lui, les allusions aux cultes et aux formes des temps primitifs, en Grèce, en Égypte, en Orient, sont innombrables. Elles sont nourries d'occultisme, de syncrétisme et d'illuminisme, et recueillies surtout dans ses derniers écrits. L'une des plus intéressantes pour illustrer notre propos se trouve dans le *Voyage en Orient* publié en 1851, véritable pèlerinage aux sources pour Nerval. Il y relate un dialogue qu'il eut avec un sage initié sur les bords du Nil au sujet des idoles de l'ancienne Égypte.

— Puisque nous croyons bien à la création, aux anges, au déluge, et que nous ne pouvons douter de la marche des astres, pourquoi n'admettrions-nous pas qu'à ces astres sont attachés des esprits, et que les premiers hommes ont pu se mettre en rapport avec eux par le culte et par les monuments ?

— Tel était en effet le but de la magie primitive, dit le cheik ; ces talismans et ces figures ne prenaient force que de leur consécration à chacune des planètes et des signes combinés avec leur lever et leur déclin. Le prince des prêtres s'appelait Kater, c'est-à-dire maître des influences¹⁴.

À la lecture de cet échange inspiré, on se croirait en plein dialogue du *Pimandre*, le plus fameux livre d'Hermès Trismégiste révélé autrefois aux hommes de la Renaissance par une traduction de Marsile Ficin. Dans un univers où les âmes ne cessent de migrer, il semble tout à fait normal, pour Nerval, que des esprits subtils aient habité des images en des temps où les pratiques magiques savaient les y fixer.

On imagine mal Dumas partager de telles croyances. Ni la vénération qu'il avait pour Nodier, ni son amitié pour Nerval n'auraient pu l'incliner à agréer des idées aussi déraisonnables. Qu'en est-il d'un autre admirateur de Nodier et ami de Nerval : Théophile Gautier ? Son goût pour les époques archaïques fut très vif. Nul plus que lui, peut-être, n'a élargi le champ littéraire de son temps en direction des grandes civilisations archaïques. Mais le primitif comme sujet de littérature n'est pas la conversion primitiviste indiquée par Nodier et éprouvée par Nerval. C'est l'amour des contrastes, des effets puissants, de l'inattendu, qui a poussé Gautier à peindre la Grèce archaïque dans *Le roi Candaule*, à rechercher

14. Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, Paris, Charpentier, 1851, t. 1, p. 214.

ses plus anciennes idoles dans *Loin de Paris*, à évoquer l'art assyrien dans *Caprices et zigzags*, à décrire les temples hindous peuplés de statues dans *La belle Jenny*, etc. Sans doute Gautier est-il plus audacieux que Dumas dans l'exploration des mondes lointains, mais, dans le fond, tous deux se sont appropriés l'histoire avec le même esprit de conquête, car c'est la puissance d'évocation du passé ressuscité par la littérature qui les intéressait tout d'abord. Ils partageaient un même goût pour l'épopée des civilisations, qu'illustre par exemple ce passage d'un article que Gautier consacra à l'Inde, et que Dumas aurait pu signer :

Quand l'Égypte commençait, l'Inde était déjà vieille. La Grèce n'avait encore pour habitants que des sauvages tatoués comme les Ioways et les Mohicans ; ceux qui furent plus tard les Athéniens étaient cannibales¹⁵.

Considérer les civilisations dans la perspective de l'épopée de l'humanité tout entière était bien l'un des traits caractéristiques du romantisme. Michelet ne concevait pas autrement l'histoire que dans sa dimension universelle. Mais, encore une fois, une chose est de faire remonter le récit historique jusqu'à l'aube des temps, autre chose est d'éprouver une fascination quelconque pour les plus anciennes civilisations. Dans l'esprit de Gautier, elles sont restées une source de sensations fortes, de couleurs locales singulières que les époques policées ne pouvaient offrir. Mais elles n'ont jamais fourni, aussi peu que ce soit, un idéal esthétique. Pour le maître de l'art pur, il eût été inconcevable que l'archaïque et le primitif altèrent la beauté des formes. L'infatigable critique d'art qu'était Gautier s'est toujours montré réticent à l'égard des tendances archaïsantes qui traversaient l'art de son temps. Attentif plus que tout autre à la renaissance de la peinture murale, il loua Hippolyte Flandrin dans son *Salon de 1846* pour avoir évité « les puérités byzantines et gothiques » et pour avoir su, en un mot, moderniser l'archaïsme.

Rien en effet n'est plus ridicule que l'ignorance affectée et les fautes faites à dessein. Si nous trouvons un charme naïf dans les maladresses de la barbarie et les tâtonnements d'un art dans l'enfance, nous sommes révoltés des gaucheries archaïques et des niaiseries volontaires¹⁶.

Davantage même que la montée en puissance d'un réalisme qu'il jugera parfois repoussant à cause de sa laideur, c'est au triomphe de l'archaïsme que

15. Théophile Gautier, « L'Inde », dans *Caprices et zigzags*, Paris, Lecou, 1852, p. 237.

16. *Idem*, « Salon de 1846 », dans *La Presse*, 2 avril 1846.

Gautier croit assister lors du Salon démocratique de 1848. Il porte alors sur ce phénomène le regard distant du dandy, concédant même qu'il vaut mieux, en art, le barbare que le bourgeois. Mais son ironie est sans ambiguïté.

Pour un esprit philosophique, c'est un spectacle curieux de voir la peinture ramenée par l'ignorance, qui ne doute de rien, ni du métier, ni de la tradition, aux naïvetés les plus primitives. Les Cimabue et les Giotto sont dépassés en raideur archaïque par des pinceaux tout modernes, et Paris, à l'heure qu'il est, renferme une foule de Chinois et de gothiques d'une indépendance entière à l'endroit de l'anatomie et de la perspective ; bien des dessins, qui auraient pu être tracés sur peau de buffle par un Ioway avec une arête de poisson, ou sur l'argile d'un vase avec une pointe de roseau par un potier étrusque, étalent, pleins de candeur, leurs silhouettes sauvagement baroques sous la date de 1847 ou 1848¹⁷.

Quelques années plus tard, tandis qu'il condamnait le peintre allemand Cornelius pour ses « visibles efforts d'archaïsme »¹⁸, Gautier louait Ingres pour avoir évité de dangereux effets régressifs dans son tableau d'*Œdipe*. « Ce n'est pas de l'archaïsme », affirme à son sujet le critique admiratif, « c'est de la résurrection ». Le tableau « semble avoir été peint par un artiste grec de l'école de Sicyone », c'est-à-dire la plus ancienne école grecque de peinture, mais en même temps, « on dirait un Giorgione à voir ses chairs blondes se détacher d'un fond outremer »¹⁹.

L'archaïque comme sujet, Gautier l'approuve sans réserve ; l'archaïsme comme style, en revanche, cela lui répugne. « Les scènes de la nature primitive », écrivait-il dans son *Salon de 1848*, « offrent au pinceau mille sujets d'églottes édéniques²⁰ ». Et l'on pourrait croire qu'en indiquant Tahiti, « cette Cythère de l'Océanie », à l'attention des peintres, Gautier annonçait Gauguin. Mais les « Vénus ruisselantes d'écume et de perles » qu'il imaginait sur ses rivages, si elles avaient effectivement donné corps aux œuvres rêvées par le critique, eussent dû soutenir la comparaison avec les Vénus de Praxitèle et les statues de chair sorties du ciseau tant admiré de Clésinger. Il y a, dans les formes, un point de perfection à trouver, aussi éloigné de l'art d'enfance que des trivialités du monde moderne. Là se trouve l'une des principales conditions du grand art qu'Ingres et Flandrin ont atteint dans leurs œuvres. En somme, Gautier se situe à

17. *Idem*, « Salon de 1848 », dans *La Presse*, 22 avril 1848.

18. *Idem*, « Pierre de Cornélius », dans *L'art moderne*, Paris, Michel Lévy, 1856, p. 250

19. *Idem*, *Les beaux-arts en Europe*, Paris, Michel Lévy, 1855, p. 150.

20. *Idem*, « Salon de 1848 », dans *La Presse*, 22 avril 1848.

mi-chemin entre les deux rives, celle de Stendhal, l'anti-primitiviste, et celle de Nerval, le primitif.

À les considérer à la lumière de la question des origines de l'art, les écrits de Charles Baudelaire, le dernier écrivain que nous allons considérer dans notre parcours comparatiste, offrent encore un autre cas de figure. Au cours de sa brève carrière littéraire, l'auteur des *Fleurs du mal* sera passé, pour ainsi dire, d'une rive à l'autre²¹.

Le premier Baudelaire, celui des Salons des années 1840, jusque, *grosso modo*, au compte rendu de l'exposition universelle de 1855, se trouvait plutôt du côté de l'anti-primitivisme. Non pas tout à fait comme Stendhal, ni comme Dumas, mais il est bien clair qu'il associait le primitif, l'originel, l'archaïque, au faible, au débile, à l'informe. Dans ses écrits esthétiques de ces années-là, l'art primitif par excellence était selon lui la sculpture, comme il l'affirma dans l'une des sections du *Salon de 1846* intitulée non sans provocation « Pourquoi la sculpture est ennuyeuse » :

La sculpture se perd dans la nuit des temps ; c'est donc un art de Caraïbes.

En effet, nous voyons tous les peuples tailler fort adroitement des fétiches longtemps avant d'aborder la peinture, qui est un art du raisonnement profond, et dont la jouissance même demande une initiation particulière.

La sculpture se rapproche bien plus de la nature, et c'est pourquoi nos paysans eux-mêmes, que réjouit un morceau de bois ou de pierre industrieusement tourné, restent stupides à l'aspect de la plus belle peinture²².

L'assimilation du primitif au populaire se produit ici dans un sens dépréciatif. À l'esprit grossier des lointains Caraïbes et des paysans de chez nous s'opposent le « raisonnement profond » et l'esprit policé des élites modernes, dont la culture est une condition nécessaire pour goûter l'art subtil de la peinture. C'est d'ailleurs à ces élites — les bourgeois — que Baudelaire dédie ses comptes rendus des Salons de 1845 et 1846. Notons tout de suite que le même argument reviendra dans le *Salon de 1859*, mais alors le mépris pour l'archaïque, sous les espèces du barbare et du paysan, se retournera en approbation.

21. La « conversion » de Baudelaire à la possibilité du primitif que nous suggérons ici mériterait une étude spéciale et très approfondie. Aussi, dans le cadre qui est le nôtre, on voudra bien nous pardonner de nous restreindre à une première approche et de forcer un peu le trait pour ne garder que quelques lignes d'un parcours esthétique par ailleurs si riche et si complexe.

22. Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », dans *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy, 1868, p. 184.

Pour l'heure, l'anti-primitivisme offre à Baudelaire un principe stable, auquel il se tient avec cohérence. Il lui permet à la fois d'écraser de son mépris les arts trop naïfs qui manquent de ce raffinement que seule la peinture peut offrir, et de condamner les fausses naïvetés des artistes qui cherchent l'archaïque et croient le trouver à force de science, sans aucun effort d'imagination. D'un côté, l'anti-primitivisme est une arme contre l'ennui du réel dans l'art, de l'autre, c'est un argument opposé aux artistes sans génie qui se font archéologues ou philosophes. *A contrario*, c'est la grille de lecture implicite qui permet à Baudelaire d'exalter le génie de Delacroix dans le *Salon de 1846* face aux tentations archaïsantes de ses contemporains en matière de peinture religieuse.

Lui seul, peut-être, dans notre siècle incrédule, a conçu des tableaux de religion qui n'étaient ni vides et froids comme des œuvres de concours, ni pédants, mystiques ou néo-chrétiens, comme ceux de tous ces philosophes de l'art qui font de la religion une science d'archaïsme, et croient nécessaire de posséder avant tout la symbolique et les traditions primitives pour remuer et faire chanter la corde religieuse²³.

On comprend, à la lecture de l'*Exposition universelle de 1855*, que cette attaque visait en particulier le primitivisme ingresque. À propos d'Ingres, en effet, Baudelaire estime que son tempérament manque de « fatalité ». Il faut entendre : d'une ressource et d'une énergie personnelles. Et le critique de conclure : « Aussi, le voyons-nous errer d'archaïsme en archaïsme »²⁴. Le retour aux origines ne peut être qu'un palliatif, une solution fautive.

Cependant, quelques années plus tard, les premiers signes d'une attitude nouvelle de Baudelaire face à la question des origines apparaissent dans le *Salon de 1859*. La sculpture y est toujours considérée comme l'art archaïque par excellence, mais elle a cessé d'être un objet de mépris et devient plutôt objet de fascination. Elle n'est plus « ennuyeuse », mais étonnante pour l'esprit.

Singulier art qui s'enfonce dans les ténèbres du temps, et qui déjà, dans les âges primitifs, produisait des œuvres dont s'étonne l'esprit²⁵.

Baudelaire va jusqu'à reprendre l'argument du *Salon de 1846*, associant le primitif et le paysan, mais, désormais, il en inverse complètement les valeurs qui lui dictent son jugement esthétique.

23. *Ibid.*, p. 107.

24. *Ibid.*, « Exposition universelle de 1855 », p. 231.

25. *Ibid.*, « Salon de 1859 », p. 341.

Devant un objet tiré de la nature et représenté par la sculpture, c'est-à-dire rond, fuyant, autour duquel on peut tourner librement, et, comme l'objet lui-même, environné d'atmosphère, le paysan, le sauvage, l'homme primitif n'éprouvent aucune indécision ; tandis qu'une peinture, par ses prétentions immense, par sa nature paradoxale et abstractive, les inquiète et les trouble²⁶.

Voilà bien le premier signe d'une conversion primitiviste, car l'*abstratif* et le *paradoxal* forment maintenant aux yeux de Baudelaire les caractères propres d'un monde contemporain qu'il s'agit de fuir à cause de sa mesquinerie et de sa bassesse d'esprit. En revanche, la puissance d'expression et la capacité à marquer fortement les mémoires appartiennent aux grandes époques du passé lointain et aux civilisations considérées au temps de leur prime jeunesse. Or, dans ces époques archaïques fleurissait la sculpture plus que tout autre art visuel.

Un peu plus tard, dans *Le peintre de la vie moderne*, Baudelaire rassemblera ces qualités archaïques — ou éternelles — sous les vocables d'art mnémonique, ou de capacités synthétiques, d'art d'enfance ou encore d'art barbare — le mot de *barbarie* devant être entendu désormais dans un sens pleinement laudatif.

Je veux parler d'une barbarie inévitable, synthétique, enfantine, qui reste souvent visible dans un art parfait (mexicaine, égyptienne, ou ninivite), et qui dérive du besoin de voir les choses grandement, de les considérer surtout dans l'effet de leur ensemble²⁷.

L'archaïque, le primitif, le naïf se retrouvent au sommet de l'esthétique baudelairienne après en avoir été rudement repoussés. Ces catégories s'expriment prioritairement dans le genre sculptural, genre qui, en réalité, transcende l'art de la sculpture proprement dite. C'est ainsi que, pour caractériser le jeu admirable de l'acteur Frédérick Lemaître, Baudelaire écrit incidemment dans *Le peintre de la vie moderne* : « il reste toujours synthétique et sculptural »²⁸. Il ne serait donc pas hors de propos de relire ce grand texte fondateur sous l'angle du primitivisme. La notion même de modernité s'en trouverait peut-être enrichie d'une signification généralement peu soupçonnée.

Toutefois, c'est dans un autre texte qu'il faut chercher le terme de la conversion baudelairienne : dans l'article de 1861 consacré au *Tannhauser* de

26. *Ibid.*

27. Ch. Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », dans *Œuvres complètes*, t. 3, *L'art romantique*, Paris, Michel Lévy, 1868, p. 73

28. *Ibid.*, p. 75.

Richard Wagner. Baudelaire y évoque l'extraordinaire compréhension du compositeur allemand face au « caractère sacré, divin du mythe ». La spiritualité la plus profonde, le mysticisme même, associés à l'archaïsme, ne sont plus du tout des sujets de sarcasme de la part de Baudelaire, comme ils l'étaient naguère face aux « primitifs » du renouveau religieux en peinture. Les idées du critique ont peut-être davantage changé que ses goûts. Quoi qu'il en soit, Baudelaire approuve Wagner quand celui-ci déclare abandonner l'histoire, ses menus détails et ses faits positifs, pour embrasser le mythe et la légende, infiniment plus riches de significations dès qu'il s'agit d'exprimer l'âme d'un peuple ou celle d'une époque. Entre le drame lyrique de Wagner et le roman historique de Dumas, Baudelaire n'hésiterait pas. Du reste, il s'approprie la pensée du maître allemand sur la forme mythique, symbolique et synthétique. C'est ici Wagner qui parle, abondamment cité par Baudelaire :

Le mythe est le poème primitif et anonyme du peuple, et nous le retrouvons à toutes les époques, repris, remanié sans cesse à nouveau par les grands poètes des périodes cultivées. Dans le mythe, en effet, les relations humaines dépouillent presque complètement leur forme conventionnelle et intelligible seulement à la raison abstraite²⁹.

Avec cette profession de foi wagnérienne, devenant profession de foi baudelairienne, position radicalement romantique, dirigée contre la raison abstraite et prenant parti pour la seule raison esthétique, nous sommes arrivés bien loin de notre point de départ, bien loin de Dumas que nous avons laissé sur l'autre rive, en compagnie de Stendhal.

La comparaison des différents points de vue sur les origines de l'art chez quelques Romantiques français nous a révélé une ligne de fracture profonde entre, d'une part, un romantisme d'essence libérale hérité des Lumières et de la tradition classique, et, d'autre part, un romantisme radical, en guerre contre la raison abstraite et l'idée de progrès. Cette ligne nous oblige à procéder à une double dissociation : entre l'histoire du goût et l'histoire des idées ; entre la passion de l'histoire et la passion des origines. Dire que Dumas a éprouvé la passion de l'histoire est encore peu dire : il l'a personnifiée mieux que quiconque. Mais il n'a pas, pour autant, éprouvé la passion des origines.

29. *Ibid.*, « Richard Wagner et Tannhauser », p. 227. La citation est tirée de Richard Wagner, *Quatre poèmes d'opéras traduits en prose française précédés d'une lettre sur la musique*, Paris, Bourdilliat, 1861, p. XXV-XXVI.

Baudelaire avait beau revendiquer son cousinage avec Dumas critique d'art à l'intérieur de la famille supérieure des imaginations fortes — déclarant que « l'imagination, grâce à sa nature suppléante, contient l'esprit critique »³⁰ —, il ne s'en éloignait pas moins sans espoir de retour. Car, tandis qu'il concluait son *Salon de 1859* par cette formule exténuée : « à quoi bon », Dumas concluait le sien en chantant le triomphe de la lumière sur la nuit, lutte incessante de l'humanité éclairée qu'il voulait voir inscrite dans le *Combat d'Apollon contre le serpent Python*, chef d'œuvre de Delacroix ornant la voûte de la galerie d'Apollon au Louvre³¹. Question de tempérament ? Sans doute, mais à condition d'ajouter que les tempéraments respectifs des deux hommes leur auront fait prendre des chemins divergents sur le terrain des idées. Et à condition aussi de reconnaître que ce conflit d'idées les dépasse de beaucoup et cheminera longtemps après eux. Car la suite montrera que Baudelaire a été meilleur prophète que Dumas — même s'il n'a pas été nécessairement meilleur juge. Les développements de l'art moderne donneront corps au grand rêve régressif que Baudelaire et les autres Romantiques radicaux ont porté. Alors l'anti-primitivisme de Dumas, de Stendhal et des autres Romantiques libéraux aura vécu.

30. Ch. Baudelaire, « Salon de 1859 », (*op. cit.*), p. 268.

31. A. Dumas, *L'art et les artistes au Salon de 1859*, Paris, Bourdilliat, 1859, p. 179-180.