

« L'art philosophique » de Charles Baudelaire

Genèse et mutation d'un paradigme des écrits
sur l'art en France entre 1855 et 1878

Hendrik Ziegler

Le philosophique comme catégorie nationale et transnationale

Dans son texte *L'art philosophique*, Charles Baudelaire s'est intéressé longuement à l'artiste allemand Alfred Rethel et à d'autres peintres du cercle des nazaréens. Il s'avère après plus ample examen que l'idée d'un art allemand principalement axé sur des préoccupations d'ordre littéraire et philosophique était, bien avant que Baudelaire ne lui donnât dans son essai sa formulation définitive, un *topos* très répandu en France dans la littérature consacrée à l'art. Nous nous proposons ici de suivre la genèse et l'évolution de cette idée dans le cercle des critiques d'art, celui des collègues de Baudelaire, rassemblant entre autres Théophile Gautier, Alphonse de Calonne, Théophile Silvestre et les frères Edmond et Jules de Goncourt. Au fil de cette analyse, on pourra montrer par ailleurs que Baudelaire ne se contente nullement de déprécier les artistes allemands, mais qu'il se laisse captiver aussi par l'extrême singularité de leur art, et tout spécialement par celui d'Alfred Rethel. Cette prise de position artistique, fortement marquée par la personnalité de son auteur, et qui se met en porte à faux avec son propre système, révèle une indépendance dans l'évaluation de l'art du pays voisin qu'on retrouvera seulement chez Edmond Duranty à la fin des années 1870 dans son appréciation des œuvres d'Adolph Menzel.

Baudelaire fait précéder son compte rendu de l'Exposition universelle de 1855 à Paris d'une ample introduction intitulée « Méthode de critique » dans laquelle il s'insurge contre l'évaluation de l'art des autres pays envi-

sagée sous l'angle de la compétition. Il souligne d'emblée qu'il ne s'agit en aucune façon pour lui de constater la «suprématie» d'une nation sur une autre, et que c'est justement la confrontation directe, rendue possible par l'Exposition universelle, avec un art d'abord ressenti comme différent, qui peut offrir la possibilité de reconnaître le caractère relatif du Beau et de la valeur propre de tout jugement individuel sur l'art.¹ Baudelaire reproche à la figure du professeur «doctrinaire» d'ériger en absolu un canon esthétique précis et de dénier ainsi à tous les autres peuples le droit de développer une conception de l'art différente :

«L'insensé doctrinaire du Beau déraisonnerait, sans doute ; enfermé dans l'aveuglante forteresse de son système, il blasphémerait la vie et la nature, et son fanatisme grec, italien ou parisien lui persuaderait de défendre à ce peuple insolent de jouir, de rêver ou de penser par d'autres procédés que les siens propres [...]»²

Plus tard aussi, dans son texte *L'art philosophique*, suggéré par l'Exposition universelle et conçu dans les années 1850 et 1860, Baudelaire évitera toute comparaison diffamatoire entre les nations.³ Ce phénomène d'un art dont l'orientation serait essentiellement philosophique et littéraire, et sur lequel porte sa critique dans cet essai, Baudelaire le diagnostique aussi bien chez des artistes allemands dans l'entourage des nazaréens, tels Peter von Cornelius et Wilhelm von Kaulbach, que chez des peintres français de l'école de Lyon, principalement Paul Chenavard et Louis Janmot. Pour lui, l'Allemagne n'est pas le pays d'origine de l'«art philosophique», mais bien cette nation qui s'est le plus enferrée dans cette erreur. Selon Baudelaire, la France, avec sa passion du raisonnement, est de même prédestinée à succomber à cette emprise.⁴ En outre, Baudelaire ne se refuse pas à admirer les bois gravés d'Alfred Rethel, l'un des représentants allemands de cet «art philosophique» qu'il rejette. Le poète et critique français révèle ici cette même indépendance d'esprit vis-à-vis de toute attitude bornée et dogmatique qu'il avait déjà réclamée dans l'introduction de son compte rendu de l'Exposition universelle.⁵

L'essai inachevé de Baudelaire, *L'art philosophique*, a paru tel quel en 1868, un an après la mort du poète, dans le volume des *Curiosités esthétiques* qui rassemble ses écrits et critiques sur l'art. Il est instructif si l'on veut comprendre comment on voyait en France l'art allemand avant la guerre entre les deux pays. D'un côté, ce texte est un résumé du discours sur l'art allemand qui perdurait depuis déjà longtemps en France et qui venait d'être

ravivé par l'Exposition universelle de Paris de 1855 – à savoir que l'art allemand serait essentiellement philosophique –, et il confère à ce verdict le statut de paradigme. D'un autre côté, Baudelaire prend justement ses distances avec une perspective nationaliste dans la mesure où il critique les peintres français de l'école de Lyon avec les mêmes objections qu'il formule à l'encontre de l'art allemand, traitant ainsi le phénomène « art philosophique » comme un problème esthétique transnational. En somme, ce texte de Baudelaire marque, au sein des nombreuses prises de position françaises vis-à-vis de l'art allemand qu'on peut lire entre les Expositions universelles de 1855 et 1878, une étape intermédiaire importante dans un processus qui conduira peu à peu la critique d'art à se dégager de jugements fondés sur des critères nationaux et à s'intéresser aux artistes un à un plutôt qu'aux écoles.

« *Qu'est-ce que l'art philosophique ?* »

Dès le début de son essai, Baudelaire pose la question : « Qu'est-ce que l'art philosophique suivant la conception de Chenavard et de l'école allemande ? »⁶ Le rapprochement qu'il opère ici entre le peintre français Chenavard et l'« école allemande » est révélateur, car il annonce d'emblée qu'il tentera de cerner le phénomène « art philosophique » aussi bien chez les artistes français que chez les Allemands. Il ressort en outre que cet essai a sans doute été inspiré par l'Exposition universelle de 1855. En effet, lors de cette exposition, les esquisses réalisées en grisaille par Paul Chenavard pour la décoration intérieure du Panthéon étaient placées vis-à-vis du carton *La construction de la tour de Babel* de Wilhelm von Kaulbach, le modèle grand format des fresques prévues pour le grand escalier du Neues Museum de Berlin (ill. 48-49).⁷ Plusieurs critiques, dont Théophile Gautier, signalèrent le caractère frappant de cette confrontation.⁸ Bien que la première source écrite mentionnant que Baudelaire travaille à cet essai figure seulement dans une lettre datée d'avril 1857, il est fort probable que ce soit l'Exposition universelle qui déclencha son intérêt pour cette problématique.⁹

A la question inaugurale de savoir quel concept se cache sous la notion d'« art philosophique », Baudelaire répond de la façon suivante : « C'est un art plastique qui a la prétention de remplacer le livre, c'est-à-dire de rivaliser avec l'imprimerie pour enseigner l'histoire, la morale et la philosophie. »¹⁰ Là aussi, on peut démontrer que sa définition de l'« art philosophique » avait déjà été formulée auparavant dans la critique d'art



48 Paul Chenavard : *La palingénésie sociale ou la philosophie de l'histoire*, 1848-1855, huile sur toile, 30 × 38 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts

française, précisément à l'occasion de l'Exposition universelle de 1855. Ainsi, le compte rendu que les frères Goncourt font de cette manifestation s'ouvre sur ces phrases :

« La peinture est-elle un livre ? La peinture est-elle une idée ? Est-elle une voix visible, une langue peinte de la pensée ? Parle-t-elle au cerveau ? [...] N'est-il pas plutôt dans ses destins et dans sa fortune de tenter les yeux, d'être l'animation matérielle d'un fait, la représentation sensible d'une chose, et de ne pas aspirer beaucoup au-delà de la récréation du nerf optique ? »¹¹

Dans cette succession de questions rhétoriques, les Goncourt témoignent



49 Wilhelm von Kaulbach : *La construction de la tour de Babel*, 1844-1848, fresque, Berlin, Neues Museum (détruit)

une hostilité sans ambiguïté à l'égard d'un art qui place la transposition dessinée d'un matériau littéraire préexistant au-dessus de la représentation picturale d'un objet suggestif. Les deux frères s'offusquent, à l'instar de Baudelaire, d'une peinture qui cherche à dépasser les moyens de représentation propres à son genre par des emprunts à la littérature. Les termes employés par Baudelaire ressemblent tellement à ceux des Goncourt qu'on serait tenté de parler ici d'une influence directe.

Alphonse de Calonne, le directeur de la *Revue contemporaine* dans laquelle devait paraître à l'origine l'essai de Baudelaire¹², va même jusqu'à faire

de ce non-respect des différences de compétence entre la littérature et les arts plastiques une caractéristique spécifique de l'art allemand :

«Le reproche le plus sérieux que nous fassions à la peinture allemande, c'est d'être trop portée au symbolisme, c'est de sortir de son domaine pour empiéter sur celui de la littérature. "Ut pictura poesis", a dit le poète : oui, dans certains cas, et non dans beaucoup d'autres. La poésie a des licences que la peinture serait fort mal inspirée de se donner. La poésie développe et fait mouvoir la pensée, la peinture l'arrête pour la faire voir. De cette différence radicale découlent toutes les autres !»¹³

On voit donc que Baudelaire n'était pas le seul parmi ses contemporains quand il s'obstinait «à faire une différence entre littérature et esthétique, c'est-à-dire à distinguer le champ de production sémantique de la poésie de celui de la peinture», comme le formule Stefan Germer.¹⁴

Cette tendance à la fusion et à l'assimilation réciproque des différents genres artistiques, ressentie par Baudelaire comme un signe de décadence et de dépérissement des arts plastiques, entraîne selon lui deux conséquences néfastes : le retour à un langage primitif par signes, donc à un art crypté se servant d'hiéroglyphes, et à un lestage de la peinture par une mission didactique-éducatrice.

Dans les premiers temps de l'histoire de l'humanité, explique Baudelaire, l'art avait encore pour devoir de présenter des contenus historiques et religieux. La peinture fut alors obligée d'élaborer une langue symbolique abstraite pour transmettre des contenus complexes, en fait très éloignés de l'art. Par conséquent, ce retour à un «art hiéroglyphique» équivaut à un retour vers «l'imagerie nécessaire à l'enfance des peuples».¹⁵ En retrouvant ce lien avec la tâche didactique-éducatrice qui lui incombait autrefois, l'art régresse vers une langue des signes «infantile» parce que compréhensible par tous : «Plus l'art voudra être philosophiquement clair, plus il se dégradera et remontera vers l'hiéroglyphe enfantin ; plus au contraire l'art se détachera de l'enseignement et plus il montera vers la beauté pure et désintéressée.»¹⁶

Dans son essai *Les beaux-arts en France*, paru en 1855 et 1856, et qui par bien des aspects semble aussi avoir inspiré le texte de Baudelaire, Théophile Gautier avait déjà parlé à divers endroits de l'«écriture hiéroglyphique» et des «signes hiéroglyphiques» par l'intermédiaire desquels l'école allemande chercherait à satisfaire ses ambitions philosophiques et encyclopédiques. Concernant les fresques de Peter von Cornelius pour la

Glyptothèque de Munich, il déclare : « Chaque programme de ses compositions est un poème, une histoire, un traité de philosophie, un mémoire archéologique, où l'on ne saurait rien trouver à reprendre. Le dessin n'est guère pour lui qu'une sorte d'écriture hiéroglyphique [...] »¹⁷

L'art considéré comme une langue primitive hiéroglyphique : ce verdict ne visait pas seulement les artistes allemands du cercle des nazaréens, mais aussi et surtout le Français Paul Chenavard. En 1856, Théophile Silvestre avait indiqué dans une analyse détaillée sur Chenavard un ensemble de caractéristiques qui définissait selon lui la conception que ce peintre se faisait de l'art – une analyse qui se trouvait donc à la disposition de son ami Baudelaire lorsqu'il travailla à son essai. Devant les esquisses de Chenavard pour le Panthéon, Silvestre formule ainsi le malaise que provoque chez lui un art hiératique, dépourvu de couleurs, qui serait aussi difficile à déchiffrer que les hiéroglyphes des obélisques :

« Je ne me sens pas très franchement porté vers les tendances rétrospectives d'un art hiératique fait pour changer les passions et la physionomie de l'homme en rébus religieux et pour traduire les beautés de la nature en signes d'algèbre. [...] Si la peinture était simplement une écriture, j'aimerais bien mieux celle des livres, et tout lecteur aussi, surtout s'il n'est pas habile à déchiffrer les signes des obélisques. »¹⁸

Un art qui en tant qu'« art philosophique » mise sur la représentation de symboles collectifs et de sujets qui, bien que complexes et vidés de leur signification originelle, sont connus de tous, a l'ambition, selon Baudelaire, d'atteindre à une large diffusion dans la société. Mais, pour lui, le simple fait de supposer que l'art pourrait éduquer le peuple est une absurdité, car la masse précisément ne comprend rien aux arts plastiques : « Remarquons encore que l'art philosophique suppose une absurdité pour légitimer sa raison d'existence, à savoir l'intelligence du peuple relativement aux beaux-arts. »¹⁹ C'est dans ce contexte que Baudelaire reproche aux artistes allemands Friedrich Overbeck, Peter von Cornelius et Wilhelm von Kaulbach de se livrer à l'étude de la beauté dans le passé, c'est-à-dire des maîtres anciens, uniquement pour donner à voir de façon plus convaincante des messages historiques et philosophiques : « [...] Overbeck n'étudiant la beauté dans le passé que pour mieux enseigner la religion ; Cornelius et Kaulbach, pour enseigner l'histoire et la philosophie. »²⁰

Un art démesurément surchargé d'intentions didactiques, avec une ambition souvent extravagante de présenter un projet globalisateur qui

rendrait compte de toute l'histoire de l'humanité, c'est déjà ainsi que Théophile Gautier avait caractérisé l'art allemand dans son compte rendu de l'Exposition universelle de 1855 :

« Elle [l'école allemande] ne fait pas de tableaux, mais des poèmes : ce sont des inventions cycliques déroulant les destinées du genre humain, les migrations de races, les mythes et les apocalypses des religions, ou bien encore des symbolismes et des systèmes philosophiques où les figures interviennent plutôt comme signes hiéroglyphiques que comme représentation de l'individu. Cette école tout intellectuelle méprise la couleur, l'habileté de pinceau, l'agrément de la touche. Elle ne peint pas, elle écrit l'idée. »²¹

Mais ce qu'on reprochait le plus couramment à l'art allemand était de se soumettre aux intérêts de la religion. Avant même que l'Exposition universelle ait débuté, un écrivain allemand résidant à Weimar, Adolph Stahr, avait déjà reproché à Overbeck et aux nazaréens de placer la religion au-dessus de l'art, dans un article paru dans une revue française :

« Overbeck fit de la religion et du dogme chrétien, comme jadis Platon de la morale, la base, l'idéal de tout art. L'art devait exister non pas pour lui-même, non pas pour le beau, mais uniquement pour être au service de la religion. [...] On devint chrétien dogmatique ; on soutint que les sujets chrétiens étaient seuls dignes de l'art, et l'on fit de la dévotion l'unique criterium de l'art, des artistes et de leur mérite. »²²

Du côté français aussi était largement répandue l'idée que les artistes allemands peignaient par ferveur religieuse et que leur art était destiné à la prière, ou encore que les Allemands contemplaient l'art comme on célébrait une messe.²³ Dans le deuxième chapitre de leur roman *Manette Salomon* paru en 1867, les frères Goncourt insèrent un commentaire caustique sur les rapports rien de moins que bigots qu'entretiennent les nazaréens, selon les Français, avec la peinture religieuse. Le peintre Anatole interrompt brutalement la conversation sur l'école allemande des deux amateurs d'art Coriolis et Chassagnol :

« Est-ce que vous allez nous embêter avec Cornelius ? Les Allemands ! la peinture allemande !... Mais on sait comment ils peignent, les Allemands... Quand ils ont fini leur tableau, ils réunissent toute leur



50 Wilhelm von Kaulbach : *La maison des fous*, 1830, eau-forte, 49 × 65,3 cm, Munich, Staatliche Graphische Sammlung

famille, leurs enfants, leurs petits-enfants... ils lèvent religieusement la serge verte qui recouvre toujours leur toile... Tout le monde s'agenouille... Prière sur toute la ligne... »²⁴

Déjà, dans leur compte rendu de l'Exposition universelle de 1855, après avoir décrété sans autre forme de procès la mort de la peinture religieuse, les frères Goncourt avaient souligné que les efforts des peintres allemands pour renouveler l'art religieux étaient voués à l'échec. A l'époque du triomphe de la logique et de la science, le sentiment religieux était selon eux trop dépourvu d'authenticité et de naïveté pour être représenté de façon crédible : « Hélas ! vains efforts des crayons de Kaulbach et de Cornelius, quêteant le céleste et l'idéal. » Et ils continuent : « Rien ne vit en ces toiles incolores de la peinture religieuse ; un vague philosophisme habite seul les limbes où se promènent des apparences d'idées. »²⁵



51 Alfred Rethel : *C'est aussi une danse des morts* (fol. 6, « La mort victorieuse »), 1848-1849, gravure sur bois, 22 × 32 cm

Cette idée que les Allemands placeraient en matière d'art l'intellect au-dessus de l'instinct, le concept au-dessus de l'exécution, régnait déjà depuis le *De l'Allemagne* (1810) de Madame de Staël. Concernant la musique allemande, Germaine de Staël-Holstein avait trouvé une formule qui se laissait transposer aisément dans le domaine de la peinture : les musiciens allemands « mettent trop d'esprit dans leurs ouvrages, ils réfléchissent trop à ce qu'ils font ». Et elle donne même à comprendre clairement que cela va à l'encontre de son credo esthétique : « Il faut dans les beaux-arts plus d'instinct que de pensée [...] ».²⁶

Cette conception sera régulièrement reprise dans les années suivantes, par exemple par Alfred Michiels et Hippolyte Fortoul.²⁷ Pourtant, ce n'est qu'à l'occasion de l'Exposition universelle de 1855 à Paris, où était présenté, pour la première fois en France et à grande échelle, l'art du pays voisin, que se déclencha ce déluge de comptes rendus qui mena à la formation définitive d'un jugement sur l'école allemande auquel reviendra finalement Baudelaire lorsqu'il écrira son essai *L'art philosophique*.

Cette proximité entre littérature et peinture ressentie comme insupportable par Baudelaire, ainsi que ce retour à une langue primitive hiéroglyphique motivé par la fausse nécessité d'assigner à l'art une fonction avant tout religieuse et sociale, étaient des points de vue déjà établis dans le milieu littéraire que fréquentait le poète dans les années 1850. Il ressort des textes cités à quel point Baudelaire avait fait sien le vocabulaire de ses collègues critiques Théophile Gautier, Alphonse de Calonne, Théophile Silvestre, Edmond et Jules de Goncourt.

A Baudelaire revient principalement le mérite d'avoir donné un nom au phénomène « art philosophique » et d'avoir résumé et focalisé les réflexions disparates de ses collègues critiques. Baudelaire sut intégrer les différents arguments qui circulaient contre l'école allemande et l'école de Lyon dans une discussion relevant de la théorie de l'art où il opposait l'« art philosophique » au principe de l'« art pur », c'est-à-dire à l'idéal d'un art autonome puisant uniquement dans l'imagination de l'artiste et aucunement lié à un but d'ordre social. Il élevait ainsi le débat au niveau d'une discussion sur les principes de l'esthétique, qui prenait en considération le phénomène « art philosophique » à partir d'un point de vue transnational et non plus sous son aspect exclusivement allemand.

Kaulbach et Rethel jugés par Baudelaire

Baudelaire articule *L'art philosophique* en trois parties : dans la première, il définit la notion ; dans la deuxième, il traite des représentants allemands de ce courant artistique ; la troisième, un peu plus longue, est consacrée aux artistes français représentatifs de ce même courant. Dans la liste qu'il établit des tenants allemands de l'« art philosophique » figurent Friedrich Overbeck, Peter von Cornelius, Wilhelm von Kaulbach et Alfred Rethel.²⁸ Il ne s'intéresse que brièvement à *La maison des fous* de Kaulbach (ill. 50), une gravure publiée en Allemagne en 1835, montrant des malades mentaux dans l'arrière-cour d'un asile et à propos de laquelle était paru l'année suivante un commentaire de l'artiste accompagné d'explications de son ami Guido Görres.²⁹ Plus longuement, Baudelaire se penche sur le cycle en six parties de bois gravés d'Alfred Rethel intitulé *C'est aussi une danse des morts* (*Auch ein Totentanz*), qui avait été publié en 1848 à Leipzig accompagné de vers de Robert Reinick (ill. 51), ainsi que sur deux autres estampes de Rethel, *La mort en étrangleuse* (*Der Tod als Erwürger*) et *La mort en amie* (*Der Tod als Freund*), qui furent conçues comme un pen-

dant au cycle de la danse des morts en 1848 et 1850.³⁰ Il est remarquable que Baudelaire, qui avait vu l'art allemand de ses propres yeux grâce à ses visites dans les salons et à l'Exposition universelle, ait choisi uniquement des travaux graphiques pour en rendre compte en profondeur. Signalons au passage qu'il semble que la gravure originale ou de reproduction ait été un médium décisif pour la diffusion de l'art allemand à l'étranger.³¹

La maison des fous de Kaulbach, déjà bien connue en France, avait été abondamment commentée. Au début des années 1840, Hippolyte Fortoul l'avait déjà analysée en détail dans *De l'art en Allemagne*. Il y signale que, dès son arrivée à Paris, le tirage de la gravure fut instantanément épuisé et qu'on finit par la reproduire dans une revue.³² Théophile Gautier évoque la gravure de Kaulbach à plusieurs reprises : en 1852 dans sa relation de son voyage en Italie, en 1856 dans son livre *Les beaux-arts en Europe*, et en 1857 dans le compte rendu du Salon.³³ Baudelaire, quant à lui, parle pour la première fois du travail de Kaulbach dans son *Salon de 1859*. Il y reproche à l'artiste allemand de soumettre sa représentation des malades mentaux à des classifications et à des catégories aristotéliennes et de négliger, ce faisant, l'élément dramatique.³⁴ Baudelaire reprend finalement ce jugement dans *L'art philosophique* en critiquant à nouveau la prépondérance du point de vue analytique et didactique :

« [...] encore remarquerons-nous que Kaulbach ayant à traiter un sujet purement pittoresque, la Maison des fous, n'a pas pu s'empêcher de le traiter par catégories et, pour ainsi dire, d'une manière aristotélique, tant est indestructible l'antinomie de l'esprit poétique pur et de l'esprit didactique. »³⁵

Et c'est justement cette antinomie décrite comme « indestructible » de l'esprit poétique et de l'esprit didactique que Baudelaire déclare surmontée dans l'œuvre d'un autre artiste allemand, en l'occurrence dans l'œuvre gravé d'Alfred Rethel. Il présente celui-ci comme le premier exemple d'un « art philosophique [...] infiniment mieux doué du point de vue de l'art pur ». ³⁶ Au fond, Rethel échappe à l'opposition développée par Baudelaire entre « art philosophique » et « art pur ». Ce qui obère le plus gravement ce premier courant, c'est-à-dire son penchant didactique-éducateur rabaisant l'art au statut de simple véhicule idéologique, lui ôtant tout espace de liberté au profit de l'utilitarisme, amène Baudelaire à apprécier positivement l'art de Rethel. C'est l'actualité politique explo-

sive de la *Danse des morts* de Rethel, où la mort personnifiée satisfait son désir d'égalité en incitant à la révolution un peuple qui ne rencontrera d'égalité réelle que dans la mort sur les barricades, que Baudelaire met en avant comme un caractère original de l'art de Rethel :

« C'est un poème réactionnaire dont le sujet est l'usurpation de tous les pouvoirs et la séduction opérée sur le peuple par la déesse fatale de la mort. [...] Ce que je trouve de vraiment original dans le poème, c'est qu'il se produisit dans un instant où presque toute l'humanité européenne s'était engouée avec bonne foi des sottises de la révolution. »³⁷

Dans un premier temps, il n'y a rien d'extraordinaire dans la réception de l'œuvre de Rethel par Baudelaire : en effet, comme pour *La maison des fous* de Kaulbach, on peut montrer aussi pour Rethel que son art était connu en France et que sa *Danse des morts* y fut, dès sa parution en 1849, diffusée, réimprimée et recensée. La revue *L'Illustration* reproduisit en juillet 1849 l'ensemble du cycle.³⁸ Champfleury, très proche de Baudelaire, en fit également l'analyse en 1849 dans la revue *L'Artiste*.³⁹ Alphonse de Calonne mentionne ce cycle en 1854 dans la *Revue contemporaine* où, comme nous l'avons vu, devait paraître l'article de Baudelaire.⁴⁰

A l'instar de Baudelaire, Champfleury met l'accent sur le message réactionnaire, antirévolutionnaire du cycle, sans le critiquer. Il souligne la gravité du propos exprimé par Rethel et Reinick ; selon lui, même « les républicains les plus rouges » devraient les admirer « s'ils comprennent le beau ». ⁴¹ Quand on se souvient que Champfleury et Baudelaire avaient fondé ensemble, durant les journées de février 1848, la revue républicaine *Le Salut public* (qui n'eut toutefois que deux numéros), on se dit que Champfleury, et après lui Baudelaire, ont dû être profondément impressionnés par la force pénétrante des images créées par Rethel pour renier ainsi leurs propres engagements dans les événements révolutionnaires. Du reste, Champfleury devait revenir beaucoup plus tard sur l'ébranlement qu'avaient provoqué ces images en France ; en 1869, dans son *Histoire de l'imagerie populaire*, il commente à nouveau la *Danse des morts* de Rethel :

« L'effet de ces images fut considérable à Paris. Un an auparavant éclataient les journées de juin, et il semblait que l'artiste allemand se fût inspiré des récits de la fatale insurrection ; à ce souvenir se joignait pour chacun l'impression produite par un art véritablement sérieux auquel

la France n'est pas habituée. [...] Pour moi, sans m'attacher à leur sens contre-révolutionnaire, l'impression de telles compositions fut profonde et durable.»⁴²

Champfleury est un des premiers à mentionner l'influence de Holbein et de Dürer sur les estampes de Rethel.⁴³ La revue *L'Illustration* renvoyait aussi ses lecteurs aux cinquante-trois célèbres gravures de la *Danse des morts* de Holbein, parues pour la première fois à Lyon en 1538, en les désignant comme une source d'inspiration de Rethel. On y lisait que le thème de la danse macabre était redevenu d'une actualité brûlante pour un artiste allemand, puisqu'on traversait une époque aussi instable que celle de la Réforme.⁴⁴ Baudelaire, quant à lui, s'offusquera des emprunts de Rethel aux maîtres anciens et à d'autres plus modernes, qu'il ne désigne pas, mais dans lesquels on reconnaît aisément les nazaréens, parce que ce retour à un langage ancien et déjà bien mûri marque ces estampes du sceau du pastiche.⁴⁵

On peut donc dire, pour résumer, que l'enthousiasme de Baudelaire pour Rethel n'était nullement un phénomène isolé en France. L'orientation didactique de cet art qui, sous le couvert de l'allégorie, critique directement l'actualité, ainsi que son style éclectique s'appuyant sur les maîtres anciens, faisaient déjà l'objet de critiques avant Baudelaire et constituaient à la fois des sujets de fascination et d'agacement pour les Français.

Pourtant, la fascination de Baudelaire pour Rethel allait au-delà des comptes rendus positifs parus dans la presse. Le poète avait collectionné toutes les estampes de cet artiste disponibles à Paris. Il possédait non seulement *La mort en étrangleuse* et *La mort en amie*, mais aussi tout le cycle de la *Danse des morts* de Rethel, comme en témoigne une lettre à Nadar datée de mai 1859.⁴⁶ C'est dire si la réflexion et le jugement de Baudelaire étaient fondés sur son expérience propre : il avait eu tout le loisir de regarder ces images de façon répétée et intensive.⁴⁷ Il avait de surcroît envisagé, en vue de la deuxième édition des *Fleurs du mal*, de confier la réalisation du frontispice à l'artiste allemand. Mais, Rethel étant mort en 1859, l'édition de 1861 comportera finalement un portrait du poète par Bracquemond.⁴⁸

L'originalité de l'interprétation que Baudelaire donne de Rethel tient au fait que, sans aucunement se soucier de son propre système, il se laisse emporter par un art allégorique paré des oripeaux des maîtres anciens qu'il aspire en fait à critiquer au fil de son essai.⁴⁹ Baudelaire renvoie dans son texte inachevé à un chapitre non encore rédigé : «Description minu-



52 Alfred Rethel : *La Mort en étrangleuse*, 1848, gravure sur bois, 30,5 × 27 cm

tieuse de chacune des six planches qui composent le poème et la traduction exacte des légendes en vers qui les accompagnent». ⁵⁰ De façon surprenante, avec cette description minutieuse des planches et cette traduction exacte des légendes de la *Danse des morts* de Rethel, Baudelaire aurait précisément fait ce qu'il venait tout juste de reprocher aux représentants de l'« art philosophique », à savoir expliquer des images à l'aide de textes d'accompagnement au lieu de les laisser parler en tant qu'images. ⁵¹ Il se laisse aussi aller à discuter en détail du couple antithétique *La mort en étrangleuse* et *La mort en amie*, et essaie de déchiffrer le sens allégorique de certains détails (ill. 52-53). Il se laisse entièrement captiver par les allégories chiffrées. Ainsi le voit-on fasciné par le sujet de la deuxième plan-



53 Alfred Rethel : *La Mort en amie*, 1850, gravure sur bois, 30,5 × 27 cm

che, qui montre un vieux sonneur dans la chambre de son clocher, pour lequel la mort fait sonner une dernière fois les cloches, et tout spécialement par le petit oiseau perché sur le rebord de la fenêtre.⁵² Baudelaire propose deux interprétations différentes, une littérale et une allégorique : ou bien l'oiseau est venu pour écouter les sons de la musique, ou bien il représente l'âme du défunt, prête à s'envoler.⁵³ Cependant, il ne manque pas de nous prévenir qu'il convient d'être prudent quand on veut interpréter les œuvres des artistes à orientation « philosophique », vu que les éléments de l'image pris isolément n'ont pas toujours une signification sûre et établie à l'avance, ce qui conduit le plus souvent l'interprète à attribuer à l'artiste une intention qu'il n'avait pas.⁵⁴ Mais cette ambiguïté, qui

laisse le champ ouvert pour une interprétation personnelle, était précisément ce qui fascinait Baudelaire dans l'art de Rethel.

Bien qu'il présente les estampes des Allemands comme relevant d'un art qui cherche à réaliser une synthèse avec la littérature et la poésie, et qui ne cache guère son ambition pédagogique et didactique, Baudelaire ne se ferme pas au contenu symbolique saisissant et au langage archaïque pénétrant des estampes qui transposent dans l'actualité le vieux thème du triomphe de la mort. Dans son commentaire de ces œuvres de Rethel, il considère l'individualité de l'artiste comme plus importante que son appartenance à la mouvance de l'« art philosophique ». La classification qu'il opère en mettant tel ou tel artiste dans l'une des deux catégories antinomiques inventées par lui – l'« art philosophique » ou l'« art pur » – n'est pas ici le point essentiel pour Baudelaire.

Baudelaire et Duranty

Le texte de Baudelaire parut en 1868, à une époque où, avec l'Exposition universelle de 1867, s'était déjà produit un changement significatif dans ce qu'on pouvait voir en France en matière d'art allemand. Peter von Cornelius et Friedrich Overbeck étaient morts. Lors de cette exposition, Wilhelm von Kaulbach restait le dernier représentant important de la peinture monumentale allemande. Avec Ludwig Knaus et Paul Meyerheim, la peinture de genre de petit format se mettait clairement en avant, à l'instar du genre historisant, avec Karl von Piloty.⁵⁵ L'émergence de nouvelles tendances au sein de l'art allemand, en particulier le réalisme, allait devenir une évidence éclatante, au plus tard lors de l'Exposition universelle de 1878, avec les contributions d'Adolph Menzel et de Wilhelm Leibl.⁵⁶ Ainsi, analysant l'école allemande, Georges Dufour arrivait en 1878 au constat suivant :

« Pendant la période décennale qui a séparé nos deux dernières Expositions universelles, une transformation ou plutôt une tentative de transformation absolue s'est opérée dans l'école de la peinture allemande. Les maîtres de Dusseldorf, de Nuremberg et de Munich sont encore sous l'influence des incertitudes de la transition. Mais déjà on peut prévoir l'époque où il ne restera plus rien de l'ancien esprit allemand. Le temps des peintres philosophes et psychologues est bien près d'être passé. Les Knaus, les Kaulbach ont dépouillé le vieil homme

pour revêtir la livrée du jour. Ils ont suivi le mouvement général, et embrassé, à leur tour, la cause triomphante du naturalisme. Bientôt la révolution sera complète, et la royauté d'Holbein, d'Albrecht Dürer définitivement détrônée.»⁵⁷

Edmond Duranty formule les choses de façon analogue lorsqu'il écrit que «l'Allemand nuageux de nos traditions a disparu».⁵⁸ Et un an plus tard, on peut lire dans l'essai *Munich et l'Exposition allemande*, à propos de la transformation de l'art allemand et de ses conceptions esthétiques :

«Il ne reste plus trace d'une influence des idées et des systèmes d'il y a trente ans. Il n'y a plus en présence que l'école historique et coloriste de M. Piloty et le réalisme, qui l'entame de tous côtés ; le réalisme, depuis les simples et franches études du paysage jusqu'aux excentricités et aux recherches les plus hardies. Voilà ce qui ressort clairement de l'Exposition.»⁵⁹

A sa parution, l'essai posthume de Baudelaire avait déjà perdu son caractère explosif pour la critique d'art. Ses jugements sur l'orientation philosophique de l'art allemand étaient dépassés, relevant en fait davantage de ce qui se disait dans les années 1850 qu'à la fin des années 1860. Cependant, malgré cet aspect rétrospectif, ce texte contient deux points qui par la suite se révéleront importants pour la critique d'art, à savoir l'introduction des deux critères de l'internationalisme et de l'individualisme dans le regard critique porté sur une œuvre d'art. Par la comparaison qu'elles permettaient de faire entre les différentes nations, les Expositions universelles avaient précisément contribué à donner une conscience plus nette du caractère autonome de l'évolution de l'art à l'étranger, même si celle-ci s'était pour l'essentiel déroulée de façon analogue à celle du pays où se tenait l'exposition. Cette reconnaissance des mêmes phénomènes artistiques à un niveau international, se développant dans des pays différents mais de manière absolument autonome dans chacun d'entre eux, obligeait à considérer les artistes individuels non plus comme les représentants d'écoles nationales, mais bien plutôt comme les porteurs d'un langage artistique commun et transnational.

Edmond Duranty, qui appartenait à la même génération que Baudelaire même s'il lui survécut treize ans, devait devenir au fil des années 1870 le représentant le plus éminent d'une critique d'art à vocation internationale qui place l'individualité de l'artiste au-dessus de toute appartenance

à une école.⁶⁰ Jusqu'à la fin des années 1850, Duranty avait rejeté en raison de son esthétique matérialiste la poésie de Baudelaire. En 1860, toutefois, les deux hommes devinrent plus proches par l'intermédiaire de leur éditeur commun Poulet-Malassis. Plus tard, Duranty se vit même confier la rédaction d'une biographie du poète – un projet qui finalement n'aboutit pas. Il n'en demeure pas moins que Duranty étudia attentivement les écrits sur l'art de Baudelaire et qu'il emprunta par exemple le titre de son article paru en 1867, *Ceux qui seront peintres*, à une phrase de Baudelaire qui figurait dans le *Salon de 1845*.⁶¹

Duranty était en France l'un des plus véhéments défenseurs du réalisme, et tout particulièrement l'un des premiers admirateurs d'Adolph Menzel.⁶² Il fut capable de discerner dans l'art de Menzel une ressemblance frappante avec le réalisme français, surtout en ce qui concerne le choix des sujets, le choix du cadrage, l'exactitude de l'observation et l'expressivité du trait. Et pourtant, dans son essai monographique de 1880 consacré à l'artiste allemand, il insiste sur le fait que Menzel a développé sa conception du réalisme indépendamment des Français, reconnaissant ainsi qu'un courant artistique similaire pouvait s'épanouir en même temps en Allemagne et en France sans que ces deux pays soient, en matière d'art, dans un rapport de dépendance immédiat :

«La coupe, les points de vue, les aspects, les sujets, les expressions, tout ce que dans notre nouvelle génération et notre nouvelle école d'art, à raison ou à tort, si l'on veut, nous avons posé comme programme, comme desiderata, M. Menzel, qui ne connaissait ni nos idées, ni nos recherches françaises, les a réalisés de son côté, confirmant au moins la netteté et l'accord de vues qui règne dans les esprits sur le terrain de la réalité.»⁶³

Mais, pour la plupart des critiques français de l'Exposition universelle de 1878, la supériorité de l'art français sur l'art allemand ne faisait encore aucun doute. Charles Blanc par exemple, dans son commentaire de la section allemande, en vient à la conclusion suivante : « En somme, l'Allemagne, dans aucune branche de l'art, n'est égale à la France [...]. »⁶⁴ Edmond Duranty sera l'un des rares, parmi ses collègues critiques français, à se démarquer de cette façon de voir qui n'envisage l'art étranger que sous l'angle de la compétition. Il plaide, comme Baudelaire l'avait déjà réclamé en 1855, pour une critique d'art débarrassée de la notion de concurrence entre les nations et qui ne juge plus seulement l'art étran-

ger selon son degré de progrès ou de retard par rapport à ce qui se produit dans son propre pays. C'est ce qui lui permet de placer l'art allemand au même niveau que l'art français sans pour autant y voir une menace pour ce dernier. Dans son commentaire de l'Exposition universelle de 1878, où il constate que l'école allemande présente de nombreux points de convergence avec l'art français, il se résume ainsi : « La leçon qu'on en tire est que les grands peuples modernes ne peuvent plus prétendre à se surpasser l'un l'autre dans le *Kulturkampf*. »⁶⁵

- 1 Charles Baudelaire : « Exposition universelle. 1855. Beaux-arts », in : id. : *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, 2 vol., Paris 1975-1976 (Bibliothèque de la Pléiade), vol. II, pp. 575-597 ; cité d'après Charles Baudelaire : *Curiosités esthétiques*, éd. Henri Lemaître, Paris 1990 (Classiques Garnier), pp. 209-240, p. 209.
- 2 Ibid., p. 213.
- 3 Charles Baudelaire : « L'art philosophique », in : id. 1975-1976, vol. II, pp. 598-607 ; cité d'après Baudelaire 1990, pp. 503-512.
- 4 Baudelaire 1990, pp. 505 et 508. Sur les visées philosophiques-didactiques dans la peinture de Chenavard, voir Stefan Germer : *Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Ingres, Chassériau, Chenavard und Puvis de Chavannes*, Hildesheim et New York 1988, pp. 370-400 ; Marie-Claude Chaudonneret : « L'œuvre de Chenavard : un "art philosophique" ? », in : *Paul Chenavard 1807-1895. Le peintre et le prophète*, éd. Marie-Claude Chaudonneret, cat. exp., Musée des Beaux-Arts, Lyon 2000, pp. 15-23.
- 5 Baudelaire 1990, pp. 506-507 ; voir Ulrich Finke : « Charles Baudelaire und Alfred Rethel », in : *Festschrift Günther Fiensch zum 60. Geburtstag*, Gießen 1970 (Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte, vol. I), pp. 137-144, pp. 140 s. ; Wolfgang Drost : « Künstlerblicke auf Barrikadenkämpfe. Rethel, Baudelaire und Delacroix », in : *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaetgens zum 60. Geburtstag*, éd. Uwe Fleckner, Martin Schieder et Michael F. Zimmermann, 3 vol., Cologne 2000, vol. II, pp. 191-205, p. 195.
- 6 Baudelaire 1990, p. 503.
- 7 *Paul Chenavard* 2000, p. 15.
- 8 Voir Théophile Gautier : *Les beaux-arts en Europe*, 2 vol., Paris 1855-1856, vol. II, p. 200 : « Chenavard est un peintre qui ne peint pas, — comme s'il était né en Allemagne [...] » ; voir aussi Edmond About : *Voyage à travers l'exposition des Beaux-Arts*, Paris 1855, p. 37 ; Alphonse de Calonne : « Exposition universelle des beaux-arts. Peinture : les écoles d'Angleterre et d'Allemagne », in : *Revue contemporaine* XX/1855, pp. 491-515, p. 509.
- 9 Pour la genèse de ce texte, voir les notes détaillées dans Baudelaire 1975-1976, vol. II, pp. 1377-1378. La première mention de ce projet se trouve dans une lettre de Baudelaire à son éditeur Auguste Poulet-Malassis datée du 27 avril 1857 ; voir Baudelaire : *Correspondance*, éd. Claude Pichois et Jean Ziegler, 2 vol., Paris 1973, vol. I, pp. 396-397.
- 10 Baudelaire 1990, pp. 503-504.
- 11 Edmond de Goncourt et Jules de Goncourt : *La peinture à l'Exposition universelle de 1855*, Paris 1855, pp. 5 s. ; des extraits de ce texte ont été réimprimés dans id. : *Arts et artistes*, éd. Jean-Paul Bouillon, Paris 1997, pp. 205-221.
- 12 Entre 1858 et 1861, il était prévu que le texte de Baudelaire paraisse dans la *Revue contemporaine* ; voir les lettres d'Alphonse de Calonne à ce sujet dans Baudelaire 1973, vol. I, pp. 522 et 565 ; vol. II, pp. 69 s., 103, 108, 113, 128 et 147.
- 13 Calonne 1855, pp. 506 et 509.
- 14 Stefan Germer : « "Karikatur antiker Weisheit". Baudelaire über Chenavards Programm für die Kunst der Moderne », in : *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 4/1988, pp. 217-232, p. 227.
- 15 Baudelaire 1990, p. 505.
- 16 Ibid. Sur l'influence de l'esthétique kantienne sur l'origine de la conception baudelairienne d'un art autonome, voir Germer 1988 (« Karikatur antiker Weisheit »), pp. 225 s.
- 17 Gautier 1855-1856, vol. II, p. 191 ; voir aussi vol. I, p. 6, ainsi que le jugement négatif de Gautier sur Cornelius dans id. : *L'art moderne*, Paris 1856, pp. 237-260. Sur le thème de l'art allemand du carton considéré comme une langue « archaïque » comparable aux hiéroglyphes égyptiens, voir aussi Émile Leclercq : « Exposition de cartons à Bruxelles », in : *Gazette des Beaux-Arts* XVII/1864, p. 462.
- 18 Théophile Silvestre : *Histoire des artistes vivants français et étrangers*, Paris 1856, pp. 105-147, pp. 117 s. et p. 124. Sous la forme d'extraits aussi dans : *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, éd. Jean-Paul Bouillon, Nicole Dubreuil-Blondin, Antoinette Ehrard et Constance Naubert-Riser, Paris 1990, p. 53.
- 19 Baudelaire 1990, p. 505.
- 20 Ibid., pp. 505 s.
- 21 Gautier 1855-1856, vol. I, p. 6.
- 22 Adolphe Stahr : « Lettre sur les arts en Allemagne (I) », in : *L'Athenaeum français*, n° 51, 1854, pp. 1208-1210, p. 1209.
- 23 Voir Eugène Loudun : *Exposition universelle des beaux-arts. Le Salon de 1855*, Paris 1855, p. 43 ; Claude Vignon : *Exposition universelle de 1855. Beaux-arts*, Paris 1855, p. 53 ; Charles Perrier : « Exposition universelle des beaux-arts (XI) : école allemande », in : *L'Artiste* XV/1855, pp. 169-172, p. 170.

- 24 Edmond de Goncourt et Jules de Goncourt : *Manette Salomon*, Paris 1996, p. 89.
- 25 Goncourt 1855, pp. 12-15, p. 15. Sur l'importance de l'art des nazaréens dans le renouvellement de la peinture religieuse en France, voir la contribution de Sabine Fastert dans ce volume.
- 26 Germaine de Staël : *De l'Allemagne*, éd. Simone Balayé, 2 vol., Paris 1968, vol. II, p. 83.
- 27 Voir Alfred Michiels : *Études sur l'Allemagne, renfermant une histoire de la peinture allemande* [1840], 2 vol., Bruxelles 1845, vol. II, p. 410 : « Le talent de ce peintre [Cornelius] est, pour ainsi dire, abstrait ; on ne le comprend que par la réflexion ; il a besoin d'étude et c'est en fait d'art le plus grave de tous les inconvénients. L'œuvre alors ne vous attire, ne vous émeut, ne vous agite point comme la vie : elle n'impressionne qu'à la manière des livres scientifiques » ; Hippolyte Fortoul : *De l'art en Allemagne* [1841-1842], 2 vol., Bruxelles 1844, vol. I, p. 69 : « A Munich, il n'est point rare de voir des peintres qui ne peignent point. »
- 28 Baudelaire 1990, pp. 505 ss.
- 29 Pour des détails sur *La maison des fous* de Kaulbach, voir Werner Busch : *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, pp. 143 ss.
- 30 Sur ces estampes de Rethel, voir Peter Paret : *Art as History. Episodes in the Culture and Politics of Nineteenth-Century Germany*, Princeton 1988, pp. 104-130 ; Thomas W. Gaehtgens : « Révolution et rébellion. Représentations de la révolution de 1848 chez Menzel et Rethel », in : *L'art sans frontières. Les relations artistiques entre Paris et Berlin*, Paris 1999, pp. 229-255, pp. 243 ss. et p. 254 (note 14), paru aussi en allemand accompagné de références plus larges dans *Paris und Berlin in der Revolution 1848*, éd. Ilja Mieck, Horst Möller et Jürgen Voss, Sigmaringen 1993, pp. 279-297.
- 31 On trouvera des informations intéressantes sur la diffusion de reproductions de l'art allemand dans les années 1850 en France dans Bathild Bonniol : *L'art chrétien et l'école allemande avec une notice sur M. Overbeck [...]*, Paris 1856. De Rethel, on mentionne *Daniel dans la fosse aux lions* et *Mort de Frédéric Barberousse en Palestine* ; de Kaulbach, *La destruction de Jérusalem*, *La bataille des Huns*, *Les fresques du nouveau musée à Berlin*. Pour comprendre à quel point la vision qu'on avait en France de l'art allemand était influencée par les reproductions, il faut lire la déclaration d'Alfred Darcel où il va même jusqu'à prétendre que les reproductions en noir et blanc et en format plus petit que les originaux sont meilleures que les peintures de Cornelius, Kaulbach, Keller, Schadow ou Veit ; voir Alfred Darcel : *Excursion artistique en Allemagne*, Paris 1862, p. 160.
- 32 Voir Fortoul 1844, vol. II, pp. 21 ss., p. 22 : « Vous connaissez la gravure de la *Maison des fous* ; les exemplaires de cette planche qui avaient été déposés à Paris furent promptement enlevés ; et un recueil, qui a pour but de populariser en France le goût des arts et de l'instruction, la reproduisit. » Voir aussi vol. I, p. 84.
- 33 Voir Théophile Gautier : « Voyage en Italie » [1852], in : id. : *Œuvres complètes*, 2 vol., Paris 1877-1894, réimpression Genève 1978, vol. I, pp. 244-245. Pendant qu'il visite un asile d'aliénés à Venise, Gautier se souvient de la gravure de Kaulbach : « Que de fois nous nous sommes arrêté rêveur devant la superbe gravure psychologique de Kaulbach, ce saisissant et douloureux poème de la démence ! » ; Gautier 1855-1856, vol. II, p. 196 : « Kaulbach est connu en France par la gravure de la *Maison des fous* et de la *Bataille des Huns*, que chacun a pu voir à la vitrine de Rittner et Goupil [...]. » Dans son compte rendu du Salon de 1857, la manière dont Kaulbach représente les fous lui semble avoir un aspect trop général, trop symbolique ; il se sent davantage attiré par l'approche plus réaliste du même sujet dans *Les folles de la Salpêtrière*, une peinture d'Armand Gautier : « M. A. Gautier n'a pas fait comme le peintre allemand l'esthétique et la symbolique de la folie [...]. Ici, l'imagination ne saurait rien inventer de plus triste que la réalité » ; cité d'après Théophile Gautier : *Exposition de 1859*, éd. Wolfgang Drost et Ulrike Hennings, Heidelberg 1992, p. 356 (note 105).
- 34 Voir Charles Baudelaire : « Salon de 1859 », in : id. 1990, pp. 305-396, p. 334 : « [...] je veux parler d'une cour d'un *Hôpital de folles* ; sujet qu'il [Armand Gautier] avait traité, non pas selon la méthode philosophique et germanique, celle de Kaulbach, par exemple, qui fait penser aux catégories d'Aristote, mais avec le sentiment dramatique français, uni à une observation fidèle et intelligente. »
- 35 Baudelaire 1990, p. 506.
- 36 Ibid.

- 37 Ibid., p. 507.
- 38 Voir X. M. : « La Danse des morts en 1848 », in : *L'Illustration. Journal universel*, t. XIII, n° 335, 28 juillet 1849, pp. 347-348.
- 39 Voir Champfleury : « La Danse des morts de l'année 1849 », in : *L'Artiste* III/1849, pp. 185-186.
- 40 Voir Alphonse de Calonne : « Lettres de l'Allemagne (I) Düsseldorf », in : *Revue contemporaine* XIV/1854, pp. 591-612, pp. 603 s.
- 41 Voir Champfleury 1849, p. 185 : « Le poète aussi se tient à la hauteur du peintre; tous les deux sont graves, concis et terribles. Peintures et dessins ne marchent pas avec les révolutionnaires allemands; au contraire, Rethel et Reinick semblent avoir pris à tâche de montrer aux démocrates et aux barricadeurs de l'Allemagne que toujours la mort les suit, et qu'elle rit à chaque insurgé qui tombe, comme le corbeau croasse en découvrant une charogne. Mais le peintre et le poète paraissent si pénétrés de leur œuvre, si convaincus de leur enseignement, que les républicains les plus rouges n'auront qu'à admirer s'ils comprennent le beau. »
- 42 Champfleury : *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris 1869, pp. 268 s.
- 43 Voir Champfleury 1849, p. 185 : « Quoique cachant presque toujours un symbole ou une vive critique des événements contemporains, ces planches sur bois sont de l'art inspiré évidemment par des souvenirs d'Holbein et d'Albert Dürer. M. Rethel, malgré tout, est un maître sérieux. »
- 44 X. M. 1849 (*La Danse des morts* en 1848), p. 347. Le texte renvoie le lecteur aux analyses de Fortoul consacrées au cycle de Holbein; voir Hippolyte Fortoul : *La Danse des morts dessinée par Hans Holbein, gravée sur pierre par Joseph Schlotthauer*, Paris 1842.
- 45 Baudelaire 1990, p. 507 : « [...] ce qu'il y a de postiche en lui [Rethel] (imitations des différents maîtres du passé, d'Albert Dürer, d'Holbein, et même de maîtres plus modernes). »
- 46 Voir lettre de Charles Baudelaire à Nadar, 16 mai 1859, in : id. 1973, vol. I, p. 576 : « Tu ne connais donc pas ces gravures sur bois d'après Rethel? *La danse des morts* en 1848 se vend maintenant 1 franc (six planches). *La bonne mort* et *L'invasion du choléra* se vendent, je crois, 7 francs. Tout cela chez un libraire allemand qui vend aussi des gravures allemandes, rue de Rivoli, près du Palais-Royal [A. Bohne et Schultz, 170, rue de Rivoli].
- Quelques personnes m'ont dit que Rethel avait décoré une église (à Cologne peut-être); d'autres m'ont dit qu'il était mort; d'autres, qu'il était enfermé dans une maison de fous. J'ai les œuvres citées ci-dessus, et je voudrais savoir, outre les renseignements biographiques, s'il y a d'autres œuvres gravées. » Après sa mort, on retrouvera encore dans ses archives trois planches du cycle de la *Danse des morts*, ainsi que *La mort en Sauveur* et *La mort en étrangléuse*; voir Baudelaire/Paris, éd. Claude Pichois et Jean-Paul Avise, cat. exp., Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1993-1994, Paris 1993 (n°s 133-135, 279 et 280).
- 47 Toutefois, on ne peut pas le suivre quand il affirme dans *L'art philosophique* que les gravures *La mort en étrangléuse* et *La mort en amie* étaient montrées à l'Exposition universelle de 1855; voir Baudelaire 1990, p. 506. En effet, Rethel n'est mentionné ni dans le catalogue de l'exposition ni dans les comptes rendus de la critique parus à cette occasion.
- 48 Voir Claude Pichon et Jean Ziegler : *Baudelaire*, Paris 1987, pp. 411 s.
- 49 A propos d'autres passages dans l'œuvre de Baudelaire où la notion d'allégorie est aussi chargée positivement, on trouvera d'intéressants éléments de discussion dans Drost 2000, pp. 195 s.
- 50 Baudelaire 1990, pp. 506 s.
- 51 Sur le cycle de peintures de Louis Janmot exposé à Paris en 1851, qui était agrémenté d'un commentaire en vers, Baudelaire, *ibid.*, p. 512, écrit : « Une explication en vers a été faite par l'artiste, qui n'a servi qu'à mieux montrer l'indécision de sa conception et qu'à mieux embarrasser l'esprit des spectateurs philosophes auxquels elle s'adressait. »
- 52 Ibid., p. 507.
- 53 Ibid.
- 54 Ibid., p. 508.
- 55 Voir Patricia Mainardi : *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven et Londres 1987, pp. 165 ss.
- 56 Voir Rachel Esner : « *Art knows no Fatherland* ». *The Reception of German Art in France, 1878-1900*, Thèse de doctorat, The City University of New York 1994, pp. 77 ss. et 91.
- 57 Georges Dufour : *Voyage autour du monde artistique. L'art contemporain. Champ-de-Mars – Palais de l'Industrie – Trocadéro*, Paris 1878, p. 46. Le « Kaulbach » cité ici est Friedrich August

- von Kaulbach, le neveu de Wilhelm von Kaulbach.
- 58 Edmond Duranty : « Exposition universelle. Les écoles étrangères de peinture (I) Allemagne », in : *Gazette des Beaux-Arts* XVIII/1878, pp. 50-62, p. 54.
- 59 Edmond Duranty : « Munich et l'Exposition allemande », in : *Gazette des Beaux-Arts* XX/1879, pp. 454-461, p. 456.
- 60 Voir *The Dictionary of Art*, vol. IX, éd. Jane Turner, New York 1996, pp. 425-426, s.v. « Duranty, Edmond » (Marianne Marcussen).
- 61 Sur les relations entre Duranty et Baudelaire, voir Jacques Crépet : « Baudelaire et Duranty », in : *Mercure de France*, 15 août 1939, pp. 66-72 ; réimprimé in : id. : *Propos sur Baudelaire*, éd. Claude Pichois, Paris 1957, pp. 56-63 ; Maurice Parturier : « Daniel Privat, Duranty et Baudelaire », in : *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire* 1/1953, pp. 1-13 ; Marcel Crouzet : *Un méconnu du réalisme : Duranty (1833-1880). L'homme – Le critique – Le romancier*, Paris 1964, pp. 63 ss., 100 ss. et 234 s.
- 62 Pour les idées de Duranty sur Menzel, voir Françoise Forster-Hahn : « Menzels Realismus im Spiegel der französischen Kritik », in : *Adolph Menzel. Gemälde. Zeichnungen*, cat. exp., Nationalgalerie Berlin, Berlin (RDA) 1980, pp. 27-47, p. 29 ; Esner 1994, pp. 78 s.
- 63 Edmond Duranty : « Adolphe Menzel (II) », in : *Gazette des Beaux-Arts*, XXII/1880, pp. 105-124, p. 123 ; article réimprimé in : id. : *Adolphe Menzel*, Paris 1996 (Carré d'art, vol. 19).
- 64 Charles Blanc : *Les beaux-arts à l'Exposition universelle de 1878*, Paris 1878, p. 357. Pour d'autres jugements analogues, voir Esner 1994, pp. 88 ss.
- 65 Edmond Duranty : « Les écoles étrangères de peinture (I) », in : *L'art moderne à l'Exposition de 1878*, Paris 1879, pp. 105-130, p. 130 ; voir Esner 1994, p. 90.