

Comptoir littéraire



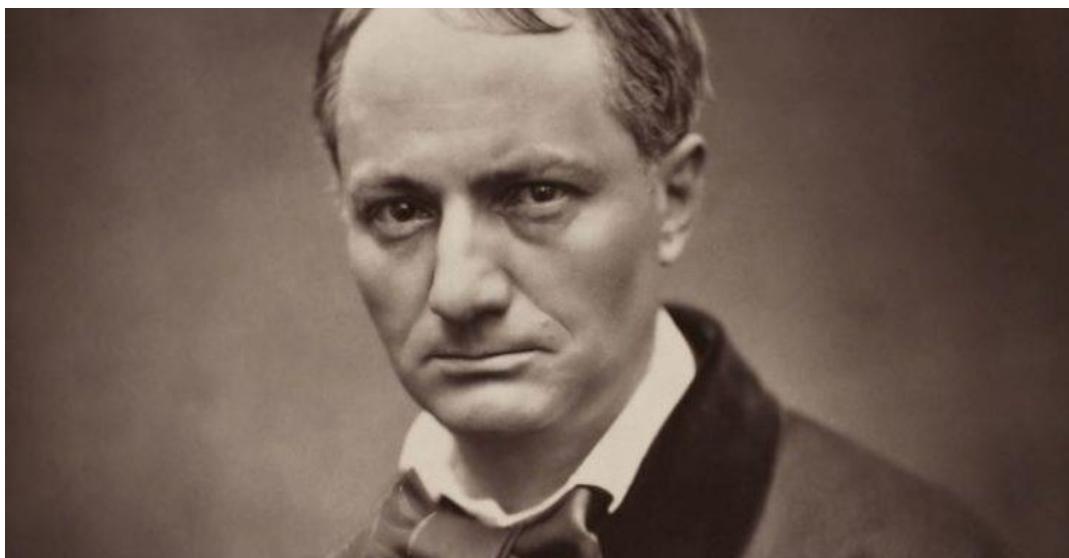
www.comptoirlitteraire.com

présente

Charles BAUDELAIRE

(France)

(1821-1867)



Cette deuxième partie de l'étude est consacrée à
son esthétique

Bonne lecture !

Situé par sa génération en plein cœur du XIXe siècle, au point de contact et de conflit des forces qui animaient alors le mouvement des arts et de la littérature, le romantisme et le réalisme, toujours déchiré, écartelé, par des aspirations contraires dont l'incessant conflit constitue la matière même de son œuvre, constituant une synthèse plus ou moins paradoxale des courants qui l'avaient précédé, de ceux qui le côtoyaient ou de ceux qui allaient le suivre, Baudelaire vécut au plus profond de lui-même un drame esthétique, dont il reste pour nous à la fois la conscience, la victime et le héros.

Pour lui, l'art ne relevait pas seulement du dilettantisme ou de la technique, encore moins d'on ne sait quelle recherche démagogique de la popularité. Il était, non seulement réponse à une vocation, mais peut-être, contre les menaces de l'ennui, de l'angoisse, de l'impuissance et de l'échec, exigence de salut, itinéraire de rédemption, exercice spirituel.

Romantique par tempérament, mais jouissant d'assez de lucidité critique pour être conscient des limites, des insuffisances, des déviations, des impasses et des décadences du romantisme dans l'art et dans la littérature, contemporain des réactions antiromantiques, il entreprit de clarifier, pour sa propre édification et celle de ses contemporains (peut-être aussi celle de la postérité), les données mêmes du problème esthétique, tel qu'il se posait à ses yeux en ce milieu du XIXe siècle.

En effet, il avait été amené à s'intéresser aux arts, et à se manifester d'abord en tant que critique d'art et que critique littéraire, écrivant de nombreux articles sur ses contemporains (peintres et écrivains). Comme au centre de sa pensée, comme au centre de sa vie, se plaçait la préoccupation de l'art, l'idée de la vérité de l'art, de la sainteté de l'art, sinon la religion de l'art, et qu'il était porté à la réflexion, que nul mieux que lui peut-être n'avait réfléchi aux problèmes artistiques et littéraires de son époque, il put concevoir toute une esthétique. Et, évidemment, le poète l'appliqua dans ses œuvres, surtout '*Les fleurs du mal*'.

L'œuvre critique

Dans '*Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris*', Baudelaire indiqua : «*Tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement critiques [...] Une crise se fait infailliblement où ils veulent raisonner leur art, découvrir les lois obscures en vertu desquelles ils ont produit, et tirer de cette étude une série de préceptes dont le but divin est l'infaillibilité de la production poétique*». Ailleurs encore, il déclara : «*Il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique*».

En fait, dans son cas, cette épreuve du goût et du jugement lui fut imposée par les aléas de l'existence, et particulièrement la gêne financière. Il l'exerça d'abord avec une certaine désinvolture, puis de plus en plus sérieusement, montrant une intelligence pénétrante, une fermeté et une sérénité de jugement, qui témoignent amplement de son équilibre intellectuel. Au fil des ans, ses comptes rendus d'expositions firent de lui un critique d'art d'un flair et d'une subtilité prodigieuses, à l'esthétique originale et profonde. Il devint en effet un professionnel de l'écriture, qui évolua dans un monde d'éditeurs, de directeurs de revues et de théâtres, d'artistes et de littérateurs.

Mais, n'écrivant pas des dissertations, des discours «sur», livrant plutôt des confidences personnelles, n'ayant, à l'égard des autres créateurs, que des amours, des passions, s'appuyant sur son intuition et son instinct inné de l'originalité plutôt que sur la conception réfléchie d'une esthétique, il pratiqua, selon sa propre formule, une critique «*partiale, passionnée, politique*», dont il pensait qu'elle est la plus «*juste*» : critique d'admiration ou d'irritation, selon les cas, mais qui se fonde sur une dialectique vigoureuse de refus et d'adhésion, dépassant l'épiderme de l'actualité pour construire une esthétique précise et rigoureuse. Il se soucia peu des écoles, ironisa sur «*romantisme*», ce «*mot de ralliement*», et sur «*réalisme*», ce «*mot de passe*», sur ces «canards» [fausses nouvelles] qu'on lance et auxquels il faut croire.

Il fut critique d'art, critique littéraire et critique musical.

Le critique d'art

Dans *'Mon cœur mis à nu'*, Baudelaire indiqua : «*Goût permanent depuis l'enfance de toutes les représentations plastiques*» - «*Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)*». Il avait été entraîné par son père à la finesse de la perception visuelle, à l'analyse de la sensation. Il fut dessinateur (il se prêta occasionnellement à des compétitions de portraits en compagnie du caricaturiste Daumier et du peintre Louis-Joseph Trimolet - on a retrouvé un autoportrait au graphite qui le représente entouré d'une aura sombre, et attifé d'un noeud papillon sanguin), grand amateur de peinture, ami de plusieurs peintres, se définissant comme «*un homme qui, à défaut de connaissances étendues, a l'amour de la peinture jusque dans les nerfs*». Il accorda toujours une place privilégiée aux représentations plastiques ; d'un bout à l'autre de son existence, il ne cessa d'exercer son jugement sur elles. C'est même à propos de peinture, de sculpture ou d'architecture qu'il exprima le plus librement ses idées sur le beau.

Quand il dut s'improviser critique, profitant de sa connivence avec des peintres, il leur accorda une place primordiale. Grâce à son ouverture d'esprit, il mit au point une méthode originale : devant un tableau, il ne s'employait pas à décrire sa superficie, mais cherchait à remonter à sa source cachée, pensant que : «*Les considérations et les rêveries morales qui surgissent des dessins d'un artiste sont, dans beaucoup de cas, la meilleure traduction que le critique en puisse faire*» ('*Le peintre de la vie moderne*'). Exerçant une pénétration exceptionnelle du symbolisme de l'œuvre, il s'intéressait à ce qu'il nommait «*l'idée mère*» de celle-ci, sa philosophie centrale et implicite, à la vision du monde du créateur, à cet accord profond entre une sensibilité, une morale, une perspective et un choix essentiel qui définit un esprit.

Le critique d'art produisit ces textes :

1845
"Le Salon de 1845"

Dans l'introduction, Baudelaire déclare que «*le bourgeois [...] est fort respectable*». Puis il se livre à un catalogue des œuvres exposées, où il se borne à des notations, souvent justes et fines, enregistrées successivement et au passage devant les œuvres qui avaient retenu son intérêt. Devant la sensation du Salon, le grand tableau d'Horace Vernet, '*La prise de la smalah d'Abd-el-Kader*', il considéra que «*cette peinture africaine est plus froide qu'une belle journée d'hiver*». Il ne dit rien de la '*Mater dolorosa*' d'Hippolyte Flandrin devant laquelle on s'extasiait aussi. D'un portrait de Flandrin, il dit : «*C'est lourd et terne*». Il ne s'attarda pas non plus sur '*Télémaque racontant ses aventures*', de Biffeld, sur '*La vache attaquée par les loups*', de Bracassat. Mais il s'étendit sur le '*Marat*' de David, sur Delacroix (lui réservant ses plus éclatants éloges : «*M. Delacroix est décidément le peintre le plus original des temps anciens et des temps modernes*», célébrant sa couleur «*d'une science incomparable [...] sanguinaire et terrible*»), sur Chassériau, sur Corot (apprécient «*ses qualités d'âme et de fond*»), sur Haussoulier, sur Decamps. Il apprécia surtout les œuvres violentes et hautes en couleur. En conclusion, il affirma que seules la jeunesse, la hardiesse, l'insolence peuvent renouveler l'inspiration des artistes, alors que la plupart étaient encore ligotés par la tradition : «*Celui-là sera le peintre, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies. Puissent les vrais chercheurs nous donner l'année prochaine cette joie singulière de célébrer l'avènement du neuf.*»

Commentaire

La défense du «*bourgeois*» fut peut-être, pour Baudelaire, une ruse pour se concilier un plus large public ; peut-être aussi une réaction agressive contre les opinions anti-bourgeoises qui régnait alors parmi les artistes au point d'être devenues le signe d'un véritable conformisme à rebours. L'invocation

«aux bourgeois», qu'il allait faire dans "Le Salon de 1846", par son excès même, encouragerait cette interprétation.

Cette première publication signée, à l'âge de vingt-quatre ans, confirma l'importance de la place occupée par les arts plastiques, et singulièrement la peinture, dans la réflexion et dans l'œuvre de Baudelaire. On peut s'étonner du ton impérieux de ce texte de jeunesse où il prit la défense des modernes, en particulier Delacroix. S'il s'y conforma au genre bien établi des "Salons" (ceux de Diderot ou de Théophile Gautier), commentant les principaux envois des artistes regroupés selon les catégories en usage alors : peintures d'Histoire, portraits, peintures de genre, paysages, etc., il développa déjà, par touches, une esthétique personnelle qui reposait sur une idée fondamentale : les artistes de son temps, jugeait-il, se préoccupaient trop de métier (*«Moins l'ouvrier se laisse voir dans une œuvre et plus l'intention en est pure et claire, plus nous sommes charmés.»*) et finissaient par sacrifier l'indispensable originalité au savoir-faire ; c'est la «naïveté» qui leur manquait le plus, toute sa critique à cette époque-là tournant autour de ce concept (que Diderot, à la fin de ses "Pensées détachées sur la peinture", avait déjà sollicité). Pour lui, est «naïf» l'artiste qui laisse parler son tempérament, au moyen ou en dépit de tout ce qu'il a pu apprendre et de toutes les influences qu'il peut recevoir. Il y a une nature créatrice, liée à l'individualité profonde de chaque personne : savoir la retrouver et l'exprimer constitue, pour l'artiste, la qualité la plus précieuse. Aussi Delacroix fut-il célébré, avec enthousiasme, pour son «originalité», tout comme Corot d'ailleurs, et le peintre Haussoulier, qui est aujourd'hui oublié.

Mais cette conception romantique de l'individu artiste, qui implique une critique radicale de tout académisme, se heurta à l'autre idée qui apparut soudain dans la conclusion de ce premier "Salon" : *«Celui-là sera le peintre, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies.»* Pour cela, pour «compléter Balzac», comme le poète allait l'écrire bientôt, la «naïveté» ne suffit pas.

Cette première publication, où Baudelaire fit preuve d'une maîtrise étonnante, qui révélait d'emblée la maturité de son jugement, tirée à cinq cents exemplaires, passa tout à fait inaperçue, sauf des jeunes chroniqueurs (Auguste Vitu, Marc Fournier) qui surent déceler déjà un grand esthéticien, continuateur de Diderot et Stendhal. La jugeant médiocre, il aurait voulu détruire cette édition, dont les exemplaires sont effectivement très rares.

21 janvier 1846
"Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle"

Article

Le "Bazar Bonne-Nouvelle" était un magasin parisien, situé au 20, boulevard Bonne-Nouvelle, où se tenait une exposition de tableaux que Baudelaire commenta dans ce texte. Il y avait onze tableaux de David, pour lequel il dit son admiration, plus spécialement pour son "Marat". Ingres, dont il y avait treize tableaux, eut droit aussi à des éloges.

Il déclara : *«Nous avons entendu maintes fois de jeunes artistes se plaindre du bourgeois, et le représenter comme l'ennemi de toute chose grande et belle. Il y a là une idée fausse qu'il est temps de relever. Il est une chose mille fois plus dangereuse que le bourgeois, c'est l'artiste-bourgeois, qui a été créé pour s'interposer entre le public et le génie : il les cache l'un à l'autre. Le bourgeois qui a peu de notions scientifiques va où le pousse la grande voix de l'artiste bourgeois. Si on supprimait celui-ci, l'épicier porterait E. Delacroix en triomphe.»*

Commentaire

Baudelaire donna un aperçu des narrations qu'il allait faire dans "Petits poèmes en prose" : *«Un jour, un musicien qui crevait de faim organise un modeste concert ; les pauvres de s'abattre sur le concert ;*

l'affaire étant douteuse, traité à forfait, deux cents francs ; les pauvres s'envolent, les ailes chargées de butin ; le concert fait cinquante francs, et le violoniste affamé implore une place de sabouleux [mendiant qui simule l'épilepsie] surnuméraire à la cour des Miracles.»

Mai 1846
“Le Salon de 1846”

Baudelaire dédicace son œuvre aux «bourgeois», leur disant : «Vous pouvez vivre trois jours sans pain ; - sans poésie, jamais. [...] vous avez besoin d'art.»

Il ne se contente pas de passer en revue les tableaux exposés, mais aborde des idées générales dans différents chapitres :

1. “*À quoi bon la critique?*” Il y déclare : «Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament ; mais, - un beau tableau étant la nature réfléchie par un artiste, – celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie.»

2. “*Qu'est-ce que le romantisme?*” Il répond : «Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir [...] Qui dit romantisme dit art moderne, - c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts.» Il reprend, en le développant, son plaidoyer pour le romantisme novateur : «Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau.»

3. “*De la couleur*”, chapitre où il évoque un passage de Hoffmann où celui-ci déclara trouver «une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums», idée que Baudelaire allait reprendre dans son sonnet des “Correspondances” (voir, dans le site, BAUDELAIRE, “Correspondances”).

4. “*Eugène Delacroix*”, chapitre où il loua longuement le peintre, évoquant «cette mélancolie singulière et opiniâtre» qui fait de lui non seulement «le plus digne représentant du romantisme», mais aussi «le chef de l'école moderne» et «le vrai peintre du XXe siècle» parce qu'il sait mieux qu'un autre exprimer la «haute et sérieuse mélancolie» de ce siècle. Baudelaire apprécie qu'il parte «de ce principe, qu'un tableau doit avant tout reproduire la pensée intime de l'artiste, qui domine le modèle, comme le créateur la création.» Il admire “*Les femmes d'Alger*”, disant que c'est «son tableau le plus coquet et le plus fleuri. Ce petit poème d'intérieur, plein de repos et de silence, encombré de riches étoffes et de brimbolions de toilette, exhale je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse». À propos de ses paysages, il note : «Les nuages [...] sont d'une grande légèreté ; et cette voûte d'azur, profonde et lumineuse, fuit à une prodigieuse hauteur. Les aquarelles de Bonington sont moins transparentes.» Il s'oppose à la comparaison devenue courante entre le peintre et Victor Hugo, car, dit-il, «si ma définition du romantisme (intimité, spiritualité, etc.) place Delacroix à la tête du romantisme, elle en exclut naturellement M. Victor Hugo», ajoutant : «M. Victor Hugo, dont je ne veux certainement pas diminuer la noblesse et la majesté, est un ouvrier beaucoup plus adroit qu'inventif, un travailleur bien plus correct que créateur», se moquant même : «M. Hugo était naturellement académicien avant que de naître, et si nous étions encore au temps des merveilles fabuleuses, je croirais volontiers que les lions verts de l'Institut [les membres de l'Académie française dont les costumes sont verts], quand il passait devant le sanctuaire courroucé, lui ont murmuré d'une voix prophétique : "Tu seras de l'Académie !" Excellent artiste, il lui manque, pour être un vrai romantique, la naïveté du génie. Il ne laisse rien à deviner, car il prend tant de plaisir à montrer son adresse, qu'il n'omet pas un brin d'herbe ni un reflet de réverbère. Delacroix ne s'attache pas ainsi au détail. Dans ses œuvres, il ouvre de profondes avenues à l'imagination la plus voyageuse». Plus sérieusement, il statue : «Il n'y a pas de hasard dans l'art, non plus qu'en mécanique. Une chose heureusement trouvée est la simple conséquence d'un bon raisonnement, dont on a quelquefois sauté les déductions intermédiaires, comme une faute est la conséquence d'un faux principe. Un tableau est

une machine dont tous les systèmes sont intelligibles pour un œil exercé ; où tout a sa raison d'être, si le tableau est bon.»

5. "Des sujets amoureux de M. Tassaert", chapitre où on lit : «*Bien des fois je me suis pris à désirer, devant ces innombrables échantillons du sentiment de chacun, que le poète, le curieux, le philosophe, puissent se donner la jouissance d'un musée de l'amour, où tout aurait sa place, depuis la tendresse inappliquée de sainte Thérèse jusqu'aux débauches sérieuses des siècles ennuyés.*»

6. "De quelques coloristes".

7. "De l'idéal et du modèle", chapitre où il affirme : «*L'idéal n'est pas cette chose vague, ce rêve ennuyeux et impalpable qui nage au plafond des académies ; un idéal, c'est l'individu redressé par l'individu, reconstruit et rendu par le pinceau ou le ciseau à l'éclatante vérité de son harmonie native.*»

8. "De quelques dessinateurs".

9. "Du portrait".

10. "Du chic et du poncif".

11. "De M. Horace Vernet", peintre qu'il met plus bas que terre : «*Je hais cet art improvisé au roulement de tambour, ces toiles badigeonnées au galop, cette peinture fabriquée à coups de pistolet, comme je hais l'armée, la force armée, et tout ce qui traîne des armes bruyantes dans un lieu pacifique*» ; il le stigmatise comme «*l'antithèse absolue de l'artiste*».

12. "De l'éclectisme et du doute", chapitre où il donne cette définition : «*Un éclectique est un navire qui voudrait marcher avec quatre vents [...] Un éclectique ignore que la première affaire d'un artiste est de substituer l'homme à la nature et de protester contre elle. Cette protestation ne se fait pas de parti pris, froidement, comme un code ou une rhétorique, elle est emportée et naïve, comme le vice, comme la passion, comme l'appétit.*»

13. "De M. Ary Scheffer et des singes du sentiment", chapitre où, à l'égard de ce triomphateur officiel du "Salon", il se livre à un véritable éreintement, le traitant de «*singe du sentiment*», affirmant : «*La poésie n'est pas le but immédiat du peintre [...] Chercher la poésie de parti pris dans la conception d'un tableau est le plus sûr moyen de ne pas la trouver. Elle doit venir à l'insu de l'artiste. Elle est le résultat de la peinture elle-même ; car elle gît dans l'âme du spectateur, et le génie consiste à l'y éveiller.*»

14. "De quelques douteurs".

15. "Du paysage" où il écrit à propos de Théodore Rousseau : «*Qu'on se rappelle quelques paysages de Rubens et de Rembrandt, qu'on y mêle quelques souvenirs de peinture anglaise et qu'on suppose, dominant et réglant tout cela, un amour profond et sérieux de la nature, on pourra peut-être se faire une idée de la magie de ses tableaux.*»

16. "Pourquoi la sculpture est ennuyeuse", chapitre où il dit la considérer comme un «*art de Caraïbes [indigènes des Antilles]*».

17. "Des écoles et des ouvriers", chapitre où Baudelaire, qui considérait les partisans de l'égalitarisme comme des ennemis de l'élégance, de la singularité et, par conséquent, de l'art, manifeste sa vive aversion pour la démocratie : «*Avez-vous éprouvé [...] la même joie que moi à voir un gardien du sommeil public - sergent de ville ou municipal, la véritable armée - croiser un républicain ? Et comme moi, vous avez dit dans votre cœur : "Crosse, crosse un peu plus fort, crosse encore, municipal de mon cœur ; car en ce croisement suprême, je t'adore, et te juge semblable à Jupiter, le grand justicier. L'homme que tu crosses est un ennemi des roses et des parfums, un fanatique des ustensiles ; c'est un ennemi de Watteau, un ennemi de Raphaël, un ennemi acharné du luxe, des beaux-arts et des belles-lettres, iconoclaste juré, bourreau de Vénus et d'Apollon ! Il ne veut plus travailler, humble et anonyme ouvrier, aux roses et aux parfums publics ; il veut être libre, l'ignorant, et il est incapable de fonder un atelier de fleurs et de parfumeries nouvelles. Crosse religieusement les omoplates de l'anarchiste !*»

18. "De l'héroïsme de la vie moderne", chapitre où il fait l'éloge de l'habit noir et de la redingote, affirmant : «*La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère ; mais nous ne le voyons pas.*», Il termine en s'écriant : «*Ô Honoré de Balzac, vous le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi tous les personnages que vous avez tirés de votre sein.*»

Commentaire

Dans ce "Salon", beaucoup plus important que le précédent (c'est une brochure de quelque cent quarante pages), conçu comme un véritable essai, Baudelaire s'écarta délibérément des règles traditionnelles du genre. Il mit en place une véritable rhétorique. Ne se contentant pas d'un rapport des courants esthétiques, il amorça une réflexion plus large sur l'art et ses thématiques. Il retrouva et approfondit le thème de la «naïveté», car, pour lui, c'est le tempérament profond de l'artiste qui reflète l'esprit de son temps. Mais il sembla perdre de vue le programme très concret qu'il assignait au «vrai peintre moderne».

Une fois de plus, lui, dont la maturité et la perspicacité s'accusaient du fait de sa rencontre avec Delacroix, et de ses visites à son atelier établi alors rue Notre-Dame de Lorette, lui accorda une place éminente, au point qu'il se montrait gêné par les éloges hyperboliques que lui décernait l'écrivain. Cependant, il n'oublia pas, même s'il ne l'écrivit pas, que le peintre ne se souciait aucunement de représenter des scènes de son époque, et leur préférait celles que lui inspiraient l'Histoire et la littérature. Il semble qu'il acceptait ainsi deux conceptions de la modernité, sans les relier clairement ni se préoccuper de ce qui pouvait les opposer ; on peut y voir un effet de sa situation entre le romantisme finissant et l'essor du mouvement réaliste.

Sa réflexion sur «la vie parisienne» annonçait les "Tableaux parisiens" des "Fleurs du mal" et bien des "Petits poèmes en prose" (ou "Le spleen de Paris").

Dans le chapitre "Des écoles et des ouvriers", il s'opposait aux républicains parce que, pour lui, en osant relever la tête, le prolétaire ignare rompait l'harmonie du monde, empêchait les êtres exceptionnels de s'épanouir. Il pensait que l'égalité devant la loi est absurde, car on ne peut mettre dans le même sac un Lamartine et le savetier du coin. Donner une voix à chacun pour choisir les représentants du peuple, c'est insulter la raison et, par conséquent, Dieu. Pourtant, il comptait de nombreux amis parmi la jeunesse républicaine : Louis Ménard, avec qui il s'est plus ou moins réconcilié après l'avoir écorché dans un article du "Corsaire-Satan", Leconte de Lisle, Théophile Thoré, Hippolyte Castille, le chansonnier Pierre Dupont...

On peut encore relever ces réflexions :

- «Tout livre qui ne s'adresse pas à la majorité, nombre et intelligence, est un sot livre.»

- «Dans le sens le plus généralement adopté, Français veut dire vaudevilliste, et vaudevilliste un homme à qui Michel-Ange donne le vertige et que Delacroix remplit d'une stupeur bestiale, comme le tonnerre certains animaux. Tout ce qui est abîme, soit en haut, soit en bas, le fait fuir prudemment. Le sublime lui fait toujours l'effet d'une émeute, et il n'aborde même son Molière qu'en tremblant et parce qu'on lui a persuadé que c'était un auteur gai.»

Sa sévérité à l'égard de Victor Hugo pourrait s'expliquer par le fait qu'il n'était pas encore l'auteur ni des "Contemplations", ni des "Châtiments", ni de "La légende des siècles".

1855

"L'exposition universelle de 1855"

Recueil de trois études

Ce sont : "Méthode de critique", "Ingres" et 'Eugène Delacroix".

Dans "Méthode de critique", Baudelaire avoue ses fluctuations passées : «J'ai essayé plus d'une fois, comme tous mes amis, de m'enfermer dans un système pour y prêcher à mon aise. Mais un système est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuelle.» Il affirme sa détermination de s'en tenir désormais à son propre jugement : «Je suis revenu chercher un asile dans l'impeccable naïveté [...] C'est là que ma conscience philosophique a trouvé le repos.» - «Je préfère parler au nom du sentiment, de la morale et du plaisir». Aussi critique-t-il les «professeurs d'esthétique», les «doctrinaires du beau» enfermés dans leur système, qu'il considère être des barbares «qui ont oublié la couleur du ciel, la forme du végétal, le mouvement et l'odeur de l'animalité, et dont les doigts crispés, paralysés par la plume, ne peuvent plus courir avec agilité sur l'immense clavier des correspondances.» Il veut cesser de se fier à des systèmes pour «se contenter de sentir»,

tandis que, pour les critiques abstraits et systématiques, «tous les types, toutes les idées, toutes les sensations se confondraient dans une vaste unité, monotone et impersonnelle, immense comme l'ennui et le néant.» Il affirme : «Il m'arrivera souvent d'apprécier un tableau uniquement par la somme d'idées ou de rêveries qu'il apportera dans mon esprit.» Il se demande : «Que dirait un Winckelmann moderne [au XVIIIe siècle, archéologue, antiquaire et historien de l'art prussien] en face d'un produit chinois, produit étrange, bizarre, contourné dans sa forme, intense par sa couleur, et quelquefois délicat jusqu'à l'évanouissement? Cependant c'est un échantillon de la beauté universelle ; mais il faut, pour qu'il soit compris, que le critique, le spectateur opère en lui-même une transformation qui tient du mystère, et que, par un phénomène de la volonté agissant sur l'imagination, il apprenne de lui-même à participer au milieu qui a donné naissance à cette floraison insolite [...] Que dirait, qu'écrirait, en face de ces phénomènes insolites, un de ces modernes professeurs-jurés d'esthétique, comme les appelle Henri Heine? [...] N'en déplaise aux sophistes trop fiers qui ont pris leur science dans les livres, et, quelque délicate et difficile à exprimer que soit mon idée, je ne désespère pas d'y réussir : le beau est toujours bizarre.» Il précise : «Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau.» Il dénonce dans l'idée de progrès «une erreur fort à la mode», dont il faut se garder «comme de l'enfer», une «idée grotesque qui a fleuri sur le terrain pourri de la fatuité moderne», qui fait que le Français est «américanisé». Pour lui, la foi en la science est le «paganisme des imbéciles», «le progrès indéfini» est «un mode de suicide incessamment renouvelé». Il considère qu'«il ne peut y avoir de progrès (vrai, c'est-à-dire moral) que dans l'individu et par l'individu.»

Dans "Ingres", il porte un jugement réservé sur ce peintre, ce «génie hétéroclite» dont il dénonce l'éclectisme et l'archaïsme. S'il lui reconnaît du talent ou des talents, s'il est sensible au «charme bizarre» de son œuvre, s'il note ses réussites : le primat du dessin et l'art du portrait, «un genre dans lequel il a trouvé ses plus grands et légitimes succès», il lui paraît, et à la différence de Delacroix, dénué d'inventivité, d'imagination, ce qui l'aurait poussé à se référer à la tradition raphaëlesque mais aussi à des sources variées (les primitifs allemands, Poussin et Carrache, les antiques). Ses tableaux lui donnent l'impression étrange d'*«un ordre quasi maladif»* ; il éreinte sa "Jeanne d'Arc" : «absence totale de sentiment et de surnaturalisme» ; globalement, il le considère «dénué de ce tempérament énergique qui fait la fatalité du génie» ; il voit juste quand il met l'accent sur le goût du style qui poussa le peintre à introduire dans ses œuvres des déformations anatomiques pour mieux «amender la nature». À ce peintre, qu'au demeurant il admire presque malgré lui (plus que lui-même, c'est son influence qu'il condamne), il oppose Courbet qui sacrifie, lui, à l'idée non moins abstraite d'une «nature extérieure, positive, immédiate». Mais il repousse le beau idéal du premier comme le naturalisme du second pour préférer ce qu'il appelle le «surnaturalisme».

Dans "Eugène Delacroix", dont il était un fervent admirateur, il défend ses «chevaux roses», ses «paysans lilas» et ses «fumées rouges». Mais la liberté qu'il lui accorde largement dans le maniement de la couleur, qu'il tient pour le vrai medium de l'imagination, il la lui mesure dans le maniement du dessin, qui ne doit pas «tricher» avec la nature, reproche qu'il fait à Ingres aussi. Il fait encore l'éloge de Delacroix en prenant un grand détour : «Edgar Poe dit, je ne sais plus où, que le résultat de l'opium pour les sens est de revêtir la nature entière d'un intérêt surnaturel qui donne à chaque objet un sens plus profond, plus volontaire, plus despotique. Sans avoir recours à l'opium, qui n'a connu ces admirables heures, véritables fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfonce comme dans un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées? Eh bien, la peinture de Delacroix me paraît la traduction de ces beaux jours de l'esprit. Elle est revêtue d'intensité, et sa splendeur est privilégiée. Comme la nature perçue par des nerfs ultra-sensibles, elle révèle le surnaturalisme.»

Commentaire

Ces études attestent la puissance, la profondeur, l'acuité des jugements de celui qui ne se trompa jamais dans le choix des valeurs durables, ni sur la caducité de tout art entaché d'une préoccupation utilitaire.

On y remarque :

- le retour du mot «*surnaturalisme*» ;
- l'évocation de «*ces fleurs mystérieuses dont la couleur profonde entre dans l'œil despotalement*», de ces fruits «*dont le goût trompe et déplace les sens, et révèle au palais des idées qui appartiennent à l'odorat*», de tout ce monde d'harmonies nouvelles, qui entrera dans l'homme intelligent, le pénétrera lentement «*comme la vapeur d'une étuve aromatisée*» ;
- la mention de «*l'insolite*», mot que Baudelaire fut le premier à employer, dans le sens qu'allait lui donner la poésie moderne, du symbolisme au surréalisme.

Il se montre «*courant sans cesse après le beau multiforme et versicolore qui se meut dans les spirales infinies de la vie*».

Delacroix, s'il était gêné par les éloges hyperboliques que lui décernait l'écrivain, ne l'en remercia pas moins poliment : «*Vous venez à mon secours au moment où je me vois houssillé et vilipendé par un certain nombre de critiques sérieux ou soi-disant tels [...]* Ayant eu le bonheur de vous plaire, je me console de leurs réprimandes. Vous me traitez comme on ne traite que les grands morts ; vous me faites rougir tout en me plaisant beaucoup ; nous sommes faits comme cela.»

8 juillet 1855

"De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques"

Essai

Baudelaire fait une étude pénétrante du «*comique absolu*» (dont «*un des signes très particuliers est de s'ignorer lui-même*») et de la pantomime (qui «*est l'épuration de la comédie ; c'en est la quintessence ; c'est l'élément comique pur, dégagé et concentré*»). Il considère que «*le rire est signe d'infériorité relativement aux sages*» (il cite Bossuet : «*Le sage ne rit qu'en tremblant*»), que le comique a une origine diabolique, que «*les nations primitives [...] ne conçoivent pas la caricature et n'ont pas de comédies (les livres sacrés, à quelques nations qu'ils appartiennent, ne rient jamais)*», qu'*«en France, pays de pensée et de démonstration claires, où l'art vise naturellement et directement à l'utilité, le comique est généralement significatif»*, citant Molière comme exemple, tandis que, pour lui, «*Rabelais, qui est le grand maître français du grotesque, garde au milieu de ses plus énormes fantaisies quelque chose d'utile et de raisonnable.*»

Il conclut : «*L'artiste n'est artiste qu'à condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature*».

Du 1^{er} au 15 octobre 1857

Deux essais

"Quelques caricaturistes français"

Baudelaire s'intéresse particulièrement à Daumier, «*l'un des hommes les plus importants, je ne dis pas seulement de la caricature, mais encore de l'art moderne*», qui montrait «*dans sa réalité fantastique [...] tout ce qu'une grande ville contient de vivantes monstruosités*» ; qu'il considérait comme un de ceux qui avaient le mieux représenté leur époque, en étant le censeur impitoyable de ses ridicules et de ses engouements)

“Quelques caricaturistes étrangers”

Baudelaire s'intéresse particulièrement à Goya, le maître du «monstrueux vraisemblable» : «Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurde possible».

1859
“Le Salon de 1859”

Essai de critique d'art

Le texte est divisé en neuf parties : 1. “*L'artiste moderne*” - 2. “*Le public moderne et la photographie*” - 3. “*La reine des facultés*” - 4. “*Le gouvernement de l'imagination*” - 5. “*Religion, Histoire, fantaisie*” - 6. “*Le portrait*” - 7. “*Le paysage*” - 8. “*Sculpture*” - 9. “*Envir*”.

Baudelaire y déclare : «*L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon ce qu'il voit et ce qu'il sent. Il doit être réellement fidèle à sa propre nature.*» Mais il considère que les vrais artistes connaissent «ces admirables heures, véritables fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfonce dans un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, et où les parfums racontent des mondes d'idées».

Il condamne avec véhémence la photographie, art qui, selon lui, donne aux niais «toutes les garanties désirables d'exactitude», art industriel et reproductive dont les images tuent l'imagination (bien que lui-même fût merveilleusement photographié par Nadar ou Carjat). Il accepte qu'elle soit la servante des sciences et des arts, comme l'imprimerie, mais écrit que, «*s'il lui est permis d'empêtrer sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous !*»

Sous le double coup du succès croissant de la photographie et de l'école réaliste (ce fut en 1855 que Courbet présenta quarante de ses œuvres dans un pavillon spécial, au moment de l'Exposition universelle, et le manifeste de Champfleury date de 1857), il s'inquiète de la menace du progrès («*J'entends par progrès la domination progressive de la matière*» - «*La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre.*»). Il repousse un art asservi à la «nature», qui «*n'est qu'un dictionnaire*» ; il déteste la nature «*brutale et positive*», et «*laide*», allant jusqu'à dire, à sa manière sarcastique, qu'il est «*incapable de s'attendrir sur les végétaux*», que, «*si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache*». Il ne reproche nullement aux paysagistes de s'intéresser à la nature, mais affirme : «*Ils prennent le dictionnaire de l'art pour l'art lui-même : voilà leur erreur*». Pour lui, il ne s'agit pas pour l'artiste d'interpréter un paysage, mais de l'utiliser par une démarche inverse : «*Tout paysagiste qui ne sait pas traduire un sentiment par un assemblage de matière végétale ou minérale, n'est pas un artiste.*»

Il parle de la poésie pour affirmer : «*Il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire [...] serait infiniment plus vrai.*»

Au chapitre 4, il déclare que «*l'immense classe des artistes, c'est-à-dire des hommes qui sont voués à l'expression du beau, peut se diviser en deux camps bien distincts. Celui-ci qui s'appelle lui-même réaliste, mot à double entente et dont le sens n'est pas bien déterminé, et que nous appellerons, pour mieux caractériser son erreur, un positiviste, dit : "Je veux représenter les choses telles qu'elles sont, ou bien qu'elles seraient, en supposant que je n'existe pas". L'univers sans l'homme. Et celui-là, l'imaginatif, dit : "Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits."*» Il se situe donc à mi-chemin entre un désaveu pur et simple du réalisme (qui montre un réel non transfiguré par l'imagination), et l'éloge d'un art où serait introduite la poésie, où régnerait sans partage l'imagination, «*cette reine des facultés*», affirmant : «*Comme l'imagination a créé le monde,*

elle le gouverne». Définissant «*le formulaire de la véritable esthétique : Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auquel l'imagination donnera une place et une valeur relatives ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer. Toutes les facultés de l'âme humaine doivent être subordonnées à l'imagination qui les met en réquisition toutes à la fois.*», il se consacre entièrement au principe de l'autonomie absolue de l'imagination, qui est non pas la fantaisie, mais une fonction beaucoup plus élevée par laquelle le créateur conçoit, crée et entretient l'univers. Il veut se servir librement des données de celui-ci afin d'établir entre elles de nouveaux rapports. L'imagination est pour lui le principe absolu non seulement du Beau (qui «est toujours étonnant», mais, «parce que le Beau est toujours étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est toujours beau.»), mais du Bien. Pour lui, l'artiste ne doit ni chercher à «reproduire» le réel ni inventer de toutes pièces un monde à sa façon. Et, pour caractériser cette position, il reprend le mot «*surnaturalisme*».

Il définit une approche qui reconnaît implicitement à l'artiste une très grande liberté, la critique devant renoncer à ses prétentions normatives, et savoir s'ouvrir à ce qui est vraiment «*neuf*». L'œuvre d'art accomplie est, pour lui, celle qui montre le travail de l'imagination, et donc l'idéal, dans la nature elle-même, autrement dit «*l'infini dans le fini*». Il veut défendre les droits de l'idéal, et vitupère la «*vilaine âme*» de la bourgeoisie.

Dans le chapitre 7, il apprécie les paysages de Boudin : «*Tous ces nuages aux formes fantastiques et lumineuses [...] toutes ces profondeurs, toutes ces splendeurs me montèrent au cerveau comme une boisson capiteuse ou comme l'éloquence de l'opium. Chose assez curieuse, il me m'arriva pas une seule fois, devant ces magies liquides ou aériennes, de me plaindre de l'absence de l'homme.*» Et, plus loin, se plaignant de la médiocrité des paysagistes de 1859, il en attribue la raison au fait que «*le ciel et le désert les épouvantent*». Il affirme : «*Je n'ai pas trouvé chez les exposants du Salon la magnifique imagination qui coule dans les dessins de Victor Hugo comme le mystère dans le ciel. Je parle de ses dessins à l'encre de Chine, car il est trop évident qu'en poésie, notre poète est le roi des paysagistes*».

Il fait l'éloge de "L'Angélus", un tableau d'Alphonse Legros.

Après l'avoir rejetée, il fait l'éloge de la sculpture : «*Quel regard dans ces yeux sans prunelle ! De même que la poésie lyrique ennoblit tout, même la passion, la sculpture, la vraie, solennise tout, même le mouvement ; elle donne à tout ce qui est humain quelque chose d'éternel, et qui participe de la dureté de la matière employée.*»

Il fait aussi ce portrait de l'amour : «*Pour moi, si j'étais invité à représenter l'Amour, il me semble que je le peindrais sous la forme... d'un démon aux yeux cernés par la débauche et l'insomnie, traînant comme un spectre ou un galérien des chaînes bruyantes à ses chevilles et secouant d'une main une fiole de poison, de l'autre le poignard sanglant du crime.*»

Commentaire

Baudelaire n'avait fait qu'une brève visite au Salon. Ce ne fut donc qu'à partir de fugitifs souvenirs, et du livret présentant l'exposition, qu'il la décrivit et la commenta, ayant découvert ainsi une autre méthode critique, comme il l'indiqua (avec humour?) à Nadar dans une lettre du 8 mai 1859 : «*J'écris maintenant un "Salon" sans l'avoir vu. Mais j'ai un livret. Sauf la fatigue de deviner les tableaux, c'est une excellente méthode, que je te recommande. On craint de trop louer et de trop blâmer ; on arrive ainsi à l'impartialité.*» De ce fait, il exprima (pour notre profit) plus d'idées générales que de précisions sur les œuvres exposées. Déployant son génie critique dans un style à mi-chemin entre journalisme et littérature, il marqua une nette évolution de sa pensée esthétique, un nouvel approfondissement. Il donna, dans "Le gouvernement de l'imagination", le premier évangile de la poésie moderne, de Rimbaud aux surréalistes.

L'ouvrage fut à peine lu lors de sa parution.

14 septembre 1862
“Peintres et aquafortistes”

Article

Baudelaire fait l'éloge de Manet et de Legros : «*MM. Manet et Legros unissent à un goût décidé pour la réalité, la réalité moderne, cette imagination vive et ample, sensible et audacieuse, sans laquelle, il faut bien le dire, toutes les meilleures facultés ne sont que des serviteurs sans maître, des agents sans gouvernement.*»

1863
“*L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*”

Essai

Baudelaire affirme : «*La Flandre a Rubens ; l'Italie a Raphaël et Véronèse ; la France a Lebrun, David et Delacroix.*» Il admire chez celui-ci «*la concision et une espèce d'intensité sans ostentation, résultat habituel de la concentration de toutes les forces spirituelles vers un point donné*», la richesse du coloris, la plénitude assurée du dessin, la sensualité qui baigne des tableaux comme «*La mort de Sardanapale*», qui enchanterait le poète par ses «*formes magnifiques*». Il voit en lui un peintre «*suggestif ; ce qu'il traduit c'est l'invisible, l'impalpable, c'est le rêve, c'est les nerfs, c'est l'âme*». Autrement dit, le vrai sujet, c'est le peintre lui-même et ses émotions. Il indique : «*La peinture de Delacroix est revêtue d'intensité, et sa splendeur est privilégiée. Comme la nature perçue par des nerfs ultra-sensibles, elle révèle le surnaturalisme.*» Il décrit la nature de cet enthousiasme d'une espèce nouvelle, qui fait de la sensation et de la perception traduites en formes et en couleurs, en phrases et en rythmes, les organes de la transfiguration et de la suggestion magiques. Enfin, il partage avec lui un pessimisme morbide. Comme le peintre vient de décéder, il proclame : «*Il y a dans un grand deuil national un affaissement de vitalité générale, un obscurcissement de l'intellect qui ressemble à une éclipse solaire, imitation momentanée de la fin du monde. Je crois cependant que cette impression affecte surtout ces hautains solitaires qui ne peuvent se faire une famille que par les relations intellectuelles.*» Il porte un jugement général : «*Un bon tableau, fidèle et égal au rêve qui l'a enfanté, doit être produit comme un monde.*» S'inspirant d'Emerson, il déclare : «*Le héros littéraire, c'est-à-dire le véritable écrivain, est celui qui est immuablement concentré.*»

Commentaire

Dans cet essai, Baudelaire reprit plusieurs paragraphes de son “*Salon de 1859*”. C'est ce texte qu'il se contenta de lire quand il donna sa première conférence à Bruxelles, le 2 mai 1864.

1863
“*Le peintre de la vie moderne*”

Essai

Il est organisé en treize parties :

- “1. *Le beau, la mode et le bonheur”*
- “2. *Le croquis de mœurs”*
- “3. *L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant”*
- “4. *La modernité”*

- "5. L'art mnémonique"
- "6. Les annales de la guerre"
- "7. Pompes et solennités"
- "8. Le militaire"
- "9. Le dandy"
- "10. La femme"

- "11. Éloge du maquillage" : Baudelaire, détestant la prolifcité de la nature qui tire un même modèle à des millions d'exemplaires, eut le culte du vêtement, de la toilette, parce qu'ils masquent la nudité trop naturelle, promut la recherche de l'idéal, la nécessité d'utiliser les moyens offerts par l'art pour transfigurer quelque chose. Ici, il affirme que «*Tout ce qui est noble et beau est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est artificielle, surnaturelle, puisqu'il a fallu, dans tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et des prophètes pour l'enseigner à l'humanité animalisée, et que l'homme, seul, eût été impuissant à la découvrir. Le mal se fait sans effort, naturellement, par fatalité ; le bien est toujours le produit d'un art.*» Il déclare préférer un embellissement artificiel. Il prend soin de préciser que la femme qui se maquille ne cherche pas à vouloir imiter la nature ; elle veut, au contraire, s'en affranchir et, par ce biais, atteindre une forme d'absolu, transcender son corps, s'approcher du Beau grâce à un artifice, corrigent ainsi les imperfections de la nature pour accéder à un statut presque divin.

- "12. Les femmes et les filles"
- "13. Les voitures".

Baudelaire stipule : «*Le peintre de la vie moderne*» doit se donner le but de représenter précisément la ville moderne, avec rapidité car «*il y a dans la vie triviale, dans la métamorphose journalière des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l'artiste une égale vélocité d'exécution. Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il? À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité. Il s'agit pour lui de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique.*» Pour lui, par le dynamisme de sa démarche, par son mouvement, «*le peintre de la vie moderne*» échappe au dilemme qui était déjà celui de l'affrontement entre romantisme et formalisme, entre le pur, mais contestable, épanchement de l'émotion, et le fixisme injustifiable de la beauté éternelle.

Et, comme exemple de modernité, Baudelaire choisit Constantin Guys, aimable dessinateur de personnages parisiens (les lorettes, les cochers de fiacre, les soldats), au trait léger, aux notations allusives, au charme vif et discret, qui, dans son esprit, était, à certains égards, l'égal de Delacroix, le représentant d'une esthétique moderne de l'instantané, qui fixe l'éphémère et exalte l'insignifiance. Il le décrit avec alacrité : «*Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il? À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance.*» En apparence, un flâneur, un collectionneur de curiosités, il reste «*le dernier partout où peut resplendir la lumière, retentir la poésie, fourmiller la vie, vibrer la musique, partout où une passion peut poser son œil, partout où l'homme naturel et l'homme de convention se montrent dans une beauté bizarre, partout où le soleil éclaire les joies rapides de l'animal dépravé*». Pour Baudelaire, par le dynamisme de sa démarche, par son mouvement, ce peintre «moderne» échappait au dilemme qui était déjà celui de l'affrontement entre romantisme et formalisme, entre le pur, mais contestable, épanchement de l'émotion, et le fixisme injustifiable de la beauté éternelle. La «modernité» qu'il imposait était, au contraire, dépassement et résolution du dualisme puisqu'«il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire» ("Le peintre de la vie moderne"). La «modernité», dit encore Baudelaire, «c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable» ("Le peintre de la vie moderne"). Etaient ainsi réconciliées d'un coup par ce «pari» l'exigence d'authenticité émotionnelle que seule garantit l'ancre de l'œuvre dans le fugitif du quotidien, et celle d'éternité qu'assure le dégagement de l'invariable du relatif et du circonstanciel par le «travail» poétique. Voilà en

lui moins un artiste qu'un «*homme du monde, c'est-à-dire homme du monde entier, homme qui comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages*», qui est «*un kaléidoscope doué de conscience*».

Il théorise l'avènement de la modernité : «*C'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable*», et pense que, pour «*le peintre de la vie moderne*», «*il s'agit de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire*». Ainsi, par ce pari, étaient réconciliées d'un coup l'exigence d'authenticité émotionnelle que seule garantit l'ancre de l'œuvre dans le fugitif du quotidien, et celle d'éternité qu'assure le dégagement de l'invariable du relatif et du circonstanciel par le «travail» poétique. Il considère que, «*pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite*», qu'on procède à une «*traduction légendaire de la vie extérieure*».

Il pense que «*peu d'hommes sont doués de la faculté de voir ; il y en a moins encore qui possèdent la puissance d'exprimer [...] La fantasmagorie a été extraite de la nature. Tous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d'une perception enfantine, c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique à force d'ingénuité.*»

Il déclare son mépris pour «*la plupart des artistes*» qui «*sont [...] des brutes très adroites, de purs manœuvres, des intelligences de village, des cervelles de hameau. Leur conversation [...] devient vite insupportable à l'homme du monde, au citoyen spirituel de l'univers.*»

Il procède à une analyse presque simpliste du beau : «*Le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une ; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirme en rien la nécessité de la variété dans sa composition. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments.*» Il affirme : «*Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu mais aussi à sa qualité essentielle de présent.*» - «*Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul.*»

Parlant de la mode, il note que «*l'idée que l'homme se fait du beau s'imprime dans tout son ajustement*». Avec ironie, il défend la sombre redingote, y voyant «*l'habit nécessaire de notre époque*», qui fait voir le rapport essentiel, permanent, obsédant qu'elle entretient avec la mort. «*L'habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté poétique, qui est l'expression de l'égalité universelle, mais encore leur poétique qui est l'expression de l'âme publique; une immense défilade de croque-morts, politiques, amoureux, bourgeois. Nous célébrons tous quelque enterrement.*»

Il réfléchit sur la méthode à suivre pour faire la critique d'une œuvre : «*Les considérations et les rêveries morales qui surgissent des dessins d'un artiste sont, dans beaucoup de cas, la meilleure traduction que le critique en puisse faire.*»

On note encore ces réflexions : «*L'enfant voit tout en "nouveauté" ; il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur.*» - «*Le rouge et le noir représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive ; ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini ; le rouge, qui enflamme la pommette, augmente encore la clarté de la prunelle et ajoute à un beau visage féminin la passion mystérieuse de la prétresse.*»

Baudelaire, pour qui Constantin Guys «*se détache violemment du dandysme*», considère que «*le mot de "dandy" implique une quintessence de caractère et une intelligence subtile de tout le mécanisme moral de ce monde ; mais, d'un autre côté, le dandy aspire à l'insensibilité*». Pour lui, le dandy est «*l'homme riche, oisif, et qui, même blasé, n'a pas d'autre occupation que de courir à la piste du bonheur ; l'homme élevé dans le luxe et accoutumé dès sa jeunesse à l'obéissance des autres hommes, celui enfin qui n'a pas d'autre profession que l'élégance, jouira toujours, dans tous les temps,*

d'une physionomie distincte, tout à fait à part.» C'est un homme doué de qualités qu'il ne peut utiliser, un «hercule sans emploi», qui tente de se distinguer dans «les époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toute-puissante, où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie». Il se soumet à la «règle monastique la plus rigoureuse» : «Pour ceux qui en sont à la fois les prêtres et les victimes, toutes les conditions matérielles compliquées auxquelles ils se soumettent, depuis la toilette irréprochable à toute heure du jour et de la nuit jusqu'aux tours les plus périlleux du sport, ne sont qu'une gymnastique propre à fortifier la volonté et à discipliner l'âme.» Il définit encore le dandysme : «Le dandysme est, avant tout, le besoin de se faire une originalité contenue dans les limites extérieures des convenances. C'est une espèce de culte de soi-même qui peut survivre à la recherche du bonheur à trouver dans autrui, dans la femme, par exemple, qui peut survivre à tout ce qu'on appelle les illusions. C'est le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné. Le dandy peut être un homme blasé, un homme souffrant ; mais dans ce dernier cas, il sourira comme le Lacédémonien sous la morsure du renard [Plutarque ("Vie de Lycurgue", XXVIII, 1) rapporta ce fait caractéristique de l'éducation sévère donnée à Sparte : «Les enfants, quand ils dérobaient, craignaient si fort d'être découverts, que l'un d'eux, ayant pris un renardeau qu'il avait caché sous sa robe, se laissa déchirer le ventre par cet animal à coups d'ongles et de dents, sans jeter un seul cri, et aimait mieux mourir que d'être découvert» ; cette anecdote devint très populaire dans l'Antiquité]» - «Passion» et «institution non écrite», «le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences. Le dandysme est un soleil couchant ; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie.»

Au sujet de la femme, il marque bien son mépris : «La femme n'est peut-être incompréhensible que parce qu'elle n'a rien à communiquer.»

Commentaire

Baudelaire et Constantin Guys s'étaient rencontrés quelques années auparavant, et le poète, avec son goût si sûr, s'était enthousiasmé aussitôt pour l'œuvre de ce singulier artiste qui passait alors pour un simple illustrateur anecdotique, parfois comme correspondant d'un journal (c'est ainsi que, pendant la guerre de Crimée, il envoya régulièrement à l'"Illustrated London news" des croquis de l'armée en campagne). La rapidité de la vision, la précision du mouvement dessiné en peu de traits, l'atmosphère créée par quelques rapports d'ombre et de lumière, faisaient de ce bohème original un maître du croquis de moeurs, un illustrateur de talent. Mais le critique ne lui accorda tant d'importance que parce qu'il comblait une lacune, les peintres qu'il admirait ne peignant pas de tableaux aux sujets contemporains (sauf "La liberté" de Delacroix). Constantin Guys était farouchement réservé, un «ouragan de modestie» ; aussi demanda-t-il expressément à Baudelaire de n'être désigné que par son initiale, M.G.. Cependant, il lui doit sa gloire, ce qui fait qu'aujourd'hui ses moindres dessins ou aquarelles sont fort recherchés.

"*Éloge du maquillage*" est l'un des textes les plus importants pour la compréhension de la poétique de Baudelaire.

Le texte, qui avait été refusé par "Le constitutionnel", "La revue contemporaine", "La revue européenne" parce que Constantin Guys n'était pas assez connu pour retenir l'attention du lecteur, ne fut accepté par "Le Figaro" qu'en 1863.

1866

"L'art philosophique"

Essai de critique d'art

Baudelaire définit «l'*art philosophique*» comme «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». L'*«art philosophique»*, qui renvoie à la philosophie de l'art, fleurit pour lui principalement en Allemagne, terre de toutes les abstractions, où les systèmes, souvent contradictoires, s'érigent en principes

absolus. Mais il considère que «*l'art philosophique n'est pas aussi étranger à la nature française qu'on le croirait. La France aime le mythe, la morale, le rébus ou pour mieux dire, pays de raisonnement, elle aime l'effort de l'esprit*». Il s'en prend aux artistes tombés «*dans l'erreur de l'art philosophique [...], monstruosité où se sont montrés de beaux talents*» ; il dit qu'ils «*subordonnent l'art au raisonnement*», qu'ils conçoivent la peinture comme le support imagé des vertus édifiantes de la raison. Et, comme Chenavard et Janmot, des peintres tenants de «*l'art philosophique*», étaient lyonnais, il blâme la ville de Lyon («*ville singulière, bigote et marchande, catholique et protestante, pleine de brumes et de charbons, les idées s'y débrouillent difficilement. Tout ce qui vient de Lyon est minutieux, lentement élaboré [...]. On dirait que les cerveaux y sont encifrenés*») parce que, à ses yeux, elle personnifie toutes les tares intellectuelles et artistiques de son temps.

Il oppose à l'*«art philosophique»* l'*«art pur»* : «*Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même*». Il affirme : «*Toute bonne sculpture, toute bonne peinture, toute bonne musique, suggère les sentiments et les rêveries qu'elle veut suggérer. Mais le raisonnement, la déduction appartiennent au livre*».

Commentaire

Pour Baudelaire, la notion d'artiste engagé était une contradiction viscérale, l'artiste n'engageant que lui-même, ce qui était déjà beaucoup lorsqu'il s'agit de Delacroix ou Félicien Rops...
L'essai resta inachevé (il ne couvre qu'une douzaine de pages) et inédit.

1868

“Curiosités esthétiques”

Recueil de critiques d'art

C'étaient :

- les trois "Salons" de 1845, 1846 et 1859 ;
- l'article sur "Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle" ;
- l'article sur "L'exposition universelle de 1855" ;
- l'essai intitulé "L'essence du rire" ;
- l'essai intitulé "Le peintre de la vie moderne" ;
- l'essai intitulé "L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix" ;
- l'essai intitulé "L'art philosophique" ;
- l'article sur "Les peintures murales d'Eugène Delacroix à Saint-Sulpice" ;
- l'article sur "Les peintres et aquafortistes".

Commentaire

Le titre avait été choisi par Baudelaire dès 1857.

Au-delà ou en deçà de la réflexion théorique qu'ils poursuivaient sans esprit de système, les différents textes comportent un grand nombre de notations particulièrement remarquables. Qu'il s'agisse de décrire ou de louer les «*beautés météorologiques*» des ciels d'Eugène Boudin ou l'unité, «*qui est un des besoins de la mémoire*», des paysages de Corot, ou qu'il s'agisse de célébrer, à propos du graveur Méryon, le «*paysage des grandes villes*», ou de signaler l'*«antithèse mélodique»* des rouges et des verts dans les portraits de chefs indiens dus à Catlin, partout l'intuition et la langue de Baudelaire font merveille pour révéler les œuvres dont il parle. Si bien qu'on peut dire de ces écrits critiques qu'ils sont des créations à part entière, et qu'ils réalisent aussi, à leur manière, le souhait qu'il avait exprimé de voir les différents arts «*se prêter réciproquement des forces nouvelles*». Il est d'ailleurs certain que, recueillant et raffinant une tradition française créée par Diderot, ces textes exercèrent une puissante influence sur les écrivains-critiques d'art des générations suivantes. Cet ensemble apparaît aujourd'hui

décisif pour la bonne compréhension de l'œuvre poétique de Baudelaire que, chronologiquement, ils précédèrent pour une bonne part. Ces textes furent indiscutablement à l'origine de la rigueur et de la maîtrise qui caractérisent sa propre esthétique.

Vue d'ensemble sur le critique d'art

En partant de l'analyse directe des œuvres, et en retrouvant un certain nombre de principes, simples et absous, Baudelaire prononça sur les peintres de son temps des jugements qui, pour la plupart, restent valables. Il eut le très rare mérite de reconnaître et de détacher de la masse les artistes de premier ordre, devançant pour certains d'entre eux le choix de la postérité. Il appréciait surtout, chez des peintres contemporains, la qualité qui, pour lui, devait être au cœur de toute création : le mouvement, cette essentielle énergie qui «dynamise» l'œuvre, et bouscule l'état émotionnel de qui la contemple. Et il allait la retrouver d'ailleurs plus tard chez certains musiciens, dans les envolées de Liszt, dans les grandes «*houles*» des symphonies de Beethoven, dans les «*extases*» de Wagner, surtout, dont il dit, dans sa «*Lettre à Wagner*», qu'il excelle à «*peindre l'espace et la profondeur*».

S'il parla de la peinture avec toute la compétence d'un praticien, en revanche, il ne comprit pas la sculpture, qui l'*«ennuyait»* parce que «*brutale et positive comme la nature*», trop immédiate et trop esclave de l'objet auquel elle s'attache. Il commit sans doute à son propos ses seules graves fautes de jugement, y voyant d'abord un «*art de Caraïbes*», puis sous-estimant Rude ou Pradier, ignorant curieusement Carpeaux.

Parmi ses contemporains, s'il salua le talent d'Ingres (pour refuser cependant son culte abusif de la ligne, et glorifier au contraire le colorisme symbolique) et de David, s'il sut distinguer dès leur apparition le talent de jeunes peintres, tels Courbet, puis Manet, dont pourtant l'œuvre était en opposition avec certains points essentiels de son esthétique, il célébra surtout celui dont, à force de l'observer, de le commenter et de le «remodeler» dans son commentaire, il partagea la même conception de l'art, considérant comme lui qu'un tableau est la nature réfléchie par un artiste : Eugène Delacroix, qui trouva en lui son meilleur critique, le plus fervent, le plus dévoué. Le poète le définit dans le poème des «*Fleurs du mal*», «*Les phares*», comme un «*lac de sang hanté des mauvais anges*», ailleurs comme «*peintre complet et homme complet*», doté d'une ultra-sensibilité. L'auteur des «*Femmes d'Alger*», moderne par sa volonté de rester passionné tout en maîtrisant dans l'œuvre le jeu des passions, le confirma dans son espérance d'une esthétique nouvelle. Chez lui, en effet, l'art semblait se refuser à toutes les servitudes de l'imitation d'une nature que Baudelaire jugeait aussi laide que «*coupable*», pour se faire expression, ou plutôt suggestion, d'une émotion et d'une spiritualité résolument individuelles et originales. Ce n'est pas que l'artiste, qu'il saluait comme le plus grand des romantiques, se soit complu exclusivement dans l'évocation de son intimité. En rompant, par le choix de certains sujets et la hardiesse des couleurs de sa palette, avec les canons de l'esthétique classique (imitation, fidélité, vraisemblance, sobriété, etc.), il ouvrit au contraire l'espace de la toile à l'imaginaire. Sans nier ni dédaigner le monde des choses et des apparences, il le remodela dans l'acte même du regard qu'il porta sur lui.

Cependant, on a vu que Baudelaire, qui trouvait que c'était chez des peintres contemporains que se dessinait le plus nettement le tracé de cette «*modernité*» dont il avait une conception inédite, et qu'il appelait de tous ses voeux, vit un «*peintre moderne*» exemplaire en Constantin Guys.

On voit que la notion de «*modernité*» baudelairienne ne saurait se confondre ni avec celle d'actualité ni avec celle de contemporanéité : «Le mouvement de la modernité, écrit G. Blin, va toujours dans le sens de la spécification, introduisant les idiotismes de race, de province, de métier – et point seulement chronologiques. Baudelaire dépasse ainsi la "contemporanéité" balzacienne, qui magnifie naïvement son époque comme le sommet de l'Histoire ; lui, dégage de son temps ce qu'il tient d'épique et de transitoirement éternel, il réussit à se déprendre, à se situer déjà au futur passé.» (*"Baudelaire"*). De ce fait, des peintres «*modernes*», ou tout du moins des initiateurs de la «*modemité*», il en existait donc déjà dans le passé : Brueghel le Drôle (ou l'Ancien) et son chaos onirique et fantasmagique ; Watteau et ses artifices aussi délicieux qu'intrigants ; Goya, qui, pour Baudelaire, était le maître du «*monstrueux*

vraisemblable» («*Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurde possible*» [‘Curiosités esthétiques’])...

Du fait de la délicatesse de sa sensibilité, de son intelligence profonde des sujets, de son admirable lucidité de pensée, de sa sûreté dans l'exposé des principes théoriques, de la précision de ses jugements, de la vigueur de son expression enfin, le style étant vif, parfois mordant, Baudelaire se révéla le plus grand critique d'art de son temps, fut même à l'origine de la critique moderne.

Le critique littéraire

Baudelaire fut un critique de presse ou un critique d'humeur, attentif, tourné en quelque sorte dans toutes les directions de la rose des vents littéraire. Il se situa lui-même par rapport aux plus grands comme par rapport à quelques spécimens de la faune littéraire, cette variété d'opinions pouvant être ramenée à l'unité d'une conception d'ensemble de la littérature.

Il produisit :

27 novembre 1851
"Les drames et les romans honnêtes"

Essai

Baudelaire s'inspirait du conflit littéraire entre, d'une part, les romantiques, débordants de grands sentiments, et, d'autre part, «*l'école du bon sens, l'école exclusivement morale*», représentée par, entre autres, François Ponsard et Émile Augier, qui s'attachaient, dans des drames et des romans dits «*honnêtes*», à retrouver les valeurs du classicisme, prônaient un retour à la morale et aux préceptes vertueux. Il reprochait à cette littérature bien-pensante, aux romans douceâtres et moralisateurs, de fausser la réalité en la simplifiant, de fausser la morale elle-même en faisant croire que «*le crime est toujours châtié, la vertu gratifiée*». Il s'amusait de l'hypocrisie de ces chastes histoires alors présentées sur les scènes parisiennes, qui prenaient la défense de la vertu. Il se faisait nettement didactique : «*L'art est-il utile? Oui. Pourquoi? Parce qu'il est l'art. Y a-t-il un art pernicieux? Oui. C'est celui qui dérange les conditions de la vie. Le vice est séduisant, il faut le peindre séduisant ; mais il traîne avec lui des maladies et des douleurs morales singulières. Il faut les décrire. Étudiez toutes les plaies comme un médecin qui fait son service dans un hôpital, et l'école du bon sens, l'école exclusivement morale, ne trouvera plus où mordre. Le crime est toujours châtié, la vertu gratifiée? Non ; mais cependant si votre roman, si votre drame est bien fait, il ne prendra envie à personne de violer les lois de la nature. La première condition nécessaire pour faire un art sain est la croyance à l'unité intégrale. Je défie qu'on me trouve un seul ouvrage d'imagination qui réunisse toutes les conditions du beau et qui soit un ouvrage pernicieux.*» De toutes ses forces, il s'élevait contre les réussites commerciales, les prix, les distinctions honorifiques, «*qui encouragent l'hypocrisie et glacent les élans d'un cœur libre.*» Il refusait aussi l'engagement de l'écrivain dans les luttes sociales de son temps. Finalement, il rêvait d'une utilité plus haute, qui ne doive rien aux besoins immédiats. Il n'approuvait pas, sinon à titre de réaction contre «*la sorte hypocrisie bourgeoise*», la déclaration de Théophile Gautier dans sa préface à «*Mademoiselle de Maupin*» : «*Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien, tout ce qui est utile est laid*», déclaration par laquelle il affichait son mépris de la morale et de l'utilité sociale, au profit de l'art pour l'art.

Commentaire

Cette critique littéraire au vitriol, drôle et provocante, prouve la qualité du jugement de Baudelaire sur les productions théâtrales et romanesques de son époque.

22 janvier 1852
"L'école païenne"

Article

Dans ce texte sarcastique, Baudelaire se moque de jeunes écrivains épris de l'Antiquité grecque, qui prônaient un retour à la Grèce ancienne, cherchaient non seulement à ressusciter les mythes grecs et à leur donner une signification moderne, mais encore à restaurer un certain panthéisme ou tout au moins un culte de la Nature d'esprit tout à fait païen. Pour sa part, il préfère croire que le péché originel a souillé jusqu'à la Nature, affirme : «*Le temps n'est pas loin où l'on comprendra que toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide.*»

Il reproche aussi aux tenants de «l'école païenne» leur abus de «plastique», et considère qu'en surexcitant les facultés esthétiques, ils sont moralement dangereux : «*Le goût immoderé de la forme pousse à des désordres monstrueux et inconnus*» - «*L'absence nette du juste et du vrai dans l'art équivaut à l'absence d'art*».

Mars et avril 1852
"Edgar Poe. Sa vie et ses ouvrages"

Essai

On trouve évidemment des renseignements biographiques sur «*Edgar Poe, ivrogne, pauvre, persécuté, paria.*» Baudelaire le définit avec netteté : «*Edgar Poe n'est pas spécialement un poète et un romancier ; il est poète, romancier et philosophe. Il porte le double caractère de l'illuminé et du savant. Qu'il ait fait quelques œuvres mauvaises et hâtives, cela n'a rien d'étonnant, et sa terrible vie l'explique ; mais ce qui fera son éternel éloge, c'est la préoccupation de tous les sujets réellement importants, et seuls dignes de l'attention d'un homme spirituel.*» Il signale qu'«*il avait trop souvent besoin d'argent pour se livrer à cette voluptueuse et infructueuse douleur*». Il parle de son ivrognerie et de sa mort en crise de «*delirium tremens*», pensant qu'il aurait dû apprendre à boire «*comme un littérateur soigneux s'exerce à faire des cahiers de notes*» ; que l'alcool fut pour lui moins une source d'oubli ou de «*multiplication de l'individualité*», qu'un moyen de révolte contre son siècle et son milieu ; que son ivrognerie avait été «*un moyen mnémonique, une méthode de travail*», mais qu'elle avait eu des conséquences plus tragiques qu'heureuses ; que l'alcool avait été l'arme de son suicide, ou encore l'arme que le public, qui le rejetait, lui avait tendue pour qu'il procède à sa propre exécution. Il indique que cet écrivain, qui vivait «*dans un pays où l'idée d'utilité, la plus hostile du monde à l'idée de beauté, prime et domine toute chose*», dut entrer dans «*la vie littéraire, le seul élément où puissent respirer certains êtres déclassés*». Il pense que :

- Il «*ne soutenait pas, comme certains sectaires fanatiques insensés de Goethe et autres poètes marmoréens et antihumains, que toute chose belle est essentiellement inutile* ; mais il se proposait surtout pour objet la réfutation de ce qu'il appelait spirituellement "la grande hérésie poétique des temps modernes". Cette hérésie, c'est l'idée d'utilité directe.»

- «*Du sein d'un monde goulu, affamé de matérialisme, [il] s'est élancé vers le rêve.*»

- Il considérait «*le Progrès, la grande idée moderne, comme une extase de gobe-mouches*».

Pour Baudelaire, Poe «*représente presque à lui seul le mouvement romantique de l'autre côté de l'Océan. [...] Il est le premier Américain qui, à proprement parler, ait fait de son style un outil. Il doubla l'idéal romantique d'une volonté de conscience claire, même si, à l'allégorie (décodable terme à terme), il opposa la suggestion d'un sens caché. [...] Edgar Poe aimait les rythmes compliqués, et, quelque compliqués qu'ils fussent, il y enfermait une harmonie profonde.*»

Mais Baudelaire se livre aussi à un plaidoyer «pro domo» : «*Il y a des destinées fatales : il existe dans la littérature de chaque pays des hommes qui portent le mot "guignon" écrit en caractères mystérieux dans les plis sinueux de leurs fronts. [...] On dirait que l'Ange aveugle de l'expiation s'est emparé de*

certains hommes, et les fouette à tour de bras pour l'édification des autres. Cependant, vous parcourez attentivement leur vie, et vous leur trouvez des talents, des vertus, de la grâce. La société les frappe d'un anathème spécial et argue contre eux des vices de caractère que sa persécution leur a donnés. [...] Y a-t-il donc une Providence diabolique qui prépare le malheur dès le berceau? Tel homme, dont le talent sombre et désolé vous fait peur, a été jeté avec préméditation dans un milieu qui lui était hostile. [...] Le caractère, le génie, le style d'un homme est formé par les circonstances en apparence vulgaires de sa première jeunesse.»

Commentaire

Cette notice est presque entièrement constituée de la traduction de deux articles parus dans le "Southern literary messenger" ; le plus largement utilisé est le compte rendu de l'édition des "*Œuvres*" de Poe par John M. Daniel, en mars 1850 ; l'autre est une notice nécrologique par John R. Thompson, parue en novembre 1849. Ce fut l'état primitif des notices qui allaient figurer en tête des deux recueils de traductions des "*Histoires extraordinaires*" de Poe qu'il allait publier.

L'ivrognerie méthodique, sans laquelle Poe n'aurait peut-être pas été le grand poète qu'il reconnaissait en lui, modifia quelque peu la conception que Baudelaire se faisait encore du vin en 1851. L'ivresse donnée par le vin cessa de constituer pour lui un de ces «*paradis artificiels*» où puisse s'évader un littérateur. Il l'abandonna aux «*faubourgs*».

Comme Stendhal, qui était coutumier du procédé, Baudelaire fut fort habile à s'approprier le bien des autres, et à lui conférer sa propre originalité. S'identifiant à Poe, il pensait certainement à lui-même en disant de l'écrivain états-unien : «*Il a beaucoup souffert pour nous*». Quand il dénonçait l'idée «*que toute chose belle est essentiellement inutile*», il le faisait en son nom autant qu'en celui de Poe, semblant ainsi s'opposer à Théophile Gautier.

Au passage, il laissa s'épancher sa misogynie : «*Les femmes écrivent, écrivent avec une rapidité débordante ; leur cœur bavarde à la rame. Elles ne connaissent généralement ni l'art, ni la mesure, ni la logique ; leur style traîne et ondoie comme leurs vêtements. Un très-grand et très-justement illustre écrivain, George Sand elle-même, n'a pas tout à fait, malgré sa supériorité, échappé à cette loi du tempérament ; elle jette ses chefs-d'œuvre à la poste comme des lettres. Ne dit-on pas qu'elle écrit ses livres sur du papier à lettres ?*» Après avoir exprimé son admiration pour elle, il ressentait désormais pour elle une véritable aversion.

Septembre 1855
'Puisque réalisme il y a'

Article

Conscient de ce qui le séparait du réalisme, Baudelaire veut prendre publiquement ses distances, comme il l'avait fait pour "L'école païenne" et «l'art pour l'art». Il affirme : «*La poésie est ce qu'il y a de plus réel, ce qui n'est complètement vrai que dans un autre monde*».

1857
'Notes nouvelles sur Edgard Poe'

Essai

Ce sont des considérations critiques et théoriques. Baudelaire, non content de s'employer à étendre la gloire du grand écrivain états-unien, expose, en des formules singulièrement précises et éloquentes, les principes esthétiques qui étaient à la base de toute son œuvre de critique, et qui sous-tendaient les thèmes essentiels de son inspiration. En démarquant sans scrupule le "*Principe poétique*" d'Edgar Poe, il affirme : «*C'est cet admirable, cet immortel instinct du beau qui nous fait considérer la terre et*

ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au-delà et que révèle la vie est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par la musique et à travers la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau.

Il donne une définition de la poésie : «*Le principe de la poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une beauté supérieure, et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, une excitation de l'âme : enthousiasme tout à fait indépendant de la passion, qui est l'ivresse du cœur et de la vérité qui est la pâture de la raison. Car la passion est chose "naturelle", trop naturelle pour ne pas introduire un ton blessant, discordant, dans le domaine de la beauté pure ; trop familière et trop violente pour ne pas scandaliser les purs désirs, les gracieuses mélancolies et les nobles désespoirs qui habitent les régions surnaturelles de la poésie.*»

Il dénonce une fois de plus «*l'hérésie de l'enseignement*» : «*Une foule de gens se figurent que le but de la poésie est un enseignement quelconque. [...] La poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'elle-même ; elle ne peut en avoir d'autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème. [...] Je dis que si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique ; et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise.*»

Il condamne aussi «*l'hérésie de la passion, de la vérité et de la morale*».

Mais il prend soin de dissiper tout malentendu : «*Je ne veux pas dire que la poésie n'ennoblisse pas les mœurs*» ; et affirme que le «*résultat final*» sera «*d'élever l'homme au-dessus du niveau des intérêts vulgaires*» ; il montre que ce «*résultat*» n'est pas seulement d'ordre moral, sur le plan humain, puisque «*c'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau*». Il pense que les larmes produites par la lecture d'un «*poème exquis*» «*ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé*».

Il indique : «*Si la première phrase n'est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l'œuvre est manquée dès le début. Dans la composition tout entière il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende directement ou indirectement à parfaire le dessein prémédité.*»

Sous l'influence de Poe, il se laisse aller à introduire certains éléments de mysticisme.

Il condamne le progrès, «*cette grande hérésie de la décrépitude*», et déclare que «*l'homme civilisé invente la philosophie du progrès pour se consoler de son abdication et de sa déchéance*».

Commentaire

L'idéal esthétique, défini par Baudelaire dans le passage cité et qui est demeuré à juste titre parmi les plus célèbres, fut accueilli avec enthousiasme par les parnassiens, tandis que les éléments de mysticisme allaient être développés par le symbolisme, et se retrouver à la source du surréalisme.

13 mars 1859
"Théophile Gautier"

Article

Baudelaire s'engage dans une véritable et opportune leçon d'esthétique sur le caractère distinctif du beau poétique : «*C'est un des priviléges prodigieux de l'Art que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté, et que la douleur rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une joie calme.*» Il exalte «*l'amour exclusif du Beau, l'Idée fixe*».

20 avril 1859
“*La genèse d'un poème*”

Essai

C'était la traduction de "The philosophy of composition" d'Edgar Poe.

Baudelaire affirme : «*La poétique est faite, nous disait-on, et modelée d'après les poèmes. Voici un poète qui prétend que son poème a été composé d'après sa poétique.*» Il déclare que, aux «amateurs de délire», «*il sera toujours utile de montrer quels bénéfices l'art peut tirer de la délibération*».

1861
“*Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*”

Ce sont :

- Hoffmann, qu'il qualifie d'«*admirable*», percevant la profondeur insolite de ses contes, faisant sienne plus d'une proposition des "*Kreisleriana*", lui empruntant la théorie des «correspondances» ou cette pensée qu'il reprit presque littéralement : «Il faut savoir s'emparer avec une force supérieure de ce que l'inspiration nous révèle au moment de l'extase».
- Chateaubriand, pour qui il ne cacha jamais son admiration, l'appelant «*le grand René*», voyant en lui une éminente figure du «*dandysme du malheur*», appréciant qu'il ait «*chanté la gloire douloureuse de la mélancolie et de l'ennui*».
- Sainte-Beuve, surtout, dont "*Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*" lui apparaissait comme le véritable modèle du recueil lyrique ; auquel il écrivit : «*Joseph Delorme, c'est "Les fleurs du mal" de la veille*».
- Marceline Desbordes-Valmore, dont il considérait que ses poèmes se prêtent admirablement à la mise en lumière de l'importance du «sentiment».
- Auguste Barbier, dont les "*lambes*" lui donnent l'occasion de montrer les rapports entre l'art et la morale.
- Petrus Borel, «*le lycanthrope*», à propos duquel il dit se proposer de «*violer les habitudes morales du lecteur*», déclarant : «*Sans Pétrus Borel il y aurait une lacune dans le romantisme*», avouant que ses «*élucubrations*» avaient comblé ses ardeurs de bohème débraillé dans les années quarante, sa préférence pour le bizarre.
- Balzac, dont il admirait l'«*ardeur vitale*» et le «*génie*» ; qu'il considérait comme un «*visionnaire*» ; qu'il qualifiait de «*grand, terrible, complexe aussi, figurant le monstre d'une civilisation, et toutes ses luttes, ses ambitions et ses fureurs*», chez qui il s'initia au système idéaliste de Swedenborg.
- Hugo, avec lequel il eut des relations qui ne cessèrent jamais d'être très ambiguës du fait que subsista, entre eux, une opposition totale de caractères : il s'était moqué de lui avant de reconnaître sa grandeur et son «*universalité*», disant qu'il est «*l'homme le mieux doué, le plus visiblement élu pour exprimer par la poésie ce que j'appellerai le mystère de la vie*» ; le voyant «*grand, terrible, immense comme une création mythique, cyclopéen pour ainsi dire, représentant les forces de la nature et leur lutte harmonieuse*» ; déclarant : «*Je vois dans la Bible un prophète à qui Dieu ordonne de manger un livre. J'ignore dans quel monde Victor Hugo a mangé préalablement le dictionnaire de la langue qu'il était appelé à parler ; mais je vois que le lexique français, en sortant de sa bouche, est devenu un monde, un univers coloré, mélodieux et mouvant. Par suite de quelles circonstances historiques, fatalités philosophiques, conjonctions sidérales, cet homme est-il né parmi nous, je n'en sais rien, et je ne crois pas qu'il soit de mon devoir de l'examiner ici. Peut-être est-ce simplement parce que l'Allemagne avait eu Goethe, et l'Angleterre Shakespeare et Byron, que Victor Hugo était légitimement dû à la France.*» Il se livre d'ailleurs à un rapide et très pénétrant bilan de sa poésie lyrique : «*Quand on se figure ce qu'était la poésie française avant qu'il apparût, et quel rajeunissement elle a subi depuis qu'il est venu ; quand on imagine ce peu qu'elle eût été s'il n'était pas venu ; combien de sentiments mystérieux et profonds, qui ont été exprimés, seraient restés muets [...], il est impossible de ne pas le*

considérer comme un de ces esprits rares et providentiels qui opèrent, dans l'ordre littéraire, le salut de tous, comme d'autres dans l'ordre moral et d'autres dans l'ordre politique.» Même s'il ne fut pas toujours élogieux à l'égard du romancier, il plaça un article sur "Les misérables" où étaient franchement appréciées les raisons morales de l'œuvre..

- Gautier, qui était, à ses yeux, caractérisé par «*l'amour exclusif du Beau, avec toutes ses subdivisions, exprimé dans le langage le mieux approprié*» ; auquel il consacra un essai très important qui l'engagea dans une véritable et opportune leçon d'esthétique sur le caractère distinctif du beau poétique ; en qui il salua l'adversaire du réalisme et du moralisme esthétiques.
- Musset, qu'il détestait, le qualifiant de «*mélancolico-farceur*», de «*croque-mort langoureux*», considérant qu'il avait «*une véritable faculté poétique*» mais qu'*«il est mauvais poète»*, coupable à ses yeux du péché capital de laxisme formel, d'abus des licences et des «*facilités*» de l'écriture.
- Héhézépise Moreau.
- Gustave Le Vavasseur.
- Théodore de Banville, à qui il reconnaît une habileté diabolique, tout en déplorant que le sentiment n'apparaisse guère dans cette claire sonnaille de mots.
- Pierre Dupont, dont il analyse avec lucidité la poésie à caractère social, et reconnaît aisément les qualités de style d'écrivains comme Leroux et Proudhon.
- Leconte de Lisle, le futur grand maître des parnassiens, dont il trouva les «*descriptions trop bien faites*».
- Flaubert, dont il apprécia l'«*ironie*», ayant fait, à propos de "Madame Bovary", un splendide essai de critique psychologique.

Au passage, Baudelaire s'étendit longuement sur la théorie de l'analogie, rappela qu'aux yeux de Swedenborg «*Tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le naturel comme dans le spirituel, est significatif, réciproque, converse, correspondant*», et appliqua ces grandes vues à la poésie, puisque le vrai poète est «*un traducteur, un déchiffreur*».

On remarque encore ces réflexions :

- «*Je me suis toujours plu à chercher dans la nature extérieure et visible des exemples et des métaphores qui me serviront à caractériser les jouissances et les impressions d'un ordre spirituel*».
- «*La puérile utopie de l'art pour l'art, en excluant la morale, et souvent même la passion, était nécessairement stérile. Elle se mettait en flagrante contradiction avec le génie de l'humanité.*»
- «*Chaque écrivain est plus ou moins marqué par sa faculté principale.*»
- «*Il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire. C'est alors que la couleur parle, comme une voix profonde et vibrante, que les monuments se dressent et font saillie sur l'espace profond ; que les animaux et les plantes, représentants du laid et du mal, articulent leur grimace non équivoque, que le parfum provoque la pensée et le souvenir correspondants ; que la passion murmure ou rugit son langage éternellement semblable.*», ce qui était, d'ailleurs, une façon de caractériser son propre art.
- «*Il en est des vers comme de quelques belles femmes en qui se sont fondues l'originalité et la correction ; on ne les définit pas, on les aime.*»
- «*Le cri du sentiment est toujours absurde ; mais il est sublime, parce qu'il est absurde.*»
- «*C'est de la force même et de la certitude qu'elle donne à celui qui la possède que dérive l'esprit de justice et de charité.*»
- «*En décrivant ce qui est, le poète se dégrade et descend au rang de professeur ; en racontant le possible, il reste fidèle à sa fonction ; il est une âme collective qui interroge, qui pleure, qui espère et qui devine quelquefois.*»
- «*Toute phrase doit être en soi un monument bien coordonné, l'ensemble de tous ces monuments formant la ville qui est le Livre.*»
- «*Les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes.*»

-«Je me suis toujours plu à chercher dans la nature extérieure et visible des exemples et des métaphores qui me serviront à caractériser les jouissances et les impressions d'un ordre spirituel» ; en effet, il ne voulait trouver dans la nature qu'un écho et comme un prolongement de sa sensibilité, sa référence allant plus volontiers de la nature à l'être humain que de l'être humain à la nature

Commentaire

Baudelaire porta des jugements pertinents et souvent définitifs sur ses contemporains, accordant beaucoup de place aux romantiques. S'il se sentait, par tempérament et parfois par conviction, proche de cette génération d'écrivains qu'il comprenait fort bien, qu'il appréciait, dont il s'inspirait même, son admiration n'alla pas sans son lot de reproches, parfois très durs. Si, comme eux, il fit l'aveu de son tourment, de son écartèlement entre les forces du désir ou de la volonté, et l'impuissance de l'action ou de la création, il refusa l'épanchement systématique et larmoyant des émotions du cœur dans le langage. Il écrivait ses poèmes pour établir une communication directe avec le lecteur, agir sur lui pour l'émouvoir, non pas au sens «*du sentiment, du cœur, et autres saloperies féminines*» (qu'il rejeta dans une lettre de 1866), mais presque au sens propre du mot, pour le mettre en mouvement.

C'est parce qu'il refusa cet épanchement qu'il continua à admirer Gautier, l'ancien militant du romantisme conquérant de juillet 1830 étant devenu, à partir de 1840, le pionnier de «l'art pour l'art», lui donna une leçon de rigueur et de perfection formelles, dont l'écriture de ses poèmes allait rester profondément marquée. Cependant, il allait rejeter l'«art pour l'art», et, s'il lui fit une flatteuse dédicace des '*Fleurs du mal*', où il le qualifiait de «*poète impeccable*», elle cachait mal une désaffection grandissante à son égard : s'il salua en lui le «*métier*» de l'écrivain, et le courage du théoricien qui faisait front contre l'entreprise réaliste, il sut garder ses distances vis-à-vis de son «*modèle*» et des milieux littéraires qu'il fréquentait. Par ce refus de «l'art pour l'art», il prophétisa implicitement et parfois même explicitement l'échec de la poésie parnassienne (il stigmatisa «*la plastique sans drame ni mystère de l'école parnassienne*»), et le triomphe, au contraire, du symbolisme.

Ces critiques lui permirent de se situer dans le grand débat littéraire du demi-siècle qui vit se croiser les dernières voix déchirées du romantisme et les déclarations tapageuses du formalisme d'un côté, du réalisme de l'autre ; de dénoncer les excès respectifs de chacun des mouvements, et de se frayer une voie personnelle, à l'abri des pièges où certains, même parmi ses amis, allaient se fourvoyer.

De l'étude d'autres créateurs considérés comme des «*phares*», il tira «une série de préceptes dont le but divin est l'*infaillibilité dans la production poétique*» ('Richard Wagner et Tannhäuser'). C'est dans cet esprit qu'il aborda l'œuvre d'Edgar Poe dont il fut non seulement le traducteur mais le héraut, étant, peut-être, de son vivant, plus connu du grand public par ses traductions que par son œuvre poétique.

1869
"L'art romantique"

Recueil d'essais

On y reprit : "Les drames et les romans honnêtes" - "Notes nouvelles sur Edgar Poe" - "Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains".

On y ajouta :

- Des articles de circonstance : sur les récits de Jean de Falaise, sur "Les martyrs ridicules" de Léon Cladel (on y lit : «Le génie (si toutefois on peut appeler ainsi le germe indéfinissable du grand homme) doit, comme le saltimbanque apprenti, risquer de se rompre mille fois les os en secret avant de danser devant le public ; l'inspiration, en un mot, n'est que la récompense de l'exercice quotidien.»), sur "Les misérables" de Victor Hugo, sur "Madame Bovary" de Flaubert, sur Ménard et l'"École païenne".
- "Conseils aux jeunes littérateurs".

-Etc..

On y trouvait aussi : "Richard Wagner et "Tannhäuser"" (voir plus loin)

Commentaire

Le titre du livre, heureux autant qu'inadapté, n'était pas de Baudelaire, mais de ses éditeurs, Banville et Asselineau. Il avait eu l'intention de réunir toute sa production critique sous le titre de "Curiosités esthétiques" avec, comme divisions : "Art" et "Littérature", soulignant ainsi l'étroite union de principe et de style de sa recherche dans ces deux domaines.

Le critique musical :

Quoique ne possédant aucune compétence technique en matière de musique, Baudelaire, qui en entendait souvent chez ses amis, y était très sensible.

Il était à peu près le seul en France à apprécier la musique de Richard Wagner.

Ce fut le 13 juillet 1849 que, dans une de ses lettres, apparut pour la première fois le nom du musicien en qui, wagnérien de la première heure, il voyait le rénovateur de la musique contemporaine, et dont il annonçait «que l'avenir consacrera le plus illustre parmi les maîtres».

Les 25 janvier, 1er et 8 février 1860, Richard Wagner donna des concerts au "Théâtre-Italien" où il fit entendre l'ouverture du "Vaisseau fantôme", des extraits de "Tannhäuser" et de "Lohengrin", le prélude de "Tristan". Baudelaire, qui trouvait dans sa musique une sorte de haschisch auquel il s'abandonnait délicieusement, connut alors une véritable extase.

Le 17 février, il adressa au compositeur une lettre qui est «comme un cri de reconnaissance» : «Avant tout, je veux vous dire que je vous dois la plus grande jouissance musicale que j'aie jamais éprouvée [...] D'abord, il m'a semblé que je connaissais cette musique [...] il me semblait que cette musique était la mienne, et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer [...] Ensuite le caractère qui m'a principalement frappé, c'a été la grandeur. Cela représente le grand, et cela pousse au grand. Je me sentis délivré des liens de la pesanteur, et je retrouvai par le souvenir l'extraordinaire volupté qui circule dans les lieux hauts. [...] J'ai retrouvé partout dans vos ouvrages la solennité des grandes passions de l'homme [...] Autre chose encore : j'ai éprouvé souvent un sentiment d'une nature assez bizarre, c'est l'orgueil et la jouissance de comprendre, de me laisser pénétrer, envahir, volupté vraiment sensuelle et qui ressemble à celle de monter dans l'air ou de rouler sur la mer [...] Depuis le jour où j'ai entendu votre musique, je me dis sans cesse, surtout dans les mauvaises heures : Si au moins, je pouvais entendre ce soir un peu de Wagner [...] Une fois encore, Monsieur, je vous remercie ; vous m'avez rappelé à moi-même et au grand, dans de mauvaises heures.».

Le musicien le remercia car il fut l'un des rares Français à le saluer.

Le 13 mars 1861, eut lieu, à l'Opéra, la première représentation complète de "Tannhäuser" en France. Elle fut sifflée par une salle dont l'hostilité était préparée de longue date. Ivre d'indignation face à la cabale déchaînée contre le musicien, il décida de le défendre à travers son esprit et sa sensibilité, et fit paraître, le 1^{er} avril, dans "La revue européenne", un article «improvisé en trois jours dans une imprimerie» mais «œuvre de circonstance très méditée», qui fut ensuite, le 4 mai, publié en plaquette :

1861 **"Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris"**

C'est un examen aigu et pénétrant de la psychologie du public, une rapide esquisse du caractère de Wagner et de sa formation intellectuelle, où il tenta de l'acclimater, à comprendre son génie musical, une lumineuse illustration de son esthétique, de la puissance de suggestion de sa musique et de l'éclat envoûtant de ses images, du retentissement de ses drames lyriques, des éléments révolutionnaires apportés par les thèmes de l'inspiration et par l'architecture de ses œuvres, et d'attentives études sur la nature de l'art musical en général.

La dualité qui faisait son drame, il l'identifiait aussi dans le "Tannhäuser" comme «la lutte de deux principes qui ont choisi le cœur humain pour principal champ de bataille, c'est-à-dire de la chair avec l'esprit, de l'enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu».

Commentaire

Dans cet émouvant salut d'un génie raillé à un autre génie méconnu, Baudelaire cita les deux quatrains de "Correspondances", et en donna le commentaire le plus autorisé : «Ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent improches à traduire des idées, les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité.»

On note aussi cette réflexion : «Tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement critiques [...] Une crise se fait infailliblement où ils veulent raisonner leur art, découvrir les lois obscures en vertu desquelles ils ont produit, et tirer de cette étude une série de préceptes dont le but divin est l'infaillibilité de la production poétique».

Richard Wagner le remercia de cet article par une lettre chaleureuse.

La doctrine esthétique

S'il fut pétri de contradictions, et s'il en eut une conscience particulièrement aiguë, Baudelaire garda toujours le souci de maintenir la cohérence dans le domaine de la pensée. Aussi livra-t-il une conception coordonnée de la critique d'art et de la critique littéraire. Et sa remarquable faculté de généralisation lui permit d'élever les questions à un plan supérieur, de définir une doctrine esthétique, de mettre en œuvre une dialectique efficace, où, partant de nets refus, il définit d'aussi nettes valeurs.

L'art étant pour lui le moyen suprême d'accès à la vérité, il considérait, par conséquent, que toute doctrine qui lui assigne une fin différente le dégrade ; que tout artiste qui ne le comprend pas déchoit. Or sa méditation esthétique, qui était en même temps un perpétuel examen de conscience, se développa en un temps où l'art et la poésie étaient, au lendemain de la demi-révolution romantique, engagés dans de multiples équivoques. Ce fut pour les dénoncer qu'il proclama des refus intransigeants et définitifs, qui le furent surtout quand il parlait de peinture, domaine où il était plus libre, donc plus sincère. Ces refus allaient se révéler prophétiques, l'importance de son esthétique allant être reconnue beaucoup plus tard, alors qu'elle aurait porté ses fruits, et qu'elle apparaîtrait comme l'initiatrice des renouvellements d'où étaient issus l'art et la poésie modernes.

Comme on l'a déjà signalé, deux grandes tendances se partageaient l'art et la poésie dans les années où il entreprit son grand combat esthétique, deux tendances ennemis : le réalisme et le formalisme.

En effet, ce que Baudelaire appelait «*l'art positif*» («*Relativement au rêve pur, à l'impression non analysée, l'art défini, l'art positif est un blasphème*» [dans le poème en prose "*La chambre double*"]) était ce que nous appelons plutôt le réalisme, le refus d'idéaliser le réel ou d'en donner une image épurée, la réduction du quotidien à sa banalité pour en respecter «la vérité». Ennemi du sentimentalisme et du faux idéalisme, il ne pouvait pas rester indifférent à cette tendance, que suivaient certains de ses amis de la bohème littéraire. Sa poésie alla d'ailleurs quelquefois très loin dans cette direction, au point de choquer des lecteurs au goût conventionnel. Il fut réaliste dans ses descriptions de Paris, des foules, des tripots, des lieux publics ; dans ses scènes d'érotisme sordide. Au rebours de Hugo, qui toujours transfigura l'être humain à l'image d'un certain idéal voulu, il l'accepta avec ses défaillances, sa grâce maladive, ses aspirations impuissantes. Il peignit l'être moderne tel qu'il est. Le texte du jugement qui le condamna en 1857 incriminait explicitement «un réalisme grossier et offensant pour la pudeur», accusation qui l'irrita. D'autre part, considérant que rien n'est plus opposé à l'être spirituel que l'être naturel, et qu'au fond, tout accès à la «spiritualité» passait par un «maquillage», il était hostile à la nature, à laquelle le réalisme prétendait se soumettre. De plus, les réalistes affichaient un grand mépris pour la poésie, une totale indifférence aux questions spirituelles. Enfin, ce réalisme, qui triomphait par exemple dans le roman, tendait aussi à réduire l'art à une pure fonction sociale ou idéologique, Champfleury pouvant déclarer, en analysant après coup, en 1877, le

mouvement dont il avait été le principal inspirateur : «Le réalisme fut une aspiration démocratique latente et inconsciente pour de certains esprits, car, vers 1848, nous étions poussés par un souffle particulier qui nous faisait agir sans raison apparente.» Et, à cette époque, qui, sous l'effet du choc de la révolution, fut le point extrême de son oscillation dans le sens de l'engagement, l'art paraissait à Baudelaire «*inséparable de la morale et de l'utilité*» (au sujet de Pierre Dupont, dans *“Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains”*). Encore distingua-t-il avec soin l'utilité effective et indirecte de «*la grande hérésie poétique des temps modernes*» qui est «*l'idée d'utilité directe*» (*‘Notes sur Edgar Poe’*).

Mais il évolua, et lui, qui était amoureux de la réalité, mais d'une réalité qui, pour rester quotidienne, n'en devait pas moins cesser d'être banale, s'opposa au réalisme. En 1855, au moment même où celui-ci était proclamé officiellement par l'*«exhibition»* privée de Courbet, appuyée par Champfleury, il écrivit un article, *“Puisque réalisme il y a”*, destiné à bien affirmer son indépendance à l'égard de ce mouvement, montrant clairement que le désaccord portait sur le fond même de la question, sur la définition de la réalité : «*La poésie, écrivait-il, est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans un autre monde.*» Plus encore, au chapitre IV du *“Salon de 1859”*, il déclara que «*l'immense classe des artistes, c'est-à-dire des hommes qui sont voués à l'expression du beau, peut se diviser en deux camps bien distincts. Celui-ci qui s'appelle lui-même réaliste, mot à double entente et dont le sens n'est pas bien déterminé, et que nous appellerons, pour mieux caractériser son erreur, un positiviste, dit : “Je veux représenter les choses telles qu'elles sont, ou bien qu'elles seraient, en supposant que je n'existe pas”. L'univers sans l'homme. Et celui-là, l'imaginatif, dit : “Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits.”*»

Théophile Gautier, quant à lui, mettait une rigueur de joaillier dans l'assemblage des mots, opposait au réalisme la doctrine de «l'art pour l'art» qui constitua une tentation plus sérieuse pour un artiste épri de perfection et sensible à la beauté plastique comme l'était Baudelaire. Sa génération n'y résista guère, de Leconte de Lisle à Banville. Sur la plupart des points, il ne pouvait qu'être d'accord avec eux : importance du «métier», amour de la forme, mépris de l'utilitarisme, du didactisme, du sentimentalisme dans l'art. Mais, malgré les apparences, son adhésion à cette doctrine pré-parnassienne ne pouvait être complète. Il ne pouvait suivre Gautier et ses amis qui en étaient arrivés à refuser à la beauté, c'est-à-dire à l'art, toute vertu active. Et, dès ses premiers écrits, il souligna à la fois l'importance du métier et les limites de cette importance. Certes, il lui arriva alors de céder à la tentation formaliste, comme on le constate dans le sonnet *“La Beauté”*, qui fut composé vers 1842-1844. Mais, dans les années 1848-1852, il attaqua avec vigueur l'école de l'*«art pour l'art»* du fait de l'orientation politique et sociale qu'avait prise alors sa pensée : «*Le goût immoderé de la forme pousse à des désordres monstrueux et inconnus. Absorbés par la passion féroce du beau, du drôle, du joli, du pittoresque, car il y a des degrés, les notions du juste et du vrai disparaissent. La passion frénétique de l'art est un chancre qui dévore le reste.*» (dans *“L'école païenne”* 1852). Puis, quand il protesta contre le moralisme et l'esthétique de l'utilité sociale, il eut l'air de rejoindre l'*«art pour l'art»*. Mais il condamna de nouveau «*la puérile utopie de l'école de l'art pour l'art*» qui, «*en excluant la morale, et souvent même la passion, était nécessairement stérile. Elle se mettait en flagrante contradiction avec le génie de l'humanité.*» (*“Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains”*). Pour lui, l'*«art pour l'art»* conduit tout droit au «*culte de la forme*», de la forme pour elle-même, considérée comme un absolu esthétique, la «*spiritualité*» se trouvant ainsi niée par la technique.

Par ailleurs, Baudelaire définit les valeurs esthétiques auxquelles il tenait, qu'il avait expérimentées dès sa jeunesse, au plus profond de lui-même, qu'il ne déduisit nullement d'un système philosophique quelconque, ce qui fit que sa conception fut originale, et n'eut aucune rigidité.

Comprenant qu'il ne saurait y avoir de perfection sans émotion, il sublima la sensibilité, proclamant, dans *“Fusées”* : «*Ne méprisez la sensibilité de personne. La sensibilité de chacun, c'est son génie.*», tandis que, dans *“Un mangeur d'opium”*, il eut cette intuition : «*Tel petit chagrin, telle petite jouissance de l'enfant, démesurément grossis par une exquise sensibilité, deviennent plus tard, dans l'homme adulte, même à son insu, le principe d'une œuvre d'art. [...] Le génie n'est que l'enfance nettement formulée.*» Il pensait que l'art doit exprimer avant tout «*la pensée intime de l'artiste*» (*“Le salon de 1846”*). Dès ses premiers textes critiques, il avait pris conscience du problème que pose le dosage du

métier (il fut sensible à l'exemple de Poe qui accordait de l'importance au métier, au calcul dans l'élaboration de l'oeuvre) et de ce qu'il appela tantôt «*l'âme*», tantôt «*le tempérament*» ou «*la naïveté*». Ses fluctuations ne portèrent que sur la part qui revenait à l'un ou à l'autre. Lorsqu'il se sépara formellement du réalisme, il comprit qu'aucune doctrine littéraire ne pouvait obtenir son adhésion totale. Il se sentit désormais libéré des systèmes, et donna définitivement la première place à «*l'impeccable naïveté*» : «*Je préfère parler au nom du sentiment, de la morale et du plaisir*» (dans «*L'exposition universelle de 1855*»). Cela signifiait surtout que son esthétique avait alors trouvé son équilibre, et qu'il s'en tenait désormais à sa formule personnelle.

Il mit en valeur le souci de la recherche de «*l'intensité*» d'une «*perception ultrasensible*». Dans «*Le Salon de 1859*», il déclara : «*L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon ce qu'il voit et ce qu'il sent. Il doit être réellement fidèle à sa propre nature.*» Dans «*L'exposition universelle de 1855*», il célébra «*ces admirables heures, véritables fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfonce comme dans un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées.*» On voit donc apparaître ici cette synesthésie qu'il utilisa régulièrement (notamment dans le poème «*Correspondances*») pour rapprocher les sens. Tous les termes de ce texte doivent être retenus comme éléments de définition de ce grand et haut but qu'il se fixait : le «*surnaturalisme*», terme par lequel il désignait, non seulement le refus du réalisme, mais l'exploration des profondeurs insolites, fantastiques, spirituelles, toutes choses qu'il trouvait chez Poe.

Aussi fit-il de l'imagination, la vieille «maîtresse d'erreur et de fausseté», «*la reine des facultés*» («*Le Salon de 1859*»), «*une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies.*» («*Notes sur Edgar Poe*»). Ressort primordial de la création poétique, elle libère les pouvoirs intérieurs, déclenche les «*fêtes du cerveau*», permet à l'artiste de reconstruire la réalité, selon son regard. Conforté dans sa conviction en constatant qu'Edgar Poe, qui était, selon sa propre parole, son modèle et son intercesseur, et un autre initiateur de la modernité, vantait lui aussi l'imagination, non la «*fancy*» des fictions-impostures, mais la «*constructive imagination*», l'imagination combinatrice, celle qui ne se contente plus de «*mettre en images*», d'*enluminer* le réel, mais qui en décompose les données, en rassemble les fragments épars, et reconstruit un ordre, redonne du sens, transforme la réalité contemplée, y discerne l'image réduite du monde spirituel. Il précisa : «*L'imagination n'est pas la fantaisie ; elle n'est pas non plus la sensibilité, bien qu'il soit difficile de concevoir un homme imaginatif qui ne serait pas sensible*» (préface à «*Edgar Poe*»). L'imagination saisit les images réelles, alors que la fantaisie en invente d'arbitraires. Elle substitue à l'action, le rêve ; propose «*une traduction légendaire de la vie extérieure*» («*Le peintre de la vie moderne*»). Elle seule «*comprend l'analogie universelle ou ce qu'une religion mystique appelle la correspondance*».

C'est parce que ses images tuent l'imagination qu'il condamna avec véhémence la photographie, art industriel et reproductible, même s'il fut lui-même merveilleusement photographié par Nadar ou Carjat. Il acceptait qu'elle soit la servante des sciences et des arts, comme l'imprimerie, mais, écrivit-il dans «*Le salon de 1859*», «*s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous !*»

Pour lui, le but suprême était évidemment la beauté, l'activité artistique était une faculté de l'être humain qui tend au Beau, comme la raison critique tend au Vrai et la volonté morale au Bon. Mais il donna de la beauté des définitions parfois contradictoires : on remarque, dans «*Les fleurs du mal*», des éloges de la beauté antique qui, dans «*J'aime le souvenir de ces époques nues*», est opposée aux beautés modernes, à ces «*beautés d'hôpital*» de Gavarni rejetées dans le poème «*L'idéal*» ; alors que, dans son poème, «*La Beauté*», exaltant la sereine beauté de l'art antique, il proclama : «*Je hais le mouvement qui déplace les lignes*» ; que, dans «*Fusées*», il considéra qu'une «*idée poétique se dégage de cette opération du mouvement dans les lignes*». Ne concevant pas le beau autrement que comme la tenace et active contestation du vrai, il définit la découverte fondamentale de la sensibilité moderne : «*Le beau est toujours bizarre. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement, bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrie, de bizarrie non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrie qui le fait être*

particulièrement le beau.» ('L'exposition universelle de 1855'). De ce fait, il vanta chez le dandy le raffinement et le goût des artifices, ne toléra dans la féminité que l'*«art du maquillage»*, apprécia les contrastes de Delacroix, les *«chinoiseries»* de l'Exposition universelle de 1855, les caricatures de Daumier, les croquis de Constantin Guys, les *«mensonges»* des décors de théâtre (*«Je préfère, écrivit-il dans 'Le Salon de 1859', contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai, tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs justement parce qu'ils ont négligé de mentir»*). La poétique des *'Fleurs du mal'* et des *'Petits poèmes en prose'* ne fut pas autre chose que l'épreuve personnelle de cette grande leçon d'esthétique.

Il définit son idéal par la formule de «l'art pur» qui fut la grande constante de son esthétique et de sa poétique. Ce n'est pas l'art pour l'art, c'en est même le contraire ; c'est un art de la communication directe avec l'intérieur de l'âme, une sorte de lyrisme absolu, qu'il appelait *«spiritualisme»*, qui lui faisait dire d'Edgar Poe qu'il était un *«homme spirituel»* (*'Edgar Poe. Sa vie et ses œuvres'*), définition idéale de l'artiste en général et du poète en particulier, toute son œuvre se plaçant sous le signe d'une quête de la spiritualité poétique, selon des techniques qui étaient à la fois des techniques de vie intérieure et des techniques de langage. Intransigeant de la pureté, tout au long de sa carrière, il ne cessa de glorifier les grands artistes qui étaient à ses yeux les témoins de la pureté de l'art. Le *«matérialisme païen»* de certains heurtait sa spiritualité.

La conception du monde qui anime cette quête esthétique est celle, qui a toujours été au fondement de la pensée primitive et de la poésie, de son *«unité intégrale»* (*«La première condition nécessaire pour faire un art sain est la croyance à l'unité intégrale.»* [dans *'L'art romantique'*]) et de *«l'analogie universelle»*, qui, en enveloppant le destin de l'être humain, font que l'art doit nécessairement présenter une signification humaine, ne peut être gratuit. La *«profonde unité»* évoquée dans *"Correspondances"* était aussi celle que visaient alors à retrouver, dans l'harmonie et le progrès, les utopies socialistes de Fourier et Proudhon. Seule cette croyance permet à l'artiste de comprendre que la nature n'est qu'un *«dictionnaire»* (*«ce monde-ci, dictionnaire hiéroglyphique»* [*'Puisque réalisme il y a'*]), et qu'il en est le *«traducteur»*, selon les mots de Delacroix que Baudelaire aimait à citer. Seule, elle lui permet de saisir les *«correspondances»* entre les différents éléments du monde.

Il ne cessa d'approfondir la conscience de ces valeurs, d'en explorer la vérité, et, dans cet effort, il rencontra, pour le confirmer et l'éclairer, les révélations que lui apportèrent au long des années ses frères spirituels, peintres (Delacroix, Corot, Manet), écrivains (Poe) ou musiciens (Wagner). Il sut dès lors qu'il appartenait à une famille, qu'animait la plus aiguë des curiosités spirituelles, unie par la même foi esthétique, l'esthétique pouvant, à son tour, devenir objet de *«religion»*. Mais il opéra une transformation radicale de l'esthétique dominante, en proclamant vouloir libérer l'esthétique de toute considération morale ou éthique : *«Une véritable œuvre d'art n'a pas besoin de requisitoire. La logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale, et c'est au lecteur à tirer les conclusions de la conclusion.»* (compte rendu de *'Madame Bovary'*).

Il est indispensable de connaître cette doctrine esthétique, où il faut lire une véritable poétique, et qui fut appliquée par Baudelaire dans son œuvre poétique, pour comprendre les *'Fleurs du mal'*. Il ne conçut pas la poésie comme différant dans sa nature de la peinture ou de la musique : il vit au contraire, dans cette unité poétique de langages techniquement différents, une application et une confirmation de son esthétique de l'analogie et de la correspondance : ce ne sont pas seulement les parfums, les couleurs et les sons qui se répondent, ce sont aussi les arts eux-mêmes, les couleurs de la peinture, les sons de la musique, les syllabes, les rythmes et les *«allégories»* de la poésie. Eurent une influence considérable, sur son imagerie et son symbolisme, des peintres et des graveurs : ne citons, pour exemple, parmi bien d'autres, que celle du graveur Meryon sur les *'Tableaux parisiens'* des *'Fleurs du mal'*. En conséquence, les événements qui marquaient l'Histoire contemporaine des arts réagissaient sur les termes mêmes dans lesquels il se posait le problème poétique. Ce qui se passait du côté de la peinture ou de la musique, et aussi dans les autres secteurs de la littérature, lui importait autant que ce qui se passait du côté de la poésie proprement dite : si le roman s'engageait dans la voie du réalisme, c'était pour lui une raison de plus d'affirmer son *«surnaturalisme»* poétique ; si Delacroix était incompris et si on lui préférait les babioles de Meissonier, c'était pour lui une raison

de plus de prôner et de pratiquer une poétique de l'âme ; si la peinture, avec Chenavard, cédait à la tentation philosophique et idéologique, c'était pour lui une raison de plus d'affirmer son esthétique de l'*«art pur»*, dont la poésie lui semblait être le langage nécessaire.

L'application dans la poésie

L'œuvre critique et les traductions de Baudelaire ayant pris beaucoup de place, ses poèmes ne forment pas le dixième de ce qu'il a écrit. Mais ce sont bien eux qui constituent le centre rayonnant et la raison d'être de son œuvre, où tout se tient, où tout est lié à la création poétique, et l'éclaire sous ses différents aspects, sa doctrine esthétique trouvant une application pratique dans sa conception de la poésie et dans sa production de poèmes en vers et de poèmes en prose.

Sa conception de la poésie

Ses nombreux articles sur des artistes et des écrivains, son œuvre critique et théorique, conduisirent Baudelaire à une vision parfaitement lucide de son art poétique. Il n'écrivit aucun manifeste, n'eut qu'une prétention fantaisiste et sarcastique d'enseigner la poésie «en vingt leçons» (si on en croit Asselineau), mais donna assez d'indications de son intention innovatrice, soit directement (dans *"Correspondances"*, dans *"La Beauté"*), soit indirectement (dans *"Le cygne"*, où il confia : «Tout pour moi devient allégorie», dans *"L'albatros"*, dans *"Paysage"* où il affirma pouvoir «évoquer le printemps avec [s]a volonté» ; dans le poème en prose *"Le mauvais vitrier"* où il reprocha à celui-ci de ne pas lui offrir «la vie en beau» ; dans de nombreuses notes de ses textes autobiographiques, *"Fusées"* et *"Mon cœur mis à nu"*, où il s'amusa à des pointes satiriques : «Grand style (rien de plus beau que le lieu commun)», mais définit aussi sa dialectique et sa démarche poétique en général : «De la vaporisation et de la centralisation du Moi, tout est là».

Surtout, inaugurant l'intransigeance poétique, intransigeance qui ne fit que s'accroître au fur et à mesure de son évolution, car il se sentait, se croyait, environné d'illusions et d'impostures, il exprima toute une série de refus, y voyant la seule morale, la seule hygiène de la poésie, y donnant l'exemple d'une rigueur qui, toutefois, n'alla pas jusqu'à une esthétique de la révolte pure.

Son refus le plus violent et le plus irréductible fut celui de la nature, car il considérait qu'entre poésie et nature, il y a incompatibilité, et, pour ainsi dire, hostilité réciproque. L'un des textes les plus importants pour la compréhension de sa poétique est cet *«Éloge du maquillage»* que contient son étude sur Constantin Guys. Il y déclara : «Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est artificielle, surnaturelle, puisqu'il a fallu, dans tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et des prophètes pour l'enseigner à l'humanité animalisée, et que l'homme, seul, eût été impuissant à la découvrir. Le mal se fait sans effort, naturellement, par fatalité ; le bien est toujours le produit d'un art.» La nature ne pouvait être le point de départ de son inspiration, car, alors que le réalisme, qui se soumettait à la nature, voulait «l'univers sans l'homme», pour lui, la poésie était de l'être humain, le destin de celui-ci restait au centre de sa pensée. Il repoussa toutes les prétentions à envahir le domaine poétique qu'a la nature, telle qu'elle se révèle universellement aux êtres humains, et lui en substitua une autre, analogue à l'esprit et au tempérament de l'auteur.

Il s'agissait, pour lui, d'exalter l'*«âme»*, mot qui revint si souvent sous sa plume, d'exalter *«l'homme spirituel»*, formule par laquelle il désignait ses *«saints de l'art»*, particulièrement Edgar Poe, formule qui devait s'appliquer par excellence au poète. Il se donna, comme critère esthétique universel ce qu'il appela le *«spiritualisme»* auquel il fit une référence constante. Il indiqua : «Je me suis toujours plu à chercher dans la nature extérieure et visible des exemples et des métaphores qui me serviront à caractériser les jouissances et les impressions d'un ordre spirituel» (dans *«Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains»*). Et la nature ne pouvait devenir poétique que si, par le symbolisme des correspondances, le poète la revêtait de spiritualité : alors, mais alors seulement, *«la Nature est un temple»* (*"Correspondances"*).

L'idéal du *«spiritualisme»* s'atteint par une communication directe avec l'intérieur de l'âme, une sorte de lyrisme absolu, qu'il définit comme *«l'art pur»*, la poésie devant être une épreuve purificatrice, et

non un exercice de simulation. Au nom de l'«*art pur*», il refusait l'«*art philosophique*», car, pour lui, si «*la poésie est essentiellement philosophique [...] elle doit être involontairement philosophique.*» (dans '*L'art philosophique*'). Et il en était de même pour la morale et pour la politique. Et, pour en finir avec ce qu'il appela «*les hérésies*» modernes, il dénonça encore «*l'hérésie de l'enseignement*» : «*La poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'elle-même. [...] Je dis que si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique ; et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise.*» ('Notes nouvelles sur Edgar Poe'). Cependant, il affirma, dans son projet d'une préface pour la seconde édition des '*Fleurs du mal*' : «*Qu'est-ce que la poésie? Quel est son but? De la distinction du Bien d'avec le Beau ; de la Beauté dans le Mal...*»

Il s'accorda avec Poe pour dire que la démarche poétique doit être un «*effort exalté pour atteindre la Beauté supérieure*». Il pensait que, quelle que soit la corruption du réel, il existe «*ailleurs*» un espace sanctifié vers lequel il faut faire mouvement d'*«élévation»*, tant par la méditation de l'âme que par les tensions conjointes du verbe et de l'imaginaire.

Ses thèmes

Ils furent indiqués nettement par les titres, celui de son recueil de poèmes et ceux de ses différentes parties.

Le titre '*Les fleurs du mal*' présente une antithèse séduisante, un oxymoron significatif, un paradoxe étonnant, par lesquels Baudelaire affirmait la beauté du mal, qui produit, tout autant que le bien, des fleurs que le poète seul sait voir car il a la capacité d'*«extraire la beauté du mal»*, la beauté de la souffrance, la beauté de la laideur, la beauté dans la laideur, la laideur dans la beauté. Il avait, dans '*Théophile Gautier*', remarqué : «*C'est un des priviléges prodigieux de l'art que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté et que la douleur rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une joie calme.*».

Titre de la première partie du recueil, '*Spleen et idéal*' rend bien compte de l'oscillation de son âme entre la dépression et l'exaltation, de la «*double postulation*» de l'être déchiré entre son aspiration à s'élever vers un idéal multiforme, de sa soif d'une idéalté et d'une pureté perdues, et de son enlisement dans les tourments du quotidien, contre lesquels un secours est cherché auprès de deux grandes figures féminines, celle d'une «*Vénus noire*», d'une déesse de la volupté qui entraîne ses amants dans le gouffre, celle d'une Vénus blanche représentant l'amour spirituel.

'*Fleurs du mal*', en reprenant assez maladroitement le titre du recueil (quel manque d'inventivité !), désigne un florilège des vices et «*pêchés*» de la chair, fait une amère constatation, et porte un jugement en quelque sorte métaphysique sur le problème du mal, pour le désespoir du poète.

'*Révolte*' marque bien que, revenu de toutes les tentations et écœuré de toutes les tentatives avortées, il proteste contre l'ordre de la création, contre le monde d'ici-bas, contre la société, contre toutes les tyrannies, se livre aux imprécations de l'esprit et aux reniements de l'âme : injures, blasphèmes, suppliques et litanies dédiées à cette autre grande figure de la marginalité et de la déchéance, Satan, s'alliant à lui contre Dieu.

'*Le vin*' désigne bien une ivresse qui est célébrée comme une des tentatives de l'être humain pour échapper aux «*conditions de la vie*».

'*La mort*' annonce que le poète, faisant d'elle la dernière espérance de ceux que hante l'infini, et qui ne sauraient s'accommoder de la médiocrité terrestre, y trouvera un refuge et un aboutissement.

Dans la seconde édition fut introduite une partie intitulée '*Tableaux parisiens*', où le poète se plongea dans le spectacle de la ville ; montra ou se souvint d'hôpitaux, de palais, de tableaux, de vieux livres, de maisons de jeu, de faubourgs, de mendiantes, de vieillards, de petites vieilles, d'aveugles ; tenta de se noyer dans la foule anonyme pour y dénicher une forme de beauté. Mais il éprouva aussi du dégoût : «*Ô cité ! / Pendant qu'autour de nous tu chantes, ris et beugles, // Éprise du plaisir jusqu'à l'atrocité*» ('*Les aveugles*') ; il se plaignit : «*La rue assourdissante autour de moi hurlait*» ('*À une passante*'). Ce thème fut particulièrement exploité dans '*Petits poèmes en prose*' dont un autre titre est justement '*Le spleen de Paris*'.

Une idée d'ensemble se dégage : la grandeur et la misère de l'être humain ; une expérience affreuse de la vie, de son ennui, de ses abjections qui se cachent parfois dans le secret des âmes ; la permanence d'aspirations vers un monde de bonté et de beauté ; la possibilité de certains moments heureux, illuminés par l'amour et la poésie.

Plusieurs de ces thèmes étaient inspirés du macabre réalisme baroque, du moralisme classique ou de l'idéalisme romantique (*"Spleen et idéal"*). Mais Baudelaire, qui déclara : «Créer un poncif, c'est le génie» (*"Fusées"*), en créa en effet différents : le poncif de l'exotisme tropical et de l'*«ailleurs*» (*"L'invitation au voyage"*), le poncif érotique (dans les «pièces condamnées» qui étaient scandaleuses pour l'époque), le poncif satanique (*"Les litanies de Satan"*), le poncif des *«paradis artificiels»* (il chanta la drogue dans *"Rêve parisien"*, la dénonça dans *"Le poison"*), le poncif moderniste, son sentiment de la modernité ayant fondé sa principale originalité.

L'élaboration poétique :

Même s'il fut attentif à ses rêves, qu'il notait à son réveil, qu'il communiquait parfois à ses amis, qu'il interprétrait pour qu'ils lui donnent la clé d'une situation, le motif d'une détermination, rêves qui le mettaient en contact avec des réalités blessantes, parfois monstrueuses (*"Le sommeil est plein de miracles"*, s'écria-t-il dans *"Rêve parisien"*), et il affirma au dédicataire des *«Paradis artificiels»* : «La vraie réalité n'est que dans les rêves»), qui, parfois, déterminaient son humeur de la journée, car il savait y trouver des rapports avec ses préoccupations ou ses occupations de la journée, il se méfia de l'inspiration, qui, pour lui, était encore la nature, car elle vient quand elle veut, et spontanément ; car elle ressemble aux besoins.

Pourtant, il eut le souci de la sensation, en fut l'un des explorateurs les plus audacieux mais aussi des plus triomphants, s'épuisant à chercher, de sensation en sensation, des frissons nouveaux qui allaient jusqu'à l'extrême limite de la sensibilité. Alors que les romantiques avaient fait entrer la notation des couleurs dans une poésie qui, jusque alors, avait dédaigné de traduire la sensation, il y fit entrer celle des odeurs et avec elles celle des images et des idées qu'elles entraînent. Si l'odorat est de tous les sens le plus grossier, celui qui nous rapproche le plus de l'animal, il est peut-être aussi le plus suggestif, parce que c'est celui dont les impressions demeurent le plus étroitement liées aux circonstances de leur cause, le plus capable de ressusciter en nous le passé (*"Le parfum"*, *"Parfum exotique"*, *"Le flacon"*, *"La chevelure"*). Et il mit en œuvre une *«magie suggestive»*, une *«sorcellerie évocatoire»* (*"Fusées"*) essentiellement sensorielle, symbolique et imaginative, qui fait que, selon un mot de Théodore de Banville, les formes et les choses et les mots sont transfigurés sans cesser d'être aussi ce qu'ils paraissent être.

Pour cette mise en œuvre, pensant qu'en art, la part laissée à la volonté de l'être humain est bien moins grande qu'on ne le croit, il considérait qu'il est dangereux de s'abandonner aux *«jaillissements»* du cœur, de la rêverie, de l'imagination, de la pensée. Affirmant *«que le poète est souverainement intelligent, qu'il est l'intelligence par excellence, et que l'imagination est la plus scientifique des facultés.»* (lettre à Toussenel), ces données premières n'étaient légitimées que si elles étaient authentifiées par un travail *«intelligent»* de formalisation, l'imagination poétique, loin d'être comme l'avait cru un romantisme superficiel, un abandon, étant, au contraire, la conséquence d'une acuité accrue de la conscience. Une des originalités de Baudelaire est d'avoir refusé l'opposition romantique de la lucidité et du génie, d'avoir voulu être poète en pleine conscience, d'avoir pensé que la création devait être réglée sur l'intelligence de la poésie.

Ainsi, ce *«paresseux nerveux»* (*"Mon cœur mis à nu"*) écrivit à sa mère : *«Je ne sais combien de fois tu m'as parlé de ma facilité. C'est un terme très usité qui n'est guère applicable qu'aux esprits superficiels. Facilité à concevoir? ou facilité à exprimer? Je n'ai jamais eu ni l'une ni l'autre, et il doit sauter aux yeux que le peu que j'ai fait est le résultat d'un travail très douloureux.»* (lettre du 11 février 1865). Animé d'un goût passionné de la perfection, il travailla ses poèmes avec l'acharnement d'un artisan scrupuleux, presque maniaque. Et il proclama : *«Je ne crois qu'au travail patient, à la vérité dite en bon français et à la magie du mot juste»* (qu'il chercha avec acharnement, compulsant une foule de dictionnaires). Il lui arriva de corriger longuement un poème, même fort ancien, même fort éloigné de son humeur, plutôt que d'en écrire un nouveau. S'étant, dans le projet d'épilogue pour *'Les fleurs du*

mal" de 1860, désigné lui-même comme un «*parfait chimiste*», qui dose et marie presque scientifiquement les éléments d'un poème, il eut pour but une véritable alchimie qui opère une sublimation, la transmutation esthétique de la réalité naturelle en surréalité poétique, ce qu'il exprima par la formule : «*Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or.*» (dans l'ébauche d'un "*Épilogue*" pour la deuxième édition des "*Fleurs du mal*", qui était une dédicace à la ville de Paris).

Il fut aussi le chimiste des différentes tendances entre lesquelles il était partagé.

Les différentes tendances :

Romantique par ses origines et ses goûts, il se fit une image un peu théâtrale de la place du poète dans la société, une idée romantique de son destin (le poète est venu sur Terre pour interpréter la réalité à la lumière de son rêve ; il s'insurge contre les conventions, demeure en dépit de tout un inadapté, trouble la conscience et le cœur de ceux à qui il offre ses sublimes mirages). Mais, s'il lui arriva souvent de parler la langue romantique en recourant, pour fabriquer ses symboles, à des images comme celle des saisons, ou encore, pour figurer son mal intérieur, au symbolisme de la maladie ou de la morbidité, il n'accepta pas toutes les données que recouvre le terme de romantisme : alors que ce mouvement avait, du moins en apparence, situé la poésie dans le «*cœur*», lui, comme Gautier, comme les poètes parnassiens, la situait dans la force de l'imagination et dans le langage ; son lyrisme ne fut pas strictement personnel, mais exprima le tragique de la condition humaine ; il opposa au laxisme technique des romantiques un travail permanent sur la forme, en s'en tenant à une poétique traditionnelle en apparence.

Ce constant et rigoureux souci d'une perfection et d'une rigueur formelles, ce goût de la minutie dans l'artifice, qui firent qu'on put parfois le classer parmi les parnassiens, alors que sa forme n'a rien à voir avec l'esthétique de l'art pour l'art (il savait qu'aucune réussite littéraire n'est possible en dehors de l'émotion, considérait que les esthètes oublient d'être des humains d'abord), tenaient plutôt à son attachement à un certain classicisme. Ainsi, il déclara, dans "*Le Salon de 1859*" : «*Il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire [...] serait infiniment plus vrai.*» Il fut toujours aux côtés de ceux qui refusaient le hasard dans l'art, qui ressentaient comme une nécessité l'impératif de l'ordonnance, qui ne prenaient ni le mot ni le mètre à la légère. Il admirait chez Malherbe «*un vers symétrique et carré de mélodie*» qui le jetait «*dans de longues extases*» (article sur l'œuvre et la vie de Delacroix). Il put pratiquer la phrase et le vers classiques, au point qu'on rapprocha souvent son art de celui de Racine. Ainsi, dans cette strophe des "*Femmes damnées*" ("*Delphine et Hippolyte*") :

«*De ses yeux amortis les paresseuses larmes,
L'air brisé, la stupeur, la morne volupté,
Ses bras vaincus, jetés comme de vaines armes,
Tout servait, tout paraît sa fragile beauté.*»

L'analogie entre Racine et Baudelaire fut signalée par Anatole France, Marcel Proust, Yves Bonnefoy (qui put affirmer qu'«il y a dans sa prosodie la même monotonie de l'âme que chez Racine»).

Il prit la défense de la rhétorique, se déclara même «*fier*» d'être «*rhéteur*». Et, même s'il condamna «*l'art philosophique*», il lui arriva assez souvent, dans des poèmes qui révèlent, dans un symbolisme transparent, leur substrat intellectuel, de montrer un côté didactique, d'exposer une idée, d'un ton de prêcheur, ce qui d'ailleurs fait diminuer leur tonus poétique. Ainsi dans son adresse "*Au lecteur*", dans "*Correspondances*" ou dans "*L'homme et la mer*".

La tradition affleure chez lui dans l'emploi de formes anciennes :

- Des poèmes à forme fixe, comme le pantoum malais qu'est "*Harmonie du soir*", surtout le sonnet (quarante-deux poèmes des "*Fleurs du mal*" en sont, avec toutefois une certaine variété, six n'étant pas en alexandrins : quatre en octosyllabes, un en octosyllabes et décasyllabes, un en alexandrins et pentasyllabes [*'La musique'*], le seul tout à fait régulier étant "*Bohémiens en voyage*"). Baudelaire aimait la «*beauté pythagoricienne*» du sonnet, dont, avec une maîtrise exacte et souveraine de l'expression, il préféra la forme exigeante et serrée aux débordements de l'éloquence, de l'abondance, de la redondance des romantiques qui croyaient tout facile à dire. Il s'y sentait aussi à l'aise que ceux-

ci s'y sentaient contraints et gênés. Il estimait que la puissance «suggestive» est d'autant plus grande que le plus d'émotion possible est concentré dans l'expression la plus resserrée, que le choc poétique, pour avoir tout son effet, exigeait cette violence ; que la contrainte exalte la portée «magique». «Parce que la forme est contraignante, écrivit-il à Armand Fraisse dans une lettre de février 1860, l'idée jait plus intense. Tout va bien au sonnet : la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique. Il y a là la beauté du métal et du minerai bien travaillés. Avez-vous observé qu'un morceau de ciel, aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, etc., donnait une idée plus profonde de l'infini qu'un grand panorama vu du haut d'une montagne? / Quant aux longs poèmes, nous savons ce qu'il en faut penser ; c'est la ressource de ceux qui sont incapables d'en faire de courts. / Tout ce qui dépasse la longueur de l'attention que l'être humain peut prêter à la forme poétique n'est pas un poème.»

Mais on peut aussi considérer que cette préférence pour des formes brèves était due à son manque de souffle.

- Des vers pairs, surtout l'alexandrin, seuls vingt-six poèmes n'en étant pas composés exclusivement, seuls six poèmes comportant des vers impairs : dans cinq cas, en alternance avec des vers pairs, tandis qu'un seul, *«L'invitation au voyage»*, est écrit uniquement en vers impairs (pentasyllabes et heptasyllabes).
- Des vers la plupart du temps solidement charpentés, respectant la césure à l'hémistique, ayant quatre mesures régulières.
- Des rimes travaillées (il garda le goût de la rime riche) en lesquelles il persistait à voir un des «piliers» de la versification.
- Des figures de rhétorique classiques.

Mais, s'il ne voulut pas renoncer à un renouveau du classicisme le plus authentique, il voulut aussi ne manquer aucune des nouveautés qu'il entrevit ; s'il se soumit parfois à une rhétorique assez raide, il voulut aussi briser les cadres du discours où s'enlisait la poésie traditionnelle, la libérer du carcan des expressions usuelles ; s'il employa les moyens traditionnels de la versification, il leur donna de moins en moins d'importance en regard de ce qu'il appela «la sorcellerie évocatoire» (dans *«L'art romantique»*). C'est que, en fait, sa manière varia au fil des ans.

Son évolution :

Elle est nette.

Esprit essentiellement critique, porté par nature à l'analyse, et donc à l'abstraction, il n'était pas d'instinct un grand créateur d'images et de rythmes. Dans ses premiers poèmes, son vocabulaire était pauvre ; sa phrase était, lorsqu'il écrivait en vers, bien moins soutenue qu'entravée par les disciplines de la prosodie ; il y avait trop d'adjectifs, des hémistiches inutiles, une recherche pénible de la rime ; le souffle était court, chaque phrase, chaque membre de phrase venant, pour ainsi dire, mourir, épuisé, à la fin de l'hémistique ou du vers ; ce n'était que de la prose rimée, qui intéressait l'intelligence plutôt que la sensibilité.

Dans les poèmes écrits après 1850, la langue s'était considérablement enrichie ; les images étaient plus variées, plus neuves, plus efficaces ; les mouvements de la phrase étaient libres et larges, se développaient à travers la strophe, enjambaient le vers, créaient de singuliers effets par la variété des rythmes. Il n'expliquait plus, et son vers était devenu évocation, magique sorcellerie, musique pure.

La variété de la langue :

Les discordances propres à Baudelaire se manifestèrent d'abord dans sa langue qui intégra systématiquement mots poétiques et mots triviaux (au point que Paul Claudel put dire de la langue des *«Fleurs du mal»* : «C'est un extraordinaire mélange du style racinien et du style journalistique de son temps»), mots insolites et mots interdits, archaïsmes et néologismes empruntés à la civilisation industrielle (comme «wagon», «voirie», «omnibus», «réverbère» ou «bilan»). Il osa :

- Commencer le poème *«Le mort joyeux»* par ce vers étonnant : «Dans une terre grasse et pleine d'escargots...».

- Évoquer, dans "Pluviôse, irrité contre la ville entière", «Mon chat sur le carreau cherchant une litière / Agite sans repos son corps maigre et galeux» ; dans "Allégorie", «une femme belle et de riche encolure, / Qui laisse dans son vin traîner sa chevelure.»
- Produire ces mélanges expressifs : «vieil amour ranci, charmant et sépulcral» ("Le flacon") - «Je serai ton cercueil, aimable pestilence» ("Le flacon") - «Il te faut chaque jour un cœur au ratelier» ("Tu mettras l'univers entier dans ta rue") - «Volupté, fantôme élastique» ("La prière d'un païen") - «Des plaisirs plus aigus que la glace et le fer» ("Ciel brouillé").
- Écrire "Le vin des chiffonniers", "Le crépuscule du matin", surtout "Une charogne" où il voulut montrer la beauté de l'horreur.

* * *

La puissance de suggestion des vers de Baudelaire, qui ont un caractère musical plutôt que plastique, est obtenue grâce aux différents types de figures qu'on peut relever dans toute poésie :

- Des figures qualitatives comme :

- l'épithétisme (emploi d'épithètes rhétoriques avant tout utiles à l'expressivité mais inutiles au sens) : «La mer, la vaste mer» ("Moesta et errabunda").
- l'accumulation : «Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté» ("L'invitation au voyage") - «Quand on m'aura jeté, vieux flacon désolé, / Décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé» ("Le flacon").
- l'antéphiphore (répétition de la même formule ou du même vers au début et à la fin d'une période ou d'une strophe) :

«Adorable sorcière, aimes-tu les damnés?
Dis, connais-tu l'irrémissible?
Connais-tu le remords aux traits empoisonnés?
À qui notre cœur sert de cible?
Adorable sorcière, aimes-tu les damnés?» ("L'irréparable").

- Des figures structurelles comme :

- L'invocation : - «Âmes de ceux que j'ai aimés, âmes de ceux que j'ai chantés, fortifiez-moi, soutenez-moi, éloignez de moi le mensonge et les vapeurs corruptrices du monde ; et vous, Seigneur mon Dieu ! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise» (dans le poème en prose, "À une heure du matin").

- L'inversion :

- «Comme des avirons traîner à côté d'eux» ("L'albatros")
- «l'œil par sa franchise étonne» ("Parfum exotique")
- «Du sang que nous perdons croît et se fortifie !» ("L'Ennemi")
- «Du passé lumineux recueille tout vestige» ("Harmonie du soir")
- «De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant» ("Hymne à la Beauté")
- «de ses précepteurs méprisant les courbettes [...] Du bouffon favori la grotesque ballade [...] De son être extirper l'élément corrompu [...] ces bains de sang qui des Romains nous viennent» ("Je suis comme le roi...")
- «de l'horizon embrassant tout le cercle» - «D'une vaste prison imite les barreaux» ("Quand le ciel bas et lourd...")
- «d'une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l'ourlet» ("À une passante")
- «De sa fourrure blonde et brune / Sort un parfum...» ("Le chat")
- «des mortels la multitude vile» ("Recueillement")

- «*De leur fatalité jamais ils ne s'écartent*» - «*Comme en un lit de plume un délicat se vautre*» (*'Le voyage'*).
- L'ellipse : «*Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse [...] Un éclair... puis la nuit !*» (*'À une passante'*).
- L'anacoluthe (anomalie dans la construction de la phrase) :
 - «*Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.*» (*"L'albatros"*) : «exilé» se rapporte non au sujet de la phrase, mais au pronom «[e]», complément de «empêchent»)
 - «*Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse*» (*'À une passante'*).
- L'absence de référent, le poète ne précisant pas le lieu dans l'espace ; ainsi, il propose d'*«Aller là-bas vivre ensemble»* dans son *“Invitation au voyage”* dont on sait seulement par le poème en prose qui lui correspond qu'elle concerne la Hollande.
- Des figures phoniques où, parfois, Baudelaire se plia aux règles de la prosodie traditionnelle, parfois s'en dégagea, se l'adapta étroitement, lui imposa ses sinuosités personnelles :

 - L'allitération :
 - «*miasmes morbides*» (*“Élévation”*)
 - «*déposés sur les planches*» (*"L'albatros"*)
 - «*Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore*» (*'Hymne à la Beauté'*)
 - «*meurtri tour à tour*» (*'La Beauté'*)
 - «*mer d'ébène, un éblouissant rêve*» (*'La chevelure'*)
 - «*Voici venir les temps où vibrant sur sa tige*» - «*Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige*» (*'Harmonie du soir'*)
 - «*vers les pavés / Pencher rêveusement leur tête appesantie*» (*'Les aveugles'*)
 - «*en grand deuil, douleur majestueuse*» (*'À une passante'*).
 - Le recours à la diérèse :
 - «*Ton œil mystéri-eux*» (*“Ciel brouillé”*)
 - «*le long des chari-ots*» (*"Bohémiens en voyage"*)
 - «*opini-âtrement*» (*'Quand le ciel bas et lourd...'*)
 - La rupture du caractère par trop mécanique de la césure régulière :
 - «*Soulevant, balançant le feston et l'ourlet*» (*'À une passante'*).
 - L'enjambement qui a un effet dramatique par le suspens de la phrase provoqué entre deux vers :
 - «*les hommes d'équipage / Prennent des albatros [...] leurs grandes ailes blanches / Comme des avirons traîner à côté d'eux*» (*"L'albatros"*)
 - «*Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse / S'élancer vers les champs lumineux et sereins*» (*“Élévation”*)
 - «*emportant ses petits / Sur son dos ou livrant à leurs fiers appétits / Le trésor [...] ces voyageurs, pour lesquels est ouvert / L'empire familier des ténèbres futures.*» (*"Bohémiens en voyage"*)
 - «*un amour / Éternel et muet*» (*'La Beauté'*)
 - «*la porte / D'un Infini*» (*'Hymne à la Beauté'*)
 - «*approfondir / Le secret douloureux*» (*'La vie antérieure'*)
 - «*tu n'auras pour alcôve et manoir / Qu'un caveau*» - «*ta poitrine peureuse / Et tes flancs*» (*'Remords posthume'*)

- «tu contemples ton âme / Dans le déroulement infini de sa lame» - «ton cœur / Se distrait quelquefois» ("L'homme et la mer")
- «la nature donne / Des arbres singuliers» - «de mâts / Encor tout fatigués» ("Parfum exotique")
- «Songe à la douceur / D'aller là-bas» ("L'invitation au voyage")
- «peupler ce soir l'alcôve obscure / Des souvenirs» - «Tout un monde [...] défunt / Vit» - «un éblouissant rêve / De voiles....» - «mon âme peut boire / À grands flots» - «la gloire / D'un ciel» - «la gourde / Où je hume» ("La chevelure")
- «le Vertige / Saisit l'âme vaincue» ("Le flacon")
- «si mon nom / Aborde heureusement aux époques lointaines» - «mystique chaînon / Reste comme pendue» - «Foules d'un pied léger et d'un regard serein / Les stupides mortels» ("Je te donne ces vers")
- «Leurs yeux [...] restent levés / Au ciel ; on les voit jamais vers les pavés / Pencher rêveusement leur tête appesantie» ("Les aveugles")
- «Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait sourdement renaître» ("À une passante")
- «de longs vers / Qui s'acharnent toujours [...] l'humeur farouche / Ne chante...» ("J'ai plus de souvenirs...")
- «le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l'esprit gémissant» - «la pluie étalant ses immenses traînées / D'une vaste prison imite les barreaux» - «un peuple muet d'infâmes araignées / Vient tendre ses filets» - «l'Espoir, / Vaincu, pleure» ("Quand le ciel bas et lourd...")
- «ils s'enivrent / D'espace et de lumière» - «Les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent / Pour partir» - «même dans nos sommeils / La Curiosité» - «Nous avons vu des astres / Et des flots» - «l'autre se tapit / Pour tromper l'ennemi vigilant et funeste, / Le Temps !» ("Le voyage") ;

ou, mieux encore, plus hardi encore, l'enjambement de strophe à strophe, qui était une nouveauté dans la poésie du temps :

- «Par delà les confins des sphères étoilées, // Mon esprit, tu te meus» ("Élévation")
- «Et d'autres, corrompus, riches et triomphants, // Ayant l'expansion des choses infinies» ("Correspondances")
- «Ô toi qui, comme une ombre à la trace éphémère, // Foules d'un pied léger...» ("Je te donne ces vers")
- «Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs, // Qui me rafraîchissaient....» ("La vie antérieure")
- «fatigués par la vague marine, // Pendant que le parfum...» ("Parfum exotique")
- «Une femme passa, d'une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ; // Agile et noble, avec sa jambe de statue.» - «Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ? // Ailleurs...» ("À une passante")
- «Ma Douleur, donne-moi la main ; viens par ici, // Loin d'eux.» ("Recueillement")
- «Il est, hélas ! des courreurs sans répit, // Comme le Juif errant» - «Les yeux fixés au large et les cheveux au vent, // Nous nous embarquerons sur la mer des Ténèbres» - «vous qui voulez manger // Le Lotus parfumé !» ("Le voyage").

- La variation de mètres :

- «La musique souvent me prend comme une mer ! / Vers ma pâle étoile / ; Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther / Je mets à la voile.» ("La musique") : l'alternance régulière d'alexandrins et de pentasyllabes crée un balancement rythmique évocateur des ondulations de la musique et de la mer.

- Des figures lexicales :

- La comparaison :

- «Le Poète est semblable au prince des nuées» ("L'albatros")
- «Le feu de ses prunelles pâles, clairs fanaux, vivantes opales» ("Le chat")
- «Tout l'hiver va rentrer dans mon être... / Et, comme le soleil dans son enfer polaire, / Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé, / Mon esprit est pareil à la tour qui succombe / Sous les coups du bétier infatigable et lourd...» ("Chant d'automne")
- «Mainte fleur épanche à regret / Son parfum doux comme un secret.» ("Le guignon")
- «son œil, ciel livide où germe l'ouragan» ("À une passante")
- Tout le poème "Ciel brouillé" est construit sur une comparaison.

- La métaphore, qu'elle soit simple :

- «Heureux celui qui peut, d'une aile vigoureuse / S'élancer vers les champs lumineux et sereins» ("Élévation"),
- «Usant à l'envi leurs chaleurs dernières, / Nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux, / Qui réfléchiront leurs doubles lumières / Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.» ("La mort des amants"),
- «Le monde [...] une oasis d'horreur dans un désert d'ennui» ("Le voyage"),
- «le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci» ("Recueillement") ;

ou filée :

- «Voilà que j'ai touché l'automne des idées / Et qu'il faut employer la pelle et les râteaux / Pour rassembler à neuf les terres inondées / Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux.» ("L'ennemi")
- «Désir, vieil arbre à qui le plaisir sert d'engraiss, / Cependant que grossit et durcit ton écorce, / Tes branches veulent voir le soleil de plus près ! [...] grand arbre plus vivace / Que le cyprès» ("Le voyage")
- la métaphore du «thyrsé», qu'on trouve dans le texte du même titre de "Petits poèmes en prose", et qui avait déjà été utilisée dans "Un mangeur d'opium".

Baudelaire indiqua : «Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison, d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'universelle analogie, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs.» (dans "Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains").

- L'hypallage :

- «poitrine peureuse» ("Remords posthume")
- «plainte indomptable et sauvage» ("L'homme et la mer")
- «sein chaleureux [...] île paresseuse» ("Parfum exotique")
- «jeune squelette» ("Je suis comme le roi...")
- «une main fastueuse» ("À une passante")
- la chauve-souris «battant les murs de son aile timide» ("Quand le ciel bas et lourd")
- «la fête servile» ("Recueillement")
- l'«album vorace» des amateurs de récits de voyages ("Le voyage").

- L'antithèse qui traduit le plus souvent la lancinante sensation d'écartèlement de l'âme du poète entre deux pôles opposés :

- «Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, / Ô Beauté ! ton regard, infernal et divin, / Verse confusément le bienfait et le crime [...] Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore [...] le héros lâche et l'enfant courageux [...] Tu sèmes au hasard la joie et les désastres, / Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien. [...] De Satan ou de Dieu [...] Ange ou Sirène» ("Hymne à la Beauté")

- «La douceur qui fascine et le plaisir qui tue» ("À une passante")
- «Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui» ("Le voyage").
- «voix charmantes et funèbres» ("Le voyage")
- «joli enfer», «robuste coquette», «infatigable mélancolie» ("La femme sauvage")
- «étoiles noires» (le poème en prose, "La chambre double")
- «chère délicieuse et exécutable femme» (le poème en prose "Le galant tireur").

- L'oxymoron :

- Les titres : "Les fleurs du mal" - "Le mort joyeux" - "Horreur sympathique"
- «féconde paresse» ("La chevelure")
- «Ô fangeuse grandeur ! Sublime ignominie» ("Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle...")
- «voluptés calmes» ("La vie antérieure")
- «soleils mouillés» ("L'invitation au voyage")
- «le Regret souriant» ("Recueillement")
- «soleil noir» ("Le désir de peindre")
- «séduisante virago» (le poème en prose 'Les tentations').

- Le paradoxe :

- «l'infirme qui volait» - «Ses ailes de géant l'empêchent de marcher» ("L'albatros")
- «Le langage des [...] choses muettes» ("Élévation")
- la Beauté dit : «mes grandes attitudes, / Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments», alors que ce sont évidemment eux qui essaient de l'atteindre ("La Beauté")
- "Remords posthume" : on ne peut pas avoir du remord une fois que l'on est mort !
- le «noir océan» qu'est la chevelure d'une femme enferme «l'autre» océan ("La chevelure")
- «Nous échangerons un éclair unique» ("La mort des amants")
- «Berçant notre infini sur le fini des mers» - «la Sainteté, / Comme en un lit de plume un délicat se vautre, / Dans les clous et le crin cherchant la volupté» ("Le voyage")
- «il faut vous enivrer sans trêve [...] de vertu.» (le poème en prose 'Enivrez-vous').

- Les correspondances qui, pour les mystiques, les poètes, et en particulier les symbolistes, s'établissent :

- entre le monde supranaturel et le monde naturel (correspondances verticales, qui réalisent le mouvement sublime «d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement sur cette terre même d'un paradis révélé» (dans "Théophile Gautier") - «C'est cet admirable, cet immobile instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au-delà et que révèle la vie est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par la musique et à travers la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau...» (dans 'Notes nouvelles sur Edgar Poe') ;
- dans le monde naturel, entre différents domaines des sens (correspondances horizontales, qu'on peut appeler synesthésies) : «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent» (dans "Correspondances").

Les «correspondances» font découvrir au poète, qui est, selon Baudelaire, «un traducteur, un déchiffreur», l'«universelle analogie» (dans 'Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains'), dans laquelle il lui suffit de choisir avec maîtrise et clairvoyance.

- L'allégorie, la personnification d'une idée, d'un sentiment, d'un état, qui est fréquente, signalée par nombre de ces mots arborant la majuscule : «la Débauche», «l'Espérance», «l'Espoir», «l'Angoisse» ; qui se trouve aussi dans : «Ô vers ! noirs compagnons sans oreilles et sans yeux» ("Le mort joyeux"), dans "Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille" ("Recueillement"), dans «Trois mille six cents fois par heure, la Seconde / Chuchote :

“Souviens-toi !» (“L’horloge”) ; qui se fait mystérieuse dans le poème justement intitulé “Allégorie” où est évoquée la Prostitution.

Baudelaire sut aussi déployer l’incantation, la pure musicalité, qui triomphent dans des poèmes où, grâce du langage, climat magique, mystère et simplicité, chante seule la poésie : ‘*L’invitation au voyage*’, ‘*Recueillement*’ ‘*Harmonie du soir*’ peuvent être cités parmi les exemples les plus parfaits de tout le recueil.

Pour lui, les techniques de la poésie n’étaient justifiées que dans la mesure où elles étaient capables de produire efficacement l’«extase» poétique ; elles ne sauraient en aucun cas trouver en elles-mêmes leur propre justification. Il considérait que c’est la fécondité poétique du verbe qui justifie sa forme. Il engagea de la sorte la poésie dans une voie sinon tout à fait nouvelle (c’était la grande tradition de l’orphisme) du moins relativement neuve par rapport à la tradition d’une poésie qui ne serait qu’un ornement ou un mode d’expression.

* * *

Ses poèmes en prose furent, pour Baudelaire, comme il l’indiqua dans sa dédicace ‘*À Arsène Houssaye*’, où il cita Aloysius Bertrand (voir, dans le site, “BERTRAND Aloysius”) comme un modèle, un genre nouveau, lié étroitement à la «*vie moderne*», aux «*villes énormes*», et passant par une esthétique du fragment. Il y affirmait que son «*idéal obsédant*» était «*le miracle d’une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience.*»

Mais, si le thème moderniste est bien présent dans les textes qui suivent, la musicalité s'est perdue avec l'absence de l'incantation que permet la versification. Cependant, la prose est quelque peu cadencée, et certains textes sont poétiques en se maintenant dans un flou onirique, dans une magie suggestive, dans l'incertitude des frontières entre le naturel et le fantastique, en unissant le réel et le rêve comme dans une sorte de symbolisme somnambulique. Si le lyrisme se déploie dans quelques-uns des textes (‘*Le confiteor de l’artiste*’, ‘*La chambre double*’, ‘*Un hémisphère dans une chevelure*’, ‘*Enivrez-vous*’), dans l’ensemble, on trouve plutôt des nouvelles fondées sur des anecdotes dont ‘*Portraits de maîtresses*’ est l'exemple le plus significatif.

Conclusion

Ce fut en se faisant critique d’art, critique littéraire et même critique musical que Baudelaire construisit sa doctrine esthétique, où, à la fois héritier du romantisme et fidèle au classicisme, il refusa de céder aux deux grandes tendances de son temps, le réalisme et «l’art pour l’art».

Cette doctrine esthétique, il l’appliqua dans ses poèmes où il déploya des figures (qualificatives, structurelles, phoniques, lexicales) en sachant, grâce une véritable «sorcellerie évocatoire», les coordonner en un tout harmonieux.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

Contactez-moi

Peut-être voudrez-vous accéder à l’ensemble du site :

www.comptoirlitteraire.com

Voir aussi BAUDELAIRE 1, sa vie - BAUDELAIRE 3, sa postérité

