

Baudelaire

ŒUVRES COMPLÈTES



JS

ROBERT LAFFONT

Baudelaire

Œuvres complètes

Préface de
CLAUDE ROY

Notice et notes de
MICHEL JAMET

Bouquins

ROBERT LAFFONT

Si vous désirez être tenu au courant des publications de l'éditeur de cet ouvrage, il vous suffit d'adresser votre carte de visite aux Éditions Robert Laffont, service « Bulletin », 6 place Saint-Sulpice, 75279 Paris-Cedex 06. Vous recevrez régulièrement, et sans aucun engagement de votre part, leur bulletin illustré, où, chaque mois, sont présentées les nouveautés que vous trouverez chez votre libraire.

©Éditions Robert Laffont, S.A., Paris, 1980,
pour la préface, les notices et les notes.
ISBN : 2-221-50201-9

Baudelaire

Collection dirigée
par
GUY SCHOELLER

PRÉFACE

Pendant la vie de Baudelaire, ses contemporains inclinent en général à le mettre au coin, en pénitence, comme un chenapan ou un peu à l'écart, comme un excentrique. Après sa mort, la postérité pense plutôt qu'il a vécu en enfer, parce que sa destinée donne le spectacle d'une terrible continuité de souffrances. Le compagnon un peu extravagant et mystificateur, paradoxal et secret, apparaît à son entourage comme un gentil poète puni. Pour la postérité immédiate, l'étendue et la profondeur de son mal font surgir un *poète maudit*.

Poète puni, entre sa naissance, en 1821 et sa mort, en 1867, Baudelaire ne cesse pas de donner bien du souci aux personnes sérieuses, à sa pauvre maman, au brave général Aupick, son beau-père, au capitaine Saliz, commandant du *Paquebot des Mers du Sud*, chargé de lui rafraîchir les idées en l'emmenant faire un tour vers l'Inde, à l'oncle Sainte-Beuve, surveillant général de la classe de rhétorique. Madame Aupick a vite diagnostiqué dans son fils, avec la sûreté de coup d'œil d'un amour maternel très bourgeois, « *cette maladie cruelle, la nostalgie, dont les effets sont si funestes.* » Le marin thérapeute chargé de la cure exotique, le bon commandant Saliz, va malheureusement échouer à guérir l'impatient patient : « *Nous avons tous pu voir à bord qu'il était trop tard pour espérer faire revenir M. Baudelaire soit de son goût exclusif pour la littérature telle qu'on l'entend aujourd'hui (sic), soit de sa détermination de ne se livrer à aucune autre occupation.* » Le pronostic sera vérifié. Mais l'oncle Sainte-Beuve, qui aime bien ce mauvais sujet (la preuve, c'est qu'il l'appelle, paternel : « *Mon cher enfant* ») ne pourra que déplorer (avec une indulgence pateline et suiffée) l'installation déraisonnable de ce jeune homme si doué sur « *une langue de terre réputée inhabitable* », dans « *un kiosque bizarre (...) mais coquet et mystérieux* » (Ah, la vieille canaille ! De tous les adjectifs qu'un académicien peut avoir à sa disposition, le mot *coquet* pour parler de Baudelaire est vraiment le choix d'un vieux coquin !). Sainte-Beuve trouve que c'est une drôle d'idée que d'aller occuper « *un Kamtschatka romantique* ». Au reste le « *cher enfant* » est le meilleur fils du monde. A défaut de lui donner sa voix à l'Académie, l'oncle Sainte-Beuve lui signera benoîtement un certificat de bonne vie et mœurs : « *On se trouve en présence d'un candidat poli, respectueux, exemplaire, d'un gentil garçon, fin de langage et tout à fait classique dans les formes.* » Baudelaire sera donc ce poète puni, qui s'est mis volontairement au coin, qui s'est coiffé lui-même du

bonnet d'âne ou du chapeau de fou. Mais puni avec circonstances très atténuantes, et qui bénéficie de l'indulgence attristée des parents, du jury et des « gens bien ».

Quand il meurt, si jeune encore, à quarante-deux ans, après une sinistre agonie, poète n'ayant plus à sa disposition qu'un seul mot, un unique juron, (« *Crenom !* »), l'image du poète maudit l'emporte désormais. L'enfant adorait sa mère : elle se remarie avec un étranger, respectable militaire qui respecte tout, sauf ce que Charles estime le plus au monde : la poésie. L'adolescent épris de toutes les femmes a contracté dès la première qui lui ouvre les bras une malédiction historique, mortelle en Europe entre 1493 et 1921 : cette malédiction, la syphilis, frappera notamment Stendhal, Schubert, Maupassant, Nietzsche, et des dizaines de millions d'inconnus. Le jeune homme fortuné mais dépendant s'est vu mis en tutelle, placé sous la surveillance d'un conseil judiciaire : aux yeux des « gens de bien », mieux vaut, sous l'Empire du commerce et de l'or, « où la richesse est montrée comme le seul but final de l'individu », une vie gâchée qu'un patrimoine écorné. L'écrivain campé sur le terrain que la commune réserve aux nomades, dans un « *Kamtschatka* » marginal, aura toute sa vie l'impression d'être un *paresseux* (une « paresse » qui laisse finalement en trente ans dix volumes, dont peu de pages qui ne soient admirables). Comme Baudelaire a la délicatesse, étant malade dès l'âge de dix-huit ans, de ne pas se sentir extrêmement libre avec les femmes, qu'il adore de toute évidence, les esprits trop rapides lui reprocheront d'avoir toujours choisi des amours vénales ou des objets d'amour « déclassés ». Amant d'une pauvre figurante noire si vite « déchue », très maladroit avec les autres, depuis la Présidente (qui lui cède, et qu'il fuit, sans qu'elle comprenne pourquoi) jusqu'à Marie Maubrun, on réputera parfois Baudelaire même incapable d'amour : « *Baudelaire qui a toujours désiré aimer, n'a finalement jamais connu l'amour.* » (Jean-René Huguenin). Il consacre plus du tiers, la moitié peut-être, de sa courte vie, à un livre de poèmes : quand celui-ci est publié, il sera traîné devant les tribunaux, et condamné. Lui qui aura passé sa vie à *reconnaître* , souvent avant tout le monde, d'un coup d'œil infallible, les grands poètes, les grands peintres et les grands musiciens de son temps, il est *reconnu* chichement, avec des réticences, des moues, des effarouchements bêtes — quand il n'est pas grossièrement injurié. Puis l'hémiplégie, l'aphasie, la mort. Les célèbres, les glorieux, les officiels ne se dérangeront guère pour aller enterrer ce raté. Le poète puni est vraiment devenu le *poète maudit* .

Le statut de poète puni puis la couronne cruelle du poète maudit concourent à souligner à l'excès ou à mal définir la singularité de Baudelaire. Il apparaît à première vue comme un original appliqué à tout prix à cultiver son originalité. Le goût de la provocation dont il arme son désir innocent d'être aimé, « *le plaisir aristocratique de déplaire* » qu'il manifeste avec talent, la discipline hautaine du dandysme qu'il utilise comme une cuirasse défensive, l'insolente irritation qu'il ressent devant les « *complimenteurs* » de l'espèce humaine et au contact des niais ou des faiseurs, encourageront les lecteurs hâtifs à soupçonner l'auteur des *Fleurs du mal* d'un calcul de « carrière ». Il aurait examiné le terrain qui s'ouvrait à lui à ses débuts, constaté que ses prédécesseurs avaient occupé avec éclat des domaines où il était désormais difficile d'être le premier et le meilleur. Il aurait alors décidé d'explorer des contrées moins séduisantes, mais qui lui laisseraient la ressource d'être le *seul* . Les poètes avant lui avaient célébré le Bien; il allait donc illustrer le Mal. Ils

avaient chanté la louange de Dieu; il développerait les « Litanies de Satan ». Ils avaient exalté le pur amour. Il analyserait l'impur amour, la cruauté sadique confondue avec le désir charnel. Ils avaient donné à respirer les roses de la vie; il proposerait la puanteur des charognes. Ils avaient poursuivi la beauté du Beau; il s'appliquerait à atteindre la beauté de l'horrible, une « beauté du diable » véritablement satanique. Puisqu'on avait avant lui cultivé toutes les espèces de fleurs, il se cantonnerait à faire éclore, dans les serres étouffantes d'un jardinier inquietant, la flore délaissée du Mal et de la Mort. Dans le « kiosque bizarre » où les personnes convenables l'avaient laissé se reléguer, Baudelaire demeurait libre ainsi d'ouvrir une petite boutique à la fois artificieuse et mal famée, le singulier commerce d'un marchand d'épices rares et d'un savant chimiste de sensations perverses.

Cet écrivain-là n'était d'ailleurs pas tout à fait improbable et nullement imaginaire: il allait exister plusieurs fois, sous la forme d'imitateurs qui imitèrent seulement une œuvre lue de travers. Ces Baudelaire de pacotille allaient s'appeler tour à tour Maurice Rollinat, Jean Lorrain, Robert de Montesquiou. « Baudelairiens » qui n'entretiennent que des rapports finalement assez lointains avec Charles Baudelaire.

Moins superficielle, mieux fondée sur la courbe d'un destin en effet *fatal*, l'image du poète maudit inclinera plus tard des lecteurs moins facilement abusés à confondre ce que les douleurs accumulées sur la tête de Baudelaire eurent de (relativement) exceptionnel avec la notion d'un artiste tellement a-normal qu'on ne pouvait également l'admirer et l'aimer que comme un être *à part*, comme le spécimen séduisant, martyrisé et quasi unique d'une anomalie de l'espèce: un de ces beaux monstres malheureux dont le commun des mortels peut reconnaître la grandeur sans pouvoir cependant parvenir à se reconnaître en eux. Baudelaire avait eu beau adjurer chaque destinataire de ses œuvres de se considérer, « *Hypocrite lecteur — mon semblable — mon frère* », comme son proche prochain, beaucoup de lecteurs demeureront tentés, devant l'intensité de la souffrance du poète et devant la hauteur de son art, d'invoquer à la fois une prudente crainte de la contagion du malheur et le lointain respect qu'inspire ce « *prince des nuées* », le poète. C'est maintenir Baudelaire à l'écart de l'humanité générale, dans la réclusion des géhennes ou la solitude des Sinai.

Mais l'extraordinaire empire que cet habitant d'un *Kamtschatka* insolite en est venu à exercer sur la sensibilité et l'esprit d'une époque, et d'une succession déjà longue de générations, ne se fonde ni sur la seule singularité ou l'extrême nouveauté du registre où il déploya sa musique, ni sur l'exceptionnelle grandeur des malheurs dont il fut accablé. S'il suffisait, hélas, de descendre vivant aux abîmes de la douleur pour qu'une voix porte à des distances inouïes, des milliards d'êtres auraient laissé des paroles immortelles au-delà de leur mort. Mais le sourd gémissement des malheureux qui se sont succédés sur la terre n'est que cette basse continue qui bourdonne imperceptiblement en arrière-fond de l'histoire: ceux qui lui ont prêté une oreille étonnée ont cru, parfois, que c'était le murmure d'Océan provenant de l'envers de ce monde, de la ténèbre des enfers. Quant aux *thèmes* que Baudelaire choisit de traiter, comme un prince hautain élit pour en faire ses trésors le rebut et la défaite des heureux, la nouveauté en est moins grande que n'ont pu le faire croire à ses contemporains la mauvaise mémoire, l'ignorance et les refus et refoulements de l'oubli. Car il n'est pas en art de tradition plus antique que celle de la

modernité, ni d'éclosion plus ancienne que celle des « fleurs du mal ». La beauté de l'horreur a une longue histoire. La séduction de la mort et du macabre a dû être ressentie dès l'origine par les premiers vivants. Depuis les âges les plus reculés, l'alliance si naturelle de l'amour avec la haine, l'étreinte de la jeune femme nue et du squelette sarcastique sont des lieux communs de la songerie des hommes.

Le premier soleil du premier jour de la terre a regardé en face de lui se lever, au même pas que l'astre radieux, le premier soleil noir de la mélancolie. Sans remonter très loin dans le temps, ni s'écarter beaucoup du domaine français, il semble que, du Tasse aux élisabethains, de Valdès Leal aux essayistes anglais de 1773 qui entreprennent une « *Enquiry into those kinds of Distress which excite agreeable sensations* » (J. et A.L. Aikin), tout ce qui put apparaître comme le sombre privilège et la scandaleuse innovation de Baudelaire est en réalité une assez constante préoccupation des poètes. Le baudelairisme avant Baudelaire ponctuée avec régularité la poésie latine de la fin de l'Empire et des siècles « barbares », puis la poésie lyrique médiévale. La seconde moitié du XVI^e siècle, les années qui suivirent la mort de Henry IV et le « siècle de Louis XIII » nous offrent au grand complet toute la gamme des thèmes de Baudelaire. C'est le moment de se souvenir ici du dialogue de Mallarmé avec Degas. Le peintre, entreprenant d'écrire des sonnets, soupirait devant les difficultés de l'écriture : « *J'ai pourtant des idées...* » Et Mallarmé, doucement : « *Mais, Degas, ce n'est pas avec des idées qu'on écrit des poèmes : c'est avec des mots.* » L'identité des sujets est plus monotone qu'on ne croit à travers l'histoire des hommes. Elle ne détermine jamais l'identité des voix ni la monotonie du ton. L'accent de Baudelaire n'appartient qu'à Baudelaire, même si les « idées » de Baudelaire ont été, avant lui, celles de dizaines de poètes : c'est avec ses mots qu'il écrit des poèmes cent fois écrits avant lui. Dans l'œuvre des poètes « grotesques » et « baroques » qu'explora avec tant de perspicacité Albert-Marie Schmidt, on rencontre à chaque pas Baudelaire avant Baudelaire. La mort des amants ? Jean Auvray la célèbre en 1628, dans un sonnet où l'amante murmure : « *...j'ai si grand plaisir / Que je ne sais si je suis morte ou vive.* » L'amour de l'ombre et de la nuit, cet amour dont Baudelaire dit : « *Car je cherche le vide, et le noir, et le nu ?* » Déjà en 1593 Gilles Durant de la Bergerie cherche à se perdre dans leurs ténèbres : « *Nuit, mère du repos, sorcière du souci / Qui sors du creux d'enfer dont ta race est extraite / Pour nous envelopper d'un grand voile obscurci...* » La confusion de la volupté et du poison, du désir et du venin, la « *vertigineuse douceur* » de « *t'infuser mon venin, ma sœur* » ou de le recevoir ? Charles Coipeau d'Assoucy en 1650 en avoue les troubles délices : « *Comme un spectre amoureux que l'espoir fait revivre / J'erre et je prends plaisir à suivre / De votre aimable corps le philtre envenimé.* » Est-il nécessaire d'avoir été jusqu'à l'île Maurice et jusqu'à l'île Bourbon, d'avoir désiré-rêvé une Malabaraise, d'avoir été épris de Jeanne Duval, pour ressentir l'attirance de la Vénus noire ? On doute fort qu'entre 1600 et 1660 Vion Dalibray, Urbain Chevreau, Tristan L'Hermite, Claude de Malleville aient tous fait le voyage des îles et qu'ils aient eu, comme Baudelaire, des liaisons avec des beautés noires. Mais l'éloge de « la Dame de Couleur » est un lieu commun de leur poésie : « *Astre dont la noirceur semble former la gloire / Tu montres bien que la Beauté / Charme en ébène aussi bien qu'en ivoire* » (Chevreau); « *Beau portrait de tourments, noire prison de flamme / Ciel brun, Soleil à l'ombre, obscur et*

clair séjour... » (anonyme, 1657). Les miroirs de la mémoire et de l'amour qui s'entre-mirent, réfléchissant « *leurs doubles lumières / Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux* », l'obscur et bien oublié René Bouchet d'Ambillon en fait briller déjà les reflets en 1609 : « *Mémoire, tu retiens comme un miroir ardent / De notre ardent Amour la flamme non mortelle.* » Ainsi, de la « *muse vénale* » aux tristes séductions des prostituées aux « *yeux noirs comme la boue* », de « *la nymphe macabre* » à la sorcière séductrice « *éprise du plaisir jusqu'à l'atrocité* », ce que Baudelaire semble avoir exprimé de plus particulier se révèle aussi le plus général. Il traite, inimitablement, des thèmes cent fois traités avant qu'il n'apparaisse. Quant au « satanisme » de Baudelaire, lorsque l'auteur des *Litanies de Satan* apparaît, il y a plus d'un siècle que l'image de Lucifer, Ange maudit mais Prince des ténèbres, est une tarte à la crème du roman noir, un poncif, déjà, de l'occultisme nocturne du « Siècle des lumières » et du romantisme. Ce que dit Baudelaire de plus singulier a déjà été dit cent fois. Cependant ce qu'il dit n'a été dit par personne.

Pourquoi la *musique* de Baudelaire, qui ne dit rien, somme toute, qu'on ne puisse déjà trouver énoncé, du moins en germe, dans d'autres poètes avant lui, pourquoi cette musique, comparable mais évidemment irréductible à des paroles de ses devanciers, est-elle cependant résolument *inouïe* ? On avait dit cela cent fois. On ne l'avait cependant jamais *entendu*.

Comme les sons qu'émet un être humain sont reconnaissables entre tous pour une oreille attentive, et distincts des sons de tous leurs semblables, de même — et pour des raisons analogues — ce qu'on nomme la *voix* d'un écrivain, d'un poète est reconnaissable entre toutes. Elle peut se définir et s'analyser par la richesse et l'inattendu de ses harmoniques : la spécificité d'une voix, constatent les musicologues, c'est dans la ressource des sons simultanés qui vibrent en elle qu'elle réside. Là où le physicien ne distingue dans l'émission d'un son que la hauteur, l'intensité et le timbre, le musicien, en écoutant la voix chantée, en considère aussi la puissance, l'éclat, le volume et dans ce qu'elle a de plus individuel, ce que les spécialistes du chant nomment l'*épaisseur*. Ce que Baudelaire a apporté de souverain et neuf, ce n'est pas cette expérience de l'esprit qui n'est pas toujours amenée à la conscience, mais qui, pour n'être exprimée que par quelques-uns, est, somme toute, la chose du monde *la mieux partagée*. Car une sombre attirance pour le parfum des « fleurs du mal » est commune à chacun de ces « pervers polymorphes », les enfants comme les définit Freud, qui finissent par devenir (en grandissant sans devenir pour cela plus vertueux) des hommes. Baudelaire n'est pas exceptionnel non plus par l'éclat de malheurs véritablement hors du commun : des générations d'esclaves qui se sont succédés depuis la nuit des temps jusqu'aux victimes des *goulags* modernes, le soleil a éclairé des milliards de malheureux qui sont peut-être, comme il y a des soldats inconnus, les poètes maudits inconnus. Ce qui est *inouï* en Baudelaire, c'est la superposition et la fusion méditée d'harmoniques jamais assemblés avant lui. Dans la durée — le développement chronologique de son œuvre — et dans l'instant — le travail sur chaque poème, sur chaque texte — Baudelaire procède à la manière du musicien qui enrichit et *trouble*, pourrait-on dire, la ligne mélodique première, ou du peintre qui en utilisant l'huile, superpose, à partir d'une préparation des dessous par les enduits, des couches picturales successives : fonds mats, glacis translucides, couleurs plus ou moins « couvrantes », empâtements, etc. La

L'épaisseur de la voix de Baudelaire — au sens où les musicologues parlent de l'épaisseur d'un chanteur définie par « l'importance des harmoniques inférieurs à la fréquence de coupure dans leur ensemble » (Raoul Husson) — est mesurable dans chacune des pages de son œuvre. C'est l'ensemble de celle-ci qui permet de saisir l'ampleur d'un génie en apparence cantonné à un étroit domaine intime : la profondeur de chaque poème n'a d'égale que l'étendue qu'embrasse le point de vue à partir duquel veut s'organiser la pensée de Baudelaire. Le « génie » de Baudelaire, c'est à la fois celui d'un esprit intensif et extensif. Il descend comme personne en profondeur. Puis, d'un coup d'aile, il prend sur sa création une vue plongeante. Il fouille avec patience dans l'épaisseur de galeries de plus en plus lointaines. Puis il prend de l'altitude, et embrasse du regard l'ensemble.

Asselineau, qui n'était sans doute pas un grand esprit, a très bien compris Baudelaire, et mieux que la plupart des milliers de critiques, exégètes scoliestes, semi-sémiologues, textologues, linguologues et pataphysicologues qui se sont abattus comme des fourmis grises sur ses écrits. Asselineau avait cette pénétration que donne l'amitié forte : une vive bienveillance donne presque toujours bonne vue. Baudelaire peut bien, un jour de male humeur, traiter Asselineau « d'imbécile », l'imbécile voit loin et de haut quand il écrit en 1867 : « En (Baudelaire) l'artiste se doublait d'un philosophe, et le philosophe dominait. »

Si la philosophie, c'est le maniement de concepts abstraits, un pur jeu d'idées, Baudelaire n'est pas philosophe. « J'ai essayé plus d'une fois, dit-il dans un essai critique sur l'Exposition de 1855, de m'enfermer dans un système (...) Toujours un produit spontané, inattendu, de la vitalité universelle venait donner un démenti à ma science enfantine et vieillotte. » La manifestation première de la « vitalité universelle » c'est pour Baudelaire le monde visible : la nature, et les arts du regard, qui sont tout à la fois la saisie de la nature par l'esprit et une « protestation » contre elle : la première affaire d'un artiste est de substituer l'homme à la nature et de protester contre elle. Mais c'est parce qu'il a l'intelligence philosophique que Baudelaire est le premier critique d'art de son temps. Et aussi parce que l'univers visible, (ce) magasin d'images et de signes, ce n'est pas pour lui un objet extérieur d'étude esthétique, mais la matière première de son art : Illuminer les choses avec son esprit, c'est, dans les rues de la ville et les salles des salons de peinture ce qui l'intéresse avant tout. Il ne se contente pas d'élaborer une théorie des correspondances, il la met en pratique : les couleurs et les sons, la peinture et sa poésie ne cessent de correspondre et de se répondre.

La peinture n'est pas pour Baudelaire un plaisir en marge de la vie, un art d'agrément. Il est des écrivains dont les œuvres n'évoquent que peu, ou pas d'images, dont la prose ou les vers suggéreront des équivalences musicales, des parfums, des sensations tactiles, plutôt que des couleurs et des lignes. Nous pouvons concevoir, par exemple, Flaubert ou Proust peintres, certainement pas Benjamin Constant. On peut imaginer les dessins au trait de Racine, pas sa peinture à l'huile. Mais Baudelaire, même si nous avons perdu ses dessins, même si nous ignorions son œuvre de critique d'art, même si ses poèmes directement inspirés de la peinture avaient disparu, nous pourrions deviner qu'il était, comme il l'écrit, « un homme qui, à défaut de connaissances étendues, a l'amour de la peinture jusque dans les nerfs », un esprit possédé

par « un goût permanent depuis l'enfance de toutes les représentations plastiques ».

Le premier poème publié par Baudelaire, *Don Juan aux Enfers*, est né du « télescopage visuel » d'une lithographie de S. Guérin sur ce thème, et du tableau de Delacroix, *Dante et Virgile*. Le second poème publié par le jeune écrivain n'est pas inspiré par des toiles ou des gravures. Il surgit des souvenirs de voyage à l'île Maurice, et se compose déjà comme un tableau, dont les premiers vers nous indiquent aussitôt les dominantes, le rapport du corps sombre (« *Tes grands yeux de velours sont plus noirs que ta chair* ») avec le fond bleuté (« *Aux grands pays chauds et bleus...* »). Et l'intention du poète est claire, dès le troisième vers : « *A l'artiste pensif ton corps est doux et cher.* » Baudelaire ne dit pas : « Au poète pensif... » C'est en peinture qu'il contemple l'image apportée des mers du Sud, de l'île Bourbon, au sortir de l'enfance où il était déjà « amoureux de cartes et estampes ». Toute sa vie, les tableaux qu'il aime seront pour lui des *Phares*. Il cherche en poésie des harmoniques de leur clarté. *Le Tasse chez les fous* de Delacroix lui inspire *Le Tasse en prison*, mesurant du regard.

L'escalier de vertige où s'abîme son âme.

Comment séparer dans *les Bijoux* les goûts voluptueux de Baudelaire du souvenir des nus de Delacroix, ces « grandes femmes pâles noyées dans le satin » parées de bracelets et de colliers ?

L'étude des « sources » de Baudelaire, qui sont plutôt des correspondances que des sources (la source amène quelque chose qui n'existait pas dans l'esprit du poète, la correspondance éveille ce qui était en lui), tourne rapidement au catalogue de musée : Delacroix, Goya, mais aussi des œuvres moins connues : *les Bohémiens en voyage* viennent d'une planche de Callot, *la Rançon* et *le Squelette laboureur* ont été inspirés par Holbein, une gravure de Goltzius est à la base de *l'Amour et le Crâne*, *Une gravure fantastique* se réfère à une planche de Mortimer, qui plagiait Dürer. *Paysage parisien* est une réminiscence des gravures de Méryon sur Paris. *Allégorie* est construit d'après *la Bacchante* du sculpteur Clésinger. Le vrai paradis artificiel de Baudelaire, c'est la peinture.

Critique-philosophe de l'art, dans ses *Salons* et ses essais, Baudelaire, dans la mesure de ses moyens, est aussi collectionneur, et vit entouré de tableaux. Sous les combles de l'hôtel Pimodan, dans l'île Saint-Louis, Asselineau décrit les murs du poète : « Je revois encore le portrait peint par Émile Deroy en 1843, et sur le mur opposé, au-dessus d'un divan toujours encombré de livres, la copie (réduite) des *Femmes d'Alger*, œuvre du même peintre, faite par Baudelaire, et qu'il montrait avec orgueil. » Une danseuse de cancan, Élise Sergent, surnommée la Reine Pomaré, errant à la recherche d'un appartement, entre un jour par hasard chez Baudelaire. « Pomaré, raconte Banville, admira longuement le papier à grands ramages rouges et noirs, la tête peinte par Delacroix représentant *la Douleur...* » Le même Banville avait vu chez le poète la série, encadrée, des lithos de Delacroix sur Hamlet. Et l'inséparable compagnon des flâneries de Baudelaire, entre 1842 et 1845, le poète Prarond, évoque les promenades de celui qui déclarait lui-même : « *Très jeune, mes yeux remplis d'images peintes ou gravées n'avaient pu se rassasier, et je crois que les mondes pourraient finir*, impavidum ferient, *avant que je devienne iconoclaste.* » Ce que son compagnon confirme : « Baudelaire se préoccupait autant de peinture que de poésie. Je l'ai suivi quelquefois au Louvre devant

lequel il passait rarement sans entrer. Il s'arrêtait alors, de préférence dans la salle des Espagnols. Il avait des toquades, était très attiré par un Théotocopuli, entrait pour deux ou trois tableaux et s'en allait. Je n'ai pas besoin de dire son admiration pour Delacroix. Parmi les dessinateurs, comme il était parfois de parti pris violent, il adorait Daumier et détestait Gavarni. »

Baudelaire n'est pas seulement amant de la peinture, il est aussi l'ami des peintres. Deroy lui a fait connaître Préault, le grand bavard théoricien et chimérique qu'est Chenavard, Courbet. Ses écrits sur l'art et son œuvre de poète le feront entrer en relation avec Delacroix, bien entendu, plus tard avec Constantin Guys, Manet. Courbet nous donnera de Baudelaire un admirable portrait dont la facture est aux antipodes de ce réalisme un peu trop minutieux et léché que Baudelaire reprochait un peu au peintre. Le poète possédera à la fin de sa vie six dessins de Guys, une gravure de Jongkind, trois eaux-fortes de Méryon, deux Manet et une copie de Goya.

Il est lui-même, en secret, un dessinateur remarquable — et modeste. Ses plumes, son croquis de la Fanfarlo, le portrait de Jeanne à la plume, celui de Berthe, les portraits de femmes qu'il dédie à Chenavard ou Asselineau, les caricatures qu'il griffonne avec esprit, les remarquables portraits de lui-même (« *Celui-là fait de chic*, écrit-il au dos de l'un d'eux, *mais bon pour la grimace*. » Poulet-Malassis dira de celui de 1860 : « C'est le plus ressemblant que je connaisse. »), tout cela n'est pas simplement l'œuvre d'un amateur aimable. Entre Hugo et Valéry, Baudelaire appartient à la belle race des poètes dessinateurs dont les divertissements graphiques sont de très grande qualité.

Baudelaire admirait Daumier. Celui-ci le lui rendait bien, s'il faut en croire *Le Figaro* du 24 juillet 1868 : « Daumier (conservait) un portrait de l'auteur par lui-même qu'il compare pour la netteté et l'esprit aux portraits français du XVI^e siècle de la collection du Louvre. » Et le peintre ajoutait, à en croire l'article du *Figaro*, que « si Baudelaire eut appliqué à la peinture les facultés qu'il a consacrées à la poésie, il eût été aussi grand peintre qu'il a été poète distingué et original ».

La philosophie de Baudelaire, ses « idées mères » nourrissent aussi bien l'esthétique de sa critique d'art que celle de sa poésie. Les idées mères de l'auteur des *Phares* ne sont pas ces idées dont la plupart de ses devanciers en critique ont cru que c'est avec elles qu'on faisait les tableaux. « *On nous juge toujours sur des idées de littérateurs*, protestait Delacroix, *et ce sont celles qu'on a la sottise de nous demander*. » Les confrères de Baudelaire croyaient en général qu'un tableau c'est une « idée » habillée de couleurs. Beaucoup de peintres le croyaient aussi. Cela allait des ambitions boursouflées de Chenavard, qui rêvait de traduire en tableaux gigantesques la philosophie romantico-humanitaire, aux « idées » d'Horace Vernet, qui traduisait en images les scènes de bataille du *Mémorial de Sainte-Hélène*, et aux « idées » des « peintres de genre » enchantés de leur ingéniosité à faire jouer des petits chats avec la pelote de laine de la grand-mère endormie, ou à mettre en scène des cardinaux hilares, en soutane pourpre déboutonnée, à la fin d'un souper cardinalice. C'est ce que Delacroix appelait avec mépris des « *idées de littérateurs* ». Mais on croit toujours, quand on ne va pas au fond des choses, que l'art des autres, est fait avec des « idées ». En réaction contre cette « idée reçue », on aboutira un jour à la fracassante et nécessaire proclamation de Maurice Denis : « Se rappeler qu'un tableau — avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote — est essentiellement

une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. »

Bien entendu, l'ordre dans lequel ces couleurs sont assemblées exprime, non pas la petite idée anecdotique d'une « histoire » que le tableau aurait pour mission de raconter, mais ce que Baudelaire nomme l'*idée mère*, la philosophie centrale et implicite d'une œuvre, la vision du monde d'un créateur, cet accord profond entre une sensibilité, une morale, une perspective et un choix essentiel qui définit un esprit. « *L'idée* » d'un poème de Baudelaire, ce n'est pas : « Je vais décrire cet objet pittoresque et original qu'est une charogne en train de pourrir. » Le thème ici n'est que « prétexte ». Le texte véritable, c'est l'idée souveraine et souterraine que Baudelaire se fait de la vie, de la mort, de la beauté, de la poésie.

Il y a, de même, une « idée mère » de l'univers de Goya, de Delacroix ou de Daumier. Ce qui passionne Baudelaire critique d'art, ce n'est pas de décrire la superficie du tableau, c'est de remonter à sa source cachée en évoquant « *les considérations et les rêveries morales* » que l'œuvre plastique a fait surgir en lui. « La surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées » enfonce d'invisibles racines dans un espace du dedans, dans la vie intérieure d'un homme. C'est cette vie intérieure qui intéresse Baudelaire, autant que le métier, les ressources techniques, les trouvailles artisanales, les problèmes de facture auxquels le peintre aura recours pour exprimer ce qu'il sent, ce qu'il pense, ce qu'il est. La mauvaise critique d'art laisse échapper les deux termes essentiels de son propos : elle bavarde sur l'entre-deux du tableau, sur le sujet, l'anecdote, le prétexte. Elle « décrit » comme Théophile Gautier le faisait. La grande critique d'art tient étroitement serrés les deux bouts de la vérité picturale, elle remonte aux sources premières de l'œuvre, c'est-à-dire à ses idées mères, et analyse les moyens d'expression de celle-ci, c'est-à-dire le travail d'un artiste aux prises avec les couleurs, la surface plane de la toile, les difficultés de l'espace, de la lumière, du pinceau, de la matière et de la composition.

Le projet constant de Baudelaire, qui est un projet philosophique, celui d'organiser une vision cohérente des *correspondances* entre la nature et l'esprit, entre l'espace visuel et « l'espace du dedans », entre les images et les sons, entre la peinture et la poésie, devait naturellement tenter de s'accomplir dans une métaphysique. C'est ici sans doute que, comme toutes les hypothèses métaphysiques, la pensée de Baudelaire est la plus périlleuse. Car si un homme avait existé, qui aurait conçu une pensée métaphysique parfaitement vraie et totalement définitive, il n'y aurait évidemment plus de philosophe, ni d'écrivain, ni de penseur. Nul livre ne serait désormais nécessaire, parce que *le Livre* aurait été écrit, celui qui abolirait tous les livres, parce qu'aurait été prononcée la parole qui rendrait vaine toute autre parole. Si on peut parler en effet d'une philosophie de Baudelaire, c'est comme de la philosophie d'un homme qui n'a jamais songé à se définir comme un philosophe, mais qui tenta de rassembler autour d'une constellation centrale l'ensemble des vues qu'il embrassa sur l'esprit humain, la société des hommes et l'univers. Ce n'est pas signifier par là que la pensée de Baudelaire, au point vélique où elle se noue dans un constant effort de cohérence, soit une pensée totalement juste. Elle ne l'est pas davantage, et très probablement beaucoup moins que celle de Platon ou de Dante, de Montesquieu ou de Marx, de Kant ou de Proust. Ce n'est que dans l'esprit naïf des disciples et dans la candeur éblouie mais toujours naïve, et parfois redoutable des zélotes qu'un système de pensée peut apparaître

comme le point final décisif de la quête incessante des générations qui ont essayé d'atteindre ce leurre qui toujours se dérobe à la prise : une *Philosophia Perennis*. Il n'existe aucune philosophie dont les résultats et les conclusions soient parfaitement vérifiables et confirmées. Il en existe seulement qui sont plus que d'autres admirables par l'intensité et la force de leurs hypothèses organisatrices, par l'ampleur et la rigueur de ce qu'elles embrassent. Ce n'est pas réduire le jugement qu'on peut porter sur une pensée à un point de vue purement *esthétique* : un système ou une méthode ne sont pas beaux d'un simple point de vue architectural ou « décoratif », mais dans la mesure de leur efficacité pratique. Il n'y a pas *une* pensée qui convienne à tous les esprits, mais il en est qui peuvent mieux que d'autres aider à vivre certains hommes. Baudelaire a conçu une réflexion de moraliste et des hypothèses de métaphysique qui puissent lui permettre de *fonctionner* malgré ce qui s'est acharné, dans son corps et son destin, à le détruire. L'ensemble de ce qu'il a écrit s'éclaire de la lumière focale qui domine son paysage mental. Baudelaire, en ceci n'est pas, comme tant d'écrivains fragmentaires, un poète qui a écrit des poèmes, mais le poète auteur de ce vaste poème, en vers ou en prose, en forme de sonnets ou d'essais critiques, qui s'appelle Baudelaire.

Au sommet de la « pyramide intellectuelle » de l'auteur des *Fleurs du mal*, il a placé, pour parvenir à desserrer un peu et dominer parfois le réseau des liens douloureux dans lequel il se sentait prisonnier, une hypothèse mythique qu'il emprunta à la religion dominante de son époque et du continent où il était né, mais qu'on retrouve dans beaucoup de cosmogonies. La constatation simultanée des extrémités de souffrance infligée ou subie, et des merveilles de bonheur ressenti et d'amour partagé dont est capable un homme, a fait concevoir cette fable des origines qui fait de nous les habitants primitifs d'un paradis dont une faute mystérieuse nous aurait fait tomber, en conservant la double expérience du « *goût de l'infini* » et de la « *postulation vers le mal* ». Le mythe du péché originel constitue la clef de voûte de la synthèse philosophique tentée par le poète. Des grands mythes chrétiens, c'est celui que Baudelaire privilégie.

Lui, dont les rapports avec sa mère montrent la tendresse profonde (et blessée), l'infinie ressource d'amour (et de malheur d'aimer) ne semble pas demander à la religion, et à la philosophie religieuse qu'il adopte, à cette hypothèse théologique qu'il retient, cette consolation que l'amour infini d'un Dieu peut apporter aux croyants qui étouffent dans un monde sans amour. Il ne cherche pas, dans le « sein de Dieu », à être bercé par la bonté sans limites d'un Dieu « sensible au cœur ». Il ne paraît pas accorder une importance extrême, dans cette religion chrétienne qu'il confesse, à la conception d'un Dieu-homme venu apporter le pardon et la rédemption. Dans la vision philosophico-religieuse du poète, on dirait que ce n'est pas l'image d'un Sauveur possible qui le séduit le plus, mais l'hypothèse d'une explication mythique de l'existence du Mal, et de son existence malheureuse : le péché originel, c'est une théorie qu'on ne peut « fonder en raison », mais qui satisfait la raison de Baudelaire. Supposer une culpabilité première et « héréditaire » n'est pas une consolation. Mais c'est un système d'explication cohérent. C'est le point central d'où Baudelaire peut, intellectuellement, dominer (ou croire avoir dominé) son propre destin, et celui de l'humanité. Les épreuves qu'il subit, l'amour de sa mère détourné par le remariage, cette prison pour enfants qu'était l'internat des lycées napoléoniens, (« *Le collège de Lyon, coups, batailles avec les professeurs et les camarades, lourdes mélancolies* », écrit-il), la vérole qui le

frappe dès les premiers plaisirs, et toute la litanie amère des déboires et malheurs, la fable originelle de la chute n'aide pas à les subir, mais peut donner la sensation de les *comprendre* : ce qu'un homme peut supporter est infini. Ce qu'il ne peut supporter, c'est que ce qu'il supporte soit *sans raison*. Baudelaire appartient à cette race des hommes qui préfère l'*explication* par un crime dont ils sont innocents à l'absence d'explication. On objectera que c'est une faible raison que de donner une *raison* aussi obscure qu'allégorique à la difficulté d'être et au malheur subi : ce n'est sans doute qu'ajouter au mystère d'être le mystère d'une fable. Le légendaire religieux, qui enseigne à imaginer une obscure causalité par la transmission d'un péché premier de génération en génération, opère un déplacement et une délégation de l'énigme, non sa résolution. Le recours au catholicisme de Père Fouettard de Joseph de Maistre propose à l'indéchiffrable de l'Être-pour-mourir une clef sans doute aussi grossière que robuste. Elle apparaît (du moins à celui qui s'exprime ici en réfléchissant sur Baudelaire) moins satisfaisante encore que les mythes bouddhistes ou platoniciens, que l'édifice mental de Spinoza ou de Leibniz, que le jeu d'allusions métaphysiques de Lichtenberg ou de Kafka, que les tentatives d'ouvre-boîtes universels de Rousseau ou de Marx. Entre le rôle d'accusé et le rôle d'accusateur, il n'y a pas de *choix* heureux. Mais faut-il choisir ? Le couronnement de la philosophie de Baudelaire, de cette quête du crime originel expliquant l'inexplicable punition, peut apparaître comme une solution illusoire, une redoutable prestidigitation verbale : je vis comme puni, *donc* j'accepte d'assumer la responsabilité de mon châtiment. Ce que cette solution, qui ne résout rien, a certainement permis à Baudelaire, c'est finalement de résister à chaque pas à la tentation trop confortable qui assiège à chaque instant l'esprit : celle d'atténuer l'écartèlement des contraires auxquels nous sommes assujettis en niant et supprimant un des termes de notre contradiction vitale.

Un mathématicien français mystique et un romancier américain alcoolique ont défini presque de la même manière, à partir d'expériences de vie très différentes, ce qu'est l'*intelligence*. Leurs définitions rendent parfaitement compte de cette perpétuelle clarté d'intelligence qui illumine chaque page de Baudelaire. Francis Scott Fitzgerald écrivait dans *The Crack-Up* : « *La preuve d'une intelligence de premier ordre, c'est la capacité de pouvoir garder simultanément à l'esprit deux idées opposées, tout en maintenant la capacité de fonctionner.* » Blaise Pascal constate dans ses *Pensées* : « *Scaramouche ne pense qu'à une chose. Une seule pensée nous occupe; nous ne pouvons penser deux choses à la fois. Tous errent d'autant plus dangereusement qu'ils suivent chacun une vérité; leur faute n'est pas de suivre une fausseté, mais de ne pas suivre une autre vérité. On ne montre pas sa grandeur pour être à une extrémité, mais bien en touchant les deux à la fois et remplissant tout l'entre-deux.* »

Intelligence de premier ordre, et le moins Scaramouche des hommes, Baudelaire n'a jamais cessé de garder présentes à l'esprit ses contradictions — nos contradictions. Asselineau : « *Il entretenait son esprit par la contradiction dans une gymnastique perpétuelle.* » Toubin : « *Dans sa tête, rien n'était inconciliable.* » Revendiquant toujours « *le droit de se contredire* », il écrit à Sainte-Beuve : « *Vous savez que je peux devenir dévot par contradiction, de même que pour me rendre impie, il suffirait de me mettre en contact avec un curé souillon (souillon de corps et d'âme).* » A Flaubert, il

expose son « impossibilité de rendre compte de certaines actions ou pensées soudaines de l'homme sans l'hypothèse de l'intervention d'une force méchante extérieure à lui », c'est-à-dire le Diable. Ajoutant aussitôt : « Remarquez bien que je ne renonce pas au plaisir de changer d'idée ou de me contredire. » Baudelaire peut bien présenter la volonté pascalienne de « toucher les deux extrémités à la fois » comme un trait de son humeur ou un « plaisir » de son humour, il s'agit pour lui de bien autre chose : cet art de la contradiction constamment maintenue présente, c'est une règle de pensée, une dialectique primordiale.

« Apprendre, écrit Baudelaire dans le carnet de son ami Asselineau, c'est se contredire. Il y a un degré de conséquence qui n'est à la portée que du mensonge. » Et il fait allusion à une phrase de Custine qu'il admire : « Défiez-vous de toute personne qui vous paraît parfaite : l'extrême conséquence est fausseté, et dans le monde il n'y a de naturel que les défauts, et de vrai que les contradictions. »

Quand il se retourne en arrière et aussi loin qu'il se souvienne, il constate en lui la simultanéité de « l'horreur de la vie et l'extase de la vie ». Son projet poétique c'est « d'opérer une création par la logique des contraires ». C'est en effet la conjugaison dans sa pensée et dans son art de la méthode des enrichissements d'un son par ses harmoniques, de la succession patiente des « couches » superposées — et de la gymnastique héroïque des contradictions qui donne à un poème ou une page de Baudelaire, à deux lignes de lui, cette profondeur d'horizons étagés, ce tremblement de lumière et de brumes confondues, cette admirable résonance des contraires qui se font écho en se mettant en doute, qui se répondent en se niant, et se renforcent en s'entre-détruisant. Voluptueux qui n'oublie pas dans les plaisirs son angoisse janséniste, âme éprise de charité qui ne perd jamais conscience dans les élans du don des impulsions de la haine, maudit insolent qui dans la perte sans cesse se sent enveloppé par les ailes de la grâce, enivré de la vie qui sans relâche écoute à son envers chuchoter la sourde attirance de la mort, doctrinaire de la prostitution universelle et adepte de l'expérience mystique intime, génie grave qui donne librement voix aux démons malicieux de la mystification, observateur incomparable de l'univers quotidien qui ne cesse de prêter l'oreille au message chiffré de ses rêves, chercheur de vérité qui utilise pour sa quête les simulacres de la comédie, aspirant à la sainteté avec les armes du mensonge et avec le masque de l'acteur, théoricien d'une théorie des correspondances qui suppose que rien n'est gratuit, et adepte sarcastique de l'acte gratuit, visage double du tragique qui pleure « cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge » et du mystificateur ironique qui rit d'un rire noir et pourpre, Charles Baudelaire est cet homme qui a vécu jusqu'au bout la défaite de vivre et la victoire de réaliser le projet défini par Pascal : remplir tout l'entre-deux.

CLAUDE ROY