



www.comptoir litteraire.com

André Durand présente

Charles BAUDELAIRE

(France)

(1821-1867)



Cette deuxième partie est consacrée à

son ambivalence

Bonne lecture !

Si on a trop tendance, dans le cas de Baudelaire comme de beaucoup d'autres créateurs, de mettre en avant le drame de l'homme, son angoisse existentielle, alors que, chez lui, la dignité de la parole vint à bout de l'homme lui-même, il reste qu'il nous y a invités dans son projet d'épilogue de 1860 : «*Ô vous, soyez témoins que j'ai fait mon devoir*» ; que, sa vie durant, animé par sa passion de la lucidité, il a toujours recherché les jugements ; que, ne renonçant pas à sa probité, il fut sans pitié pour lui-même, se jugea sans faiblesse, condamna ce à quoi il avait cédé, s'employa à tirer des leçons de ce qu'il constatait. S'il chercha sa perte, ce fut en connaissance de cause, en plein accord avec lui-même, entendant assumer l'entière responsabilité de ses actes, comme celle de ses écrits, ne voulant ni de l'excuse, ni du pardon. On peut donc trouver des arguments favorables ou défavorables dans un autre procès qu'on pourrait lui tenir, faire de son drame une lecture romantique ou une lecture réaliste.

Il fut le lieu de toutes les contradictions, revendiqua d'ailleurs le droit de se contredire, et en usa abondamment. Il formula en même temps des objurgations toutes contraires. Voulant généraliser à l'humanité une dichotomie qui lui était bien personnelle, il déclara en particulier : «*Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre*». Ces deux aspirations n'étaient pas chez lui indépendantes, mais fonction l'une de l'autre,.

Il porta un sentiment complexe de haine et d'amour à la femme, à la grande ville, à la civilisation de son temps, à l'univers. Et «l'écartèlement de son esprit», à la fois classique et novateur, résigné et révolté, réaliste et rêveur, lyrique et lucide, partagé entre la fascination et l'horreur du plaisir, se manifesta dans la dualité permanente de son œuvre, la poésie étant en quelque sorte éclairée par la vie, et réciproquement, ces échanges créant des interférences et des correspondances.

Il y eut peu d'existence aussi constamment fissurée, lézardée, de conscience aussi perpétuellement déchirée, de destinée plus tragique que celle de ce solitaire tourmenté en permanence par le regret et le remords, de cet homme et de cet artiste constamment en équilibre sur le fil brûlant qui sépare le bonheur de la détresse, la réussite de l'échec, l'enthousiasme de la rumination, la grandeur aussi de la faiblesse. Il vécut toujours la tragédie de l'homme double, sans qu'on puisse dire lequel était le vrai Baudelaire.

Son ambivalence fondamentale se vérifie sur différents plans :

Ambivalence entre le dandysme et le dolorisme

Baudelaire connut une enfance marquée par la mort de son père alors qu'il avait six ans, par la communion avec sa mère, par la douleur de la voir se remarier (il lui fit le grief de ne plus avoir montré le même attachement, et d'avoir distrait, au bénéfice d'un intrus, une part de son amour), par la haine de cet intrus, Aupick, qui vint fermer le domaine merveilleux de l'enfance. Il exprima bien ce malheur dans une note de «*Mon coeur mis à nu*» : «*Sentiment de solitude dès mon enfance. Malgré la famille - et au milieu des camarades, surtout - sentiment de destinée éternellement solitaire. / Cependant, goût très vif de la vie et du plaisir.*» Il fit donc apparaître ainsi la dualité fondamentale qui le déchira toute sa vie durant.

C'est peut-être avec lui que psychologues, sociologues, médecins et critiques cherchèrent le plus intensément les liens mystérieux qui unissent un poète à son enfance, à sa famille, à la communauté qui l'a façonné et qu'il rejette. On put donc déceler en lui un complexe d'Œdipe mal liquidé.

Portant toujours un ardent attachement à sa mère, qui fut le seul être pour qui il éprouva de la tendresse, avec lequel il forma même un véritable couple, l'ayant certainement aimée comme une femme plus encore que comme une mère, il allait avoir avec elle une relation, elle aussi ambivalente, faite de toutes les variétés d'amour, d'irritation, de lassitude et de reprises. Quand, en 1861 (il avait quarante ans !), il eut renoué avec elle des liens vraiment affectueux, et retrouvé, pour lui parler, le tutoiement, il lui envoya ces lignes à la fois tendres et déchirantes, pour évoquer les mois de vie douce et libre passés avec elle, au lendemain de la mort de son père : «*Ma chère mère, si tu possèdes vraiment le génie maternel et si tu n'es pas encore lasse, viens à Paris, viens me voir, et même me chercher. Moi, pour mille raisons, je ne suis pas allé à Honfleur chercher ce que je voudrais tant, un peu de courage et de caresses. À la fin de mars, je t'écrivais : Nous reverrons-nous jamais? J'étais*

dans une de ces crises où on voit la terrible vérité. Je donnerais je ne sais quoi pour passer quelques jours auprès de toi, toi, le seul être à qui ma vie est suspendue, huit jours, trois jours, quelques heures. [...] Qui sait si je pourrai une fois encore t'ouvrir toute mon âme, que tu n'as jamais appréciée ni connue ! J'écris cela sans hésitation, tant je sais que c'est vrai. Il y a eu dans mon enfance une époque d'amour passionné pour toi ; écoute et lis sans peur. Je ne t'en ai jamais tant dit. Je me souviens d'une promenade en fiacre ; tu sortais d'une maison de santé où tu avais été reléguée, et tu me montras, pour me prouver que tu avais pensé à ton fils, des dessins à la plume que tu avais faits pour moi. Crois-tu que j'aie une mémoire terrible ? Plus tard, la place Saint-André-des-Arts et Neuilly. De longues promenades, des tendresses perpétuelles ! Je me souviens des quais, qui étaient si tristes le soir. Ah ! ç'a été pour moi le bon temps des tendresses maternelles. Je te demande pardon d'appeler bon temps celui qui a été sans doute mauvais pour toi. Mais j'étais toujours vivant en toi ; tu étais uniquement à moi. Tu étais à la fois une idole et un camarade. Tu seras peut-être étonnée que je puisse parler avec passion d'un temps si reculé. Moi-même j'en suis étonné. C'est peut-être parce que j'ai conçu, une fois encore, le désir de la mort, que les choses anciennes se peignent si vivement dans mon esprit. Toutes les fois que je prends la plume pour t'exposer ma situation, j'ai peur ; j'ai peur de te tuer ; de détruire ton faible corps. Et moi, je suis sans cesse, sans que tu t'en doutes, au bord du suicide. Je crois que tu m'aimes passionnément [...]. Et cependant, dans les circonstances terribles où je suis placé, je suis convaincu que l'un de nous deux tuera l'autre, et que finalement nous nous tuerons réciproquement. Après ma mort, tu ne vivras plus, c'est clair. Je suis le seul objet qui te fasse vivre. Après ta mort, surtout si tu mourrais par une secousse causée par moi, je me tuerais, cela est indubitable. [...] Et je t'aime. C.B. » (lettre du 6 mai 1861).

Ce complexe non résolu le condamna à l'immaturité. Il put lui-même avouer : « *J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur* », ce qui était la preuve d'une remarquable lucidité car, à l'époque, cette névrose était considérée comme uniquement féminine. Sartre alla jusqu'à dire qu'« il n'a jamais dépassé le stade de l'enfance », qu'il resta « un éternel mineur, un adolescent vieilli » (« *Baudelaire* »). Il est sûr qu'il ne cessa jamais de regretter « *le vert paradis des amours enfantines* » (« *Moesta et errabunda* »), qu'il définit le génie comme « *l'enfance retrouvée à volonté* », que, pour lui, « *l'enfant voit tout en nouveauté ; il est toujours ivre* ». Mais cette nouveauté est présentée à l'enfant par ses parents qui sont ses dieux. Quand il grandit, ils ne peuvent que rapetisser, et il doit faire face à sa liberté.

Cet enfant mortifié fut un élève à la solitude renfrognée qui, adolescent, se crut maudit, c'est-à-dire mis à part, incompris, exilé dans un univers où il se découvrait la proie de la sottise et de la méchanceté des autres. Il donna donc une comédie qui lui servit de cuirasse, de bouclier et de refuge. Pour échapper à ses persécuteurs, il prit un masque, sous lequel il devint un personnage, même s'il put aussi affirmer dans « *Fusées* » : « *La franchise absolue, moyen d'originalité* ». Loin de refuser la malédiction ou de la détourner, il l'accepta avec une farouche satisfaction d'orgueil. Il ne voulait pas qu'on sache qu'il pouvait être faible et qu'il était blessé, ce qui fait que, lorsqu'il fut atteint d'alopecie, il se rasa la tête, et teignit ses cheveux en vert, afin de masquer sous une excentricité les vrais motifs de la disparition des belles boucles brunes. Ce trait est significatif. En effet, pour lui, le combat contre la société fut aussi et avant tout le combat contre lui-même, et ce fut aux injonctions d'une éthique personnelle qu'il voulut obéir lorsqu'il se contraignit à porter le masque. Mais, dans son oeuvre, le masque tomba.

Cette comédie fut celle du dandy, qui manifeste le culte de soi-même (sans aveuglement, avec le souci perpétuel d'une amélioration, une véritable ascèse, une véritable ascension), la volonté orgueilleuse de se singulariser (« *J'ai une âme si singulière que je ne m'y reconnais pas moi-même* », écrivit-il à sa mère le 26 mars 1853), de faire de la solitude le principe d'une supériorité morale à la conquête de laquelle il ne cessa de rester attaché, de se vouloir étranger dans la société, de rechercher la perfection esthétique dans le costume, le comportement social, d'avoir le goût du raffinement, de l'apparat et du luxe, de vouloir indiquer, par l'élégance ostensible, le mépris non seulement du petit peuple, de la foule, quelconque et sans caractère, mais aussi des conventions morales et des sentiments bourgeois convenables, de se donner toujours le but d'étonner, de déconcerter l'observateur, de cultiver l'excès pour l'excès.

Celui qui était, au fond, un timide, qui souffrait de «*la tyrannie de la face humaine*» que seules dissipaient la solitude et la nuit, qui, à l'instar de Werther ou de René, n'éprouvait le plus souvent que dégoût pour «*la multitude vile*» (*"Recueillement"*), mais se voulait «*l'homme des foules*», aimant regarder les autres tout en ayant horreur de se sentir observé à son tour, et qui faisait de son dandysme une défense (alors qu'en même temps, il le désignait aux regards), put penser pouvoir se couler d'autant plus facilement dans ce rôle qu'il avait hérité de son père la rigueur un peu glacée de sa politesse hautaine, la détestation de l'abandon, et le souci, jamais démenti, de ses élégances. Lui, qui fit l'*"Éloge du maquillage"* (où il affirmait que «*Tout ce qui est noble et beau est le résultat de la raison et du calcul.*»), se plut à se travestir (à travestir son corps, ses sentiments et sa vie), à obtenir d'abord une propreté méticuleuse, à se donner, au terme du cérémonial de la toilette, une mise recherchée, à exercer une vigilance perpétuelle pour n'être jamais pris en faute : il voulait être impeccable sous les regards, ne voulait pas être jugé qu'il n'y ait consenti d'abord, qu'il n'ait pris ses précautions pour échapper à son gré au jugement.

Un de ceux qui l'approchèrent rapporta : «Pas un pli de son habit qui ne fut raisonné». Et son camarade Le Vavasseur laissa de lui ce portrait de jeune homme bien caractéristique : «Baudelaire s'était composé une tenue à la fois anglaise et romantique. Byron habillé par Brummel. Chapeau de haut de forme, habit noir très ample, "boutonnable" quoique flottant, manches larges, basques assez carrées pour draper, assez ajustées pour garder le caractère laïque, gilet de casimir noir, demi-droit, demi-montant, aisé, cravate noire à larges bouts, très bien nouée sans raideur, plus près du foulard que du carcan. Pantalon de casimir ou de drap fin, non collant. Souliers lacés ou escarpins bas, noirs en hiver et blancs en été. Au demeurant le déshabillé le plus habillé et l'habillé le plus déshabillé du monde. Complet invariable en toute saison.» Ce n'était évidemment là qu'un «moment vestimentaire» du poète, et, dans son besoin d'exhibitionnisme, il varia constamment sa tenue au long de son existence, toujours avec une recherche de l'élégance qui alla jusqu'à une sorte de coquetterie féminine, voulant tirer l'œil par les extravagances de son costume ou de sa chevelure, non sans mythomanie, car il disait lui-même que, pour être dandy, il faut avoir été élevé dans le luxe, posséder une fortune considérable et vivre dans l'oisiveté, ce qui n'était pas du tout son cas.

Tout jeune, il avait rêvé d'être acteur. Aussi se livra-t-il au travestissement et à la simulation, avec une recherche poussée à l'extrême, avec cet «*esprit de mystification*» qu'il avoua dans *"Le mauvais vitrier"* mais en l'attribuant à des «*démons malicieux*», avec ce goût du scandale qui commanda presque toujours son comportement social. Il allait au milieu des gens qu'il fréquentait en leur demandant : «*Cela vous étonne?*» Il lui paraissait presque anormal qu'on ne soit pas étonné. Un jour, un fonctionnaire à qui il avait dû rendre visite se laissa aller à lui dire : «- Quel dommage que vous choisissiez des sujets si.. - *Si quoi?* demanda sèchement Baudelaire. Et l'autre, se troublant : - «Mais... si atroces ! je veux dire... si peu aimables ! Alors Baudelaire, avec la plus grande froideur : - «*Monsieur, c'est pour étonner les sots.*» Asselineau prétendit, par boutade sans doute : «Baudelaire rentrant chez lui, se couche sous son lit pour s'étonner lui-même». Mais il y a dans ce trait une vérité : Baudelaire, comme les acteurs, avait besoin de se convaincre, de se reconnaître dans celui qu'il n'était pas.

La volonté de scandaliser se doubla, chez lui, du besoin de se calomnier, de se faire passer pour une espèce de monstre. Ainsi crut-il échapper plus sûrement à la curiosité et à la perspicacité de ses auditeurs. C'était avec la plus grande froideur qu'il commençait une histoire en disant : «*Après avoir assassiné mon pauvre père...*» ou qu'il déclarait en souriant avec affabilité : «*Avez-vous mangé de la cervelle de petit enfant? Cela ressemble à des cerneaux, et c'est excellent.*»

Il fut comédien non seulement dans sa tenue, mais encore dans ses manières, dans sa conversation, dans ses réparties, dans ses attitudes, jusque dans son style d'existence. Au milieu des siens ou de ses amis, dans les lieux publics ou devant les femmes, partout où il croyait sentir les yeux de ses semblables fixés sur lui, ayant besoin d'eux parce qu'ils lui étaient un miroir où il se voyait en beau, il s'imposa de jouer un rôle, de camper un personnage, objets de tous ses soins. Et, comme le comédien, victime de l'optique particulière de la scène, il fit tout avec ouïance.

Mais jouer, tenir un rôle, c'est aussi échapper à soi-même, oublier ses limites, briser un instant le carcan de ses obsessions et de ses peines, triompher de sa condition dans les yeux et dans l'esprit des spectateurs. Bien plus, c'est imposer aux autres sa présence, les envahir à force d'autorité. En société, usant d'un vocabulaire outré, assénant ses pesants paradoxes, exagérant des tourments imaginaires, faisant de ses petits drames des catastrophes, il éprouva toujours le besoin d'accaparer l'attention de ses auditeurs, de les forcer à partager ses vues, de les troubler aussi. Il entendait leur présenter de lui une image qui les déconcerte et les fasse douter d'eux-mêmes. L'ironie, l'humour, le sarcasme, la provocation, maniés avec un flegme cynique, furent des armes qui lui permirent d'humilier ses interlocuteurs, et de prendre ainsi une revanche publique sur ses propres humiliations quotidiennes. Et son orgueil, fait surtout de sensibilité blessée, lui suggéra toujours qu'il valait mieux que ceux qui le regardaient. De là, peut-être, cette politesse cérémonieuse et glacée dont il usait avec ses amis, ces manières tyranniques qu'il affecta même avec eux, cette prétention à l'infaillibilité, cette sécheresse coupante de sa voix, cette nervosité froide de ses gestes, qui firent de lui un homme dont le commerce n'était ni facile ni agréable. N'étant pas du tout l'albatros de son poème, tant qu'il était en compagnie, il était sauvé, parce qu'il jouait, précisément. Bien au contraire, il dominait, étincelait, conduisait les conversations, imposait ses jugements, jouissant de la toute-puissance de son esprit et de sa parole.

Mais, dès qu'il se retrouvait seul, quelle chute ! Ce solitaire, qui resta le prisonnier de la solitude la plus horrible, celle de l'homme persécuté par ses propres fantômes, condamné à ne trouver, en fin de compte, au bout de toutes les routes, que lui-même, avait une peur affreuse de la solitude, ne sortant jamais sans compagnon. En disparaissant de son horizon, ses semblables le laissaient en tête à tête avec le seul témoin et le seul juge qu'il se soit jamais reconnu : lui-même.

C'était alors le triomphe de la conscience malheureuse, la honte de l'homme mesurant sa faiblesse et ses abdications, qui s'exprimèrent dans le poignant *"Examen de minuit"* (*"Les fleurs du mal"*). Face à face avec son vrai visage, c'est-à-dire avec son bourreau, et dans l'impossibilité de s'étourdir, il redevenait le vaincu dont les insultes étaient pétries de larmes.

Le dandy, homme sans immédiateté, sans aucune spontanéité, car, du fait de sa lucidité, il se met à jouer le sentiment qu'il allait éprouver, doit donc exercer une surveillance constante pour dominer le naturel, en rusant avec lui, se faisant doucereux quand il est assoupi, contracté quand il le sent se réveiller. Tout, la moindre humeur, le plus faible désir, est inspecté. Mais il doit affecter le plus grand des détachements. Aussi Baudelaire, soucieux de ne rien prendre au sérieux, exerçant censure et stérilisation délibérée, était-il froid avec ses amis, affectait une onction ecclésiastique, prenait une allure étriquée, cassante et raide, contenait ses émotions, poussant d'autant plus cette pudeur qu'il avait le goût du secret, qu'il resta toujours muet sur sa vie intime dont ses camarades ou ses amis ne savaient que peu de choses. Dans une page des *"Paradis artificiels"*, ne dépeignit-il pas ce côté de sa nature, ne donna-t-il pas la clé de son comportement vis-à-vis des autres, en rapportant le récit d'un écrivain qui, ayant pris du haschisch, se trouva au spectacle avec un ami ; au milieu de gens souffrant de la chaleur, il éprouva, sous l'effet de la drogue, une sensation de froid intense ; il se sentit comme un bloc de glace : *« Cette folle hallucination me causait une fierté, excitait en moi un bien-être moral que je ne saurais définir. Ce qui ajoutait à mon abominable jouissance était la certitude que tous les assistants ignoraient ma nature et quelle supériorité j'avais sur eux ; et puis le bonheur de penser que mon camarade ne s'était pas douté un seul instant de quelles bizarres sensations j'étais possédé ! Je tenais la récompense de ma dissimulation et ma volupté exceptionnelle était un vrai secret. »* Tout y est : la dissimulation qui est aussi mystification, la joie de savoir se maîtriser sous le masque, la délectation solitaire. Et, en effet, tous ses plaisirs, toutes ses jouissances, qu'ils fussent physiques ou esthétiques, furent d'abord ceux d'un solitaire, d'un clandestin, rejoignant cependant encore en ceci l'idéal du dandysme, car n'est-il pas vrai que seuls des esprits vulgaires se complaisaient aux débauches collectives ? C'est seul qu'il s'engagea dans toutes les démarches qui le conduisirent vers les *« paradis artificiels »*, vers ces ivresses libératrices que lui accordaient aussi bien le vin, la drogue, le libertinage ou la poésie.

Pour lui, enfin et surtout, le dandy devait, par la rigueur de la tenue, la concentration, réaliser «ce double caractère de calcul et de rêverie qui fait l'être parfait» (son compte rendu de *'Madame Bovary'*). Il faisait du dandysme une hygiène, une morale et presque une métaphysique, y voyant une protection nécessaire contre les tentations contemporaines, et une forme d'ascèse :

- «Le dandy doit aspirer à être sublime, sans interruption. Il doit vivre et dormir devant un miroir» (*'Mon cœur mis à nu'*).

- «Le dandysme, qui est une institution en dehors des lois, a des lois rigoureuses auxquelles sont strictement soumis tous ses sujets, quelles que soient d'ailleurs la fougue et l'indépendance de leur caractère. [...] Le dandysme n'est même pas, comme beaucoup de personnes peu réfléchies paraissent le croire, un goût immodéré de la toilette et de l'élégance matérielle [...] Qu'est-ce donc que cette passion qui, devenue doctrine, a fait des adeptes dominateurs, cette institution non écrite qui a formé une caste si hautaine? C'est avant tout le besoin ardent de se faire une originalité, contenu 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 même 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. [...] Ce n'est qu'une gymnastique propre à fortifier la volonté et à discipliner l'âme. [C'est] comme une espèce de religion. La règle monastique la plus rigoureuse [...] Que ces hommes se fassent nommer raffinés, incroyables, beaux, lions ou dandies, tous sont issus d'une même origine ; tous participent du même caractère d'opposition et de révolte ; tous sont des représentants de ce qu'il y a de meilleur dans l'orgueil humain, de ce besoin, trop rare chez ceux d'aujourd'hui, de combattre et de détruire la trivialité. De là naît, chez les dandies, cette attitude hautaine de caste provoquante [sic], même dans sa froideur. Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toute-puissante, où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie. Dans le trouble de ces époques quelques hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce nouvelle d'aristocratie, d'autant plus difficile à rompre qu'elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer. 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. Mais, hélas ! la marée montante de la démocratie, qui envahit tout et qui nivelle tout, noie jour à jour ces derniers représentants de l'orgueil humain et verse des flots d'oubli sur les traces de ces prodigieux mirmidons. Les dandies se font chez nous de plus en plus rares, tandis que chez nos voisins, en Angleterre, l'état social et la constitution (la vraie constitution, celle qui s'exprime par les mœurs) laisseront longtemps encore une place aux héritiers de Sheridan, de Brummel et de Byron, si toutefois il s'en présente qui en soient dignes. [...] Le caractère de beauté du dandy consiste surtout dans l'air froid qui vient de l'inébranlable résolution de ne pas être ému ; on dirait un feu latent qui se fait deviner, qui pourrait mais qui ne veut pas rayonner.» (*'Le peintre de la vie moderne'*). Baudelaire faisait donc du dandysme, non seulement «une espèce nouvelle d'aristocratie», mais une morale de l'effort et de la construction, formulant l'idéal de la possession de soi, allant jusqu'à revendiquer le stoïcisme.

Ce dandy, qui n'était aux yeux des autres qu'un original, amusant parfois, plus souvent fastidieux, préférant la création à toutes les espèces d'action, et y trouvant d'ailleurs aussi une évasion, construisit cependant une oeuvre poétique. Cette activité le séduisit parce qu'elle lui permettait d'exercer sa liberté sans danger, de se connaître, de s'approfondir, de mettre en forme ses sentiments comme il mettait en forme son corps et ses attitudes, de produire une image de lui-même, une restauration de sa mémoire dans le présent. Il y assumait pleinement son existence, sans chercher à fuir sa dualité existentielle puisqu'elle était le terreau des «*fleurs du mal*» que sa révolte d'enfant boudeur fit éclore. Il était persuadé que ce qui le différenciait des autres humains, c'était d'abord cette sincérité absolue dont il avait fait la règle première de sa vie intérieure et de son art.

Et la poésie satisfaisait son narcissisme, son attitude originelle étant celle d'un homme penché sur lui, qui se regarde pour se voir regardé, dans un effort de dédoublement où il était à lui-même un objet.

Comme le nota Sartre, «objet et témoin pour lui-même, il introduit en lui l'œil des autres pour se saisir comme un autre ; et, dans le moment où il se voit, sa liberté s'affirme, échappe à tous les regards, car elle n'est plus rien qu'un regard.» ("*Baudelaire*").

Mais, pour lui, le dandysme représentait un idéal plus élevé que la poésie, le métier d'artiste ayant encore un aspect utilitaire, et il aurait voulu, dans sa vie, suivre le programme du dandysme qu'il avait formulé, être constamment animé par l'appétit de la perfection, s'imposer une tension épuisante de l'esprit, soumettre ses désordres eux-mêmes à une rigueur, à une vigilance intellectuelles plus proches de l'ascétisme que de la perversité. Mais cette contrainte, il fut loin de l'appliquer continûment, et des ennuis de toute sorte l'empêchèrent de ressembler au portrait idéal qu'il avait tracé. Il se fit mille serments d'action qu'il ne tint pas, le temps de ses déménagements, de ses courses à la recherche perpétuelle d'argent. Il fit l'apologie de l'effort, prétendit à l'économie, à l'esprit de ressource, se voulait un grand destin, mais fut aboulique, incapable de s'astreindre à un travail régulier, de partir en voyage (il hésitait six mois avant de se rendre à Honfleur !), le seul vrai voyage qu'il fit lui ayant été imposé, et lui ayant paru comme un long supplice. Le poète pensait que, pour trouver «*la béatitude poétique*», il suffisait qu'à «*l'enthousiasme*», qui transporte hors de soi, se joignît la volonté, qui rend maître de soi, mais cette double exigence était quelque peu contradictoire. Soumis à des tendances opposées qui tantôt le «*vaporisaient*», tantôt le «*centralisaient*» ("*Mon cœur mis à nu*"), il s'en plaignait tout en s'y complaisant.

C'est qu'il ne put échapper à son inadaptation essentielle, à sa faiblesse inhérente, à sa nature profonde, qui faisait de lui, autre dualité, «*un paresseux nerveux*» ("*Mon cœur mis à nu*"), à sa paresse (qui le fit être sans cesse à la recherche de nouveaux excitants susceptibles de le faire rebondir, de l'arracher à l'«*atonie*» dont il se plaignait souvent, sans qu'il ne fut jamais vraiment ni alcoolique ni toxicomane), à son inconséquence, aux abdications de la volonté, tenaillé sans cesse par la souffrance, le goût de la mort, la «*sensation du gouffre*» ("*Hygiène*"), mal à l'aise dans sa peau, mal à l'aise dans la société de son époque, mettant toutefois beaucoup de ténacité à vivre et à décrire son mal, à assumer toutes les contradictions de son destin, faisant preuve de lucidité et d'autocritique.

Il eut beau considérer la détente, l'abandon, la veulerie, comme des fautes impardonnables, exercer un incessant contrôle sur lui, il n'agissait pas vraiment, s'abandonnait à la procrastination. Il se haïssait parce qu'il succombait à toutes ses sensations, se laissait aller, paressait.

On peut même considérer qu'il ne fit que stagner. En effet, son existence fut définie dès l'âge de vingt-cinq ans, qu'il était déjà soumis à son destin. Il avait fait le voyage qui allait nourrir son œuvre d'images exotiques ; il avait contracté la syphilis qui allait lentement le pourrir ; il avait rencontré la femme qui allait s'imposer à lui presque tout le long de sa vie ; il avait dépensé la moitié de sa fortune ; il avait donné leur forme définitive à ses relations avec ses parents ; il s'était fait ses opinions et n'allait plus que les ruminer ; il avait écrit la plupart de ses poèmes. Ayant choisi de vivre le temps à rebours, il ne lui restait plus qu'à survivre, à répéter, avec sa mère, toujours les mêmes querelles, les mêmes plaintes, les mêmes serments ; avec ses créanciers, toujours les mêmes luttes ; avec le notaire Ancelle, qu'on avait chargé de sa tutelle, toujours les mêmes débats d'argent, le couvrant de son mépris et même de sa haine, sans chercher jamais à se délivrer de lui et de ses admonestations paternelles ; à retomber toujours dans les mêmes fautes, à caresser les mêmes espérances ; à rester toujours identique, simplement plus vieux, plus délabré dans une «longue et douloureuse dissolution». Il refusa de nouvelles expériences, remplaça les voyages par les déménagements, ne consentit à quitter Paris que pour une ville qui en était la caricature. Rien ne vint du dehors le changer, et il n'apprit rien. Tel il était à vingt-cinq ans, tel il fut à la veille de sa mort, étant simplement plus sombre, plus nerveux, moins vif ; de son talent, de son admirable intelligence, il ne restait plus que des souvenirs.

Surtout, il s'abandonna au dolorisme, proclamant, dans "*Bénédiction*" :

«*Je sais que la douleur est la noblesse unique*

«*Où ne mordront jamais la terre et les enfers*»,

après avoir dit :

«*Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance*

«*Comme un divin remède à nos impuretés.*»

Alors que, s'il eut de juvéniles espoirs et de précoces déceptions, s'il connut amertumes, humiliations, exaltations, remords, procrastination, s'il subit la servitude d'un adulte mis «sous tutelle», une gêne

continuelle, l'humiliation de l'écrivain traîné en justice, s'il vécut le supplice du malade muré dans le silence de sa paralysie, en attendant de faire son dernier «voyage», sa misère n'était pas si affreuse si l'on songe à la condition d'un ouvrier de son temps, que ses soucis pécuniaires, qu'il disait si terribles, lui laissaient quand même une certaine aisance et toute sa liberté, il se plut à faire de la souffrance un état permanent que rien n'était susceptible d'accroître ou de diminuer, de ses poèmes «*le spectacle vivant de [sa] triste misère*», le dandy s'interdisant toutefois de l'exprimer par des cris ou des pleurs. Il se complut dans le malheur, n'accepta jamais le bonheur parce qu'il le considérait comme immoral. Il eut, comme pas un, le don de tout tourner à sa perte, de compliquer et troubler son existence, à plaisir. Pour la plupart, ses tourments furent le résultat d'erreurs et de folies consciemment poussées à l'extrême. Comme s'il n'avait eu d'autres ambition que de pouvoir penser qu'il était le plus malheureux, le plus persécuté des hommes. Il aima souffrir d'une «*vorace ironie*» qui tempérait d'amertume tout savoir, de froideur toute exaltation, de doute toute croyance. Il cultiva le thème de la vie gâchée, perdue, de «*l'irréremédiable*», et tenta même de se suicider.

Pour lui aussi, thème déjà amplement orchestré, la douleur fut l'inspiratrice. Il fut le poète du spleen, phénomène qui n'avait rien de nouveau, qui porta d'autres noms, comme l'ennui, la mélancolie, le cafard, la neurasthénie, le «vague des passions» de Chateaubriand, le «mal du siècle» des romantiques. Mais, du fait de ses déficiences physiques, de «*l'hiver*» de son corps et de son âme (voir «*Réversibilité*» et «*Chant d'automne*»), de ses ennuis matériels, des tourments de sa vie amoureuse (voir «*Remords posthume*»), de son obsession précoce de la vieillesse et de la mort (voir «*Chant d'automne*»), il en fit une angoisse permanente, qui tenait d'abord à l'écoulement du temps qu'on laisse fuir sans en faire bon usage, au jaillissement toujours recommencé du présent : «*Je vous assure que les secondes maintenant sont fortement et solennellement accentuées, et chacune, en jaillissant de la pendule, dit : "Je suis la Vie, l'insupportable, l'implacable Vie !"*» («*La chambre double*»), et aussi à l'idée lassante qu'il faudra vivre encore «*demain, après-demain et toujours*», d'une existence désolée par l'ennui (voir «*Le voyage*» et «*Enivrez-vous*»). Il lui donna aussi la couleur du désespoir propre à la conjecture politique et économique, à la civilisation urbaine des temps modernes. Il ressentit comme un second mal du siècle, plus désenchanté à cause d'une prise de conscience plus tragique de la condition humaine.

Cependant, si sa vie fut une méditation de sa douleur, s'il en dit souvent les cruautés, quand il faisait un retour profond sur lui-même, dans le silence et la solitude, quand il songeait à ses péchés, à ses voluptés au goût amer, à ses vains élans vers la pureté, elle lui apparaissait comme revêtue d'une sorte de dignité, car il y trouvait le témoignage d'une conscience vigilante au sein même de ses égarements.

Dans «*Les fleurs du mal*», oppressé par le spleen, le poète tente désespérément de s'évader vers les sphères de l'idéal, mais sans cesse le réel vient arrêter ces élans, et les rechutes rendent sa détresse plus intolérable. Cet échec de l'infini dans le fini humain aboutit au découragement, à la nostalgie d'une âme exilée (voir «*Le cygne*»), au sentiment de notre nature irréremédiablement déchue, et de l'inutilité de tout effort libérateur, puisque : «*C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent*» («*Au lecteur*»). Et le spleen, qu'il soit sensation d'étouffement et d'impuissance (voir «*La cloche fêlée*»), solitude morale (voir «*Les aveugles*» et «*Recueillement*»), sentiment d'incurable ennui (voir «*J'ai plus de souvenirs...*»), pensées macabres et cruelles (voir «*Chant d'automne*», «*J'ai plus de souvenirs...*»), malaises et hallucinations poussés jusqu'aux limites de la folie (voir «*Quand le ciel bas et lourd...*»), peu à peu devient maître de son âme.

Baudelaire s'érigea en victime perpétuelle, ambitionnant la solitude du maudit, du monstre (il écrivit dans «*Fusées*» : «*Quand j'aurai inspiré le dégoût et l'horreur universels j'aurai conquis la solitude*», expression outrée d'un esprit aigri). De toute sa vie, il fut dominé par la volonté de se perdre, et le sentiment de culpabilité ne le quitta pas. Et il l'entretint en s'appliquant à se rendre odieux, à éloigner et rebuter, à faire courir sur lui des bruits propres à l'humilier. Ainsi, il ne négligea rien pour qu'on le crût homosexuel. Il fit le choix délibéré de la marginalité, et, revendiquant orgueilleusement la destinée de paria, voulut que sa singularité soit consacrée, et d'abord par ses parents, en leur faisant horreur. Puisque la société l'excluait, il accentua encore l'écart creusé entre elle et lui. Il fut en proie à un besoin maladif d'autocritique, se jugeant, ne se faisant grâce de rien, se condamnant, étant à la fois «*les*

membres et la roue, / Et la victime et le bourreau» (*“L’héautontimorouménos”*), se vautrant dans l’auto-punition. Il subit et accepta à la fois toutes les fatalités, comme s’il soupçonnait que chacune d’elles pouvait lui offrir l’occasion d’un dépassement, d’une métamorphose, et ranimait en lui l’espoir de transcender le cercle infernal pour trouver la pureté par la souffrance et, dans le péché même, une possibilité de rachat.

C’est que son Dieu fut le Dieu terrible de l’Ancien Testament, qu’il fut victime d’une «tragique ignorance du Sauveur» (Jean Massin, *‘Baudelaire devant la douleur’*). Ce Dieu terrible fut représenté pour lui par le général Aupick, et, s’il se plaignit de sa sévérité, il la réclama. Quand le croquemitaine disparut, il attribua son rôle à sa mère qu’il investit du pouvoir suprême de le juger, en espérant qu’un jour elle changerait son jugement sur lui. Dans les lettres qu’il lui écrivait, comme il ne voulait pas lui paraître heureux, il se plaignait de l’éducation qu’il avait reçue, lui reprochait son attitude qui n’était jamais celle d’*«une amie»*, rappela la crainte que lui inspirait son beau-père.

Conditionné dès son enfance par une relation avec sa mère qui le condamna au dolorisme, Baudelaire ne put se sauver par ses relations avec d’autres femmes.

Ambivalence entre l’amour sensuel et l’amour idéalisé

Dans *‘Les fleurs du mal’*, dans la lutte contre le spleen, l’amour est perçu comme un moyen d’évasion, au même titre que la dissolution dans la foule, le vin ou la révolte, le poète se livrant à son propos à une véritable ivresse verbale. Mais, si nul mieux que Baudelaire n’a célébré l’amour et le corps féminin, si la femme se constitua en clef de voûte de l’édifice du recueil, si son imagination la sublima, nul plus que lui n’a souffert dans ses rapports avec les femmes, à l’égard desquelles il oscilla entre fascination et répulsion, dans une ambivalence toute personnelle, une *«double postulation»* qui fut celle qui régît l’ensemble de son identité et de son œuvre, qui fut rendue profondément moderne par cette appropriation de la figure féminine. Si celle-ci est l’image la plus obsédante de cette oeuvre, c’est que triomphe dans l’amour l’inéluctable confusion de la chute et de l’ascension.

S’il fut, par l’amour, emporté vers un autre monde, plus paisible où dominant les sens physiques, par opposition aux sentiments spirituels qui le tourmentaient. Mais, rapidement, l’amour lui aussi fut assailli par la souffrance et le mal-être. Sa douceur eut un arrière goût de perdition et de néant, le charme physique de la femme aimée éveillant irrésistiblement l’horreur du tombeau, la décomposition de la chair et la hantise du pêché qui prépare à de longs remords. Dans le poème *‘La fontaine de sang’*, on lit : *«J’ai cherché dans l’amour un sommeil oublieux / Mais l’amour n’est pour moi qu’un matelas d’aiguilles / Fait pour donner à boire à ces cruelles filles !»* Il fut donc à la fois élan et déception, plaisir et souffrance.

Enfant, il aima passionnément sa mère, et on peut supposer qu’il la désira inconsciemment. En tout cas, elle fut pour lui la première révélation de la féminité, avec son aura de parfums, de fourrures, de voluptés secrètes (*«le goût précoce des femmes. Je confondais l’odeur de la fourrure avec l’odeur de la femme. [...] Enfin j’aimais ma mère pour son élégance. J’étais donc un dandy précoce.»* [*‘Fusées’*]). Comme son père mourut quand il avait six ans, il est probable que sa mère le prenait alors dans son lit, sans qu’elle puisse être pour lui la femme charnelle. Ainsi sa conception de la femme se trouva-t-elle marquée d’un interdit initial. Un jour, un étranger le chassa de la place qu’il occupait dans le lit comme dans le coeur de sa mère. Aussi le remariage de celle-ci lui apparut-il comme une véritable trahison amoureuse. Désormais, il détesta sa mère en tant qu’épouse de l’étranger. D’autre part, comme il avait reçu l’éducation chrétienne qui condamne les plaisirs de la chair, même l’acte sexuel normal entre époux et épouse, entre homme et femme légalement unis, ne pouvait que lui paraître monstrueux.

Ne serait-ce pas la raison pour laquelle ce raffiné s’intéressa d’abord à des «filles», aux prostituées parmi les plus misérables, à Sarah la Juive, dite «Louchette»? En face de ces femmes qui se livrent, non parce qu’elles éprouvent un désir, un penchant spontané, mais pour de l’argent, que leur vénalité ravale au rang des objets de plaisir, dont on peut faire ce qu’on veut, avec lesquelles il n’avait pas besoin de feindre la passion, de parer son acte de vaines paroles, il conservait sa liberté, gardait ses

distances. Il allait d'ailleurs détester les femmes honnêtes, parce qu'elles «se donnent», et prétendent ainsi acquérir des droits sur l'amant. Il fut acharné à attendre dans des lieux de débauche la clarté d'une ineffable visitation.

De plus, un tel acte, accompli avec de telles partenaires, par lequel il faisait le mal, le libérait, du même coup, de la tutelle de la famille, le faisait rompre avec l'ordre et la morale, passer dans le camp des réprouvés. On a même pu se demander s'il ne se serait pas, en fréquentant des prostituées, volontairement exposé à contracter la syphilis, pouvant ainsi, comme avec plaisir, se considérer comme maudit, se voir comme «*un démon [...] secouant d'une main une fiole de poison.*» ('*Salon de 1859*'), se dire qu'il ne pouvait plus posséder un corps sans risquer d'en faire la victime de sa propre maladie, se condamner à une destinée d'amoureux contagieux, marquer de son sceau infamant ses moindres rapports avec autrui, avec le monde, avec lui-même.

Puis le dandysme le conduisit à un mépris de la femme, qu'il exprima crûment en la giflant de l'anathème le plus dur dans '*Mon cœur mis à nu*' : «*La femme est le contraire du dandy. Donc elle doit faire horreur. / La femme a faim, et elle veut manger, soif et elle veut boire. Elle est en rut, et elle veut être foutue. / Le beau mérite ! / La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable. / Ainsi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire du dandy.*» Pour lui, la femme est abominable parce qu'elle suit ses instincts. Dans '*Mon cœur à nu*' encore, il vitupéra la jeune fille : «*La jeune fille, ce qu'elle est en réalité. Une petite sottise et une petite salope ; la plus grande imbécile unie à la plus grande dépravation. Il y a dans la jeune fille toute l'abjection du voyou et du collégien.*» Déjà, dans '*Le peintre de la vie moderne*', il avait écrit : «*La femme n'est peut-être incompréhensible que parce qu'elle n'a rien à communiquer.*» Il ne pouvait la prendre au sérieux. Ainsi, à un ami auquel il rendit visite un soir, il dit, comme neuf heures venaient de sonner : «*Il est tard. Envoyez donc coucher votre petite femme. On ne peut causer avec ces gentils petits oiseaux-là.*» N'échappait à sa misogynie que la femme rendue inoffensive par l'âge qui l'a déjà rédimée ('*Les petites vieilles*'), la laideur, la souffrance (l'évocation d'Andromaque dans '*Le cygne*'), voire par l'homosexualité. À ce propos, rappelons qu'il avait choisi comme premier titre de son recueil '*Les lesbiennes*'. Mais ce ne fut que pour choquer le public. Et, dans '*Les fleurs du mal*', les poèmes consacrés à l'homosexualité féminine sont très peu nombreux : '*Lesbos*', les deux intitulés '*Femmes damnées*' et '*Le Léthé*'. Certaines de ses maîtresses, à commencer par Jeanne Duval, eurent, au moins épisodiquement, des amitiés féminines, et les lesbiennes l'intéressèrent par leur bizarrerie, qui les mettait au ban de la société. Il voyait en elles des êtres de souffrance comme lui, l'impossibilité de l'acte sexuel entre elles les vouant non à chercher le contentement, mais encore le désir, à appeler par là l'infini et l'inconnu. Enfin, lui, qui était en éternelle quête d'absolu, fit d'elles des «*chercheuses d'infini*», comme lui.

Il ne pouvait prendre la femme au sérieux que dans la mesure où il la considérait comme une source de plaisirs imaginaires, ou, tout au moins artificiellement ordonnés, en fait, comme un objet esthétique. Elle trouvait grâce à ses yeux si elle se transformait par le jeu de la séduction, en particulier par le «*maquillage*», dont il fit l'éloge dans '*Le peintre de la vie moderne*' : «*La femme accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et sumaturelle ; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme ; idole, elle doit se dorner pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguier les cœurs et frapper les esprits. Il importe fort peu que la ruse et l'artifice soient connus de tous, si le succès en est certain et l'effet toujours irrésistible. C'est dans ces considérations que l'artiste philosophe trouvera facilement la légitimation de toutes les pratiques employées dans tous les temps par les femmes pour consolider et diviniser, pour ainsi dire, leur fragile beauté.*» Lui, «*qui a tant aimé le parfum de la femme*», s'enchantait de l'odeur d'une chevelure. Il appréciait le soyeux des vêtements, «*mousseline ou velours*», l'éclat des «*bijoux sonores*» qui parent l'univers féminin. La volupté était pour lui inséparable du luxe. Apportant, dans les objets de l'amour, les raffinements et l'esprit de recherche de l'artiste en quête de rapports nouveaux, il lui fallait, autour du corps de la femme, autour de la caresse, tout un monde d'accessoires précieux, qui lui faisaient oublier les aspects naturels de l'acte sexuel. Il était l'ordonnateur, le metteur en scène inquiet et minutieux de ses étreintes. (voir '*Les bijoux*'). Son désir n'obéissait qu'à certaines sollicitations bien spéciales. Lui qui avait le goût des gravures libertines confessa : «*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.» ('Le Salon de 1846'). En proie à une angoisse charnelle obsessionnelle, il pratiqua un érotisme compliqué, qui devint une véritable servitude et qui le traîna d'obsessions en dégoûts. C'était un univers étouffant dont il ne put plus se passer. C'était dans un décor insolite, sous certains éclairages, enveloppé de certains parfums, que ce détraqué, ce vicieux, ce voyeur et fétichiste, qui était friand de bizarreries sexuelles, qui avait le goût de perversions conscientes et méticuleusement organisées, qui était troublé surtout quand les femmes étaient vêtues (il exigeait de Jeanne Duval qu'elle se vêtît pour faire l'amour ; un des hommes de "Portraits de maîtresses" dit être arrivé à un stade «où la beauté elle-même ne suffit plus, si elle n'est assaisonnée par le parfum, la parure, et caetera.»), dont toute la vie érotique (voire morale et intellectuelle) fut dominée par un complexe sado-masochiste (il fut un masochiste de la honte et du remords), pouvait «posséder» une femme.

Encore cette possession se résumait-elle souvent à peu de chose. Le plaisir physique, sans doute trop naturel, ne l'attirait pas particulièrement, le laissait sur sa faim. Il préféra toujours l'irritation nerveuse du désir à son assouvissement. Il eut plus de sensualité que de virilité, préférant les plaisirs à distance : voir, palper, respirer la chair de la femme.

Dans ses "Fusées", il indiqua nettement : *«Je crois que j'ai déjà écrit dans mes notes que l'amour ressemblait fort à une torture ou à une opération chirurgicale. Mais cette idée peut être développée de la manière la plus amère. Quand même les deux amants seraient très épris et très pleins de désirs réciproques, l'un des deux sera toujours plus calme ou moins possédé que l'autre. Celui-là, ou celle-là, c'est l'opérateur, ou le bourreau ; l'autre, c'est le sujet, la victime. Entendez-vous ces soupirs, préludes d'une tragédie de déshonneur, ces gémissements, ces cris, ces râles? Qui ne les a pas proférés, qui ne les a irrésistiblement extorqués? Et que trouvez-vous de pire dans la question appliquée par des soigneurs tortionnaires? Ces yeux de somnambule révoltés, ces membres dont les muscles jaillissent et se roidissent comme sous l'action d'une pile galvanique, l'ivresse, le délire, l'opium, dans leurs plus furieux résultats, ne vous en donneront certes pas d'aussi affreux, d'aussi curieux exemples. Et le visage humain, qu'Ovide croyait façonné pour refléter les astres, le voilà qui ne parle plus d'une expression d'une férocité folle, ou qui se détend dans une espèce de mort. Car, certes, je croirais faire un sacrilège en appliquant le mot extase à cette sorte de décomposition.»*

Aussi, au-delà des difficultés sexuelles qu'il connut, a-t-on pu faire l'hypothèse d'une véritable impuissance, qu'il sembla avouer dans ce cri plein de rancoeur secrète : *«Plus un homme pratique les arts, moins il bande... La brute seule bande bien, et la fouterie est le lyrisme du peuple.»* ('Mon coeur mis à nu').

Victime des idées chrétiennes qui font du plaisir de la chair un péché, sinon le Mal même, il fut incapable de séparer l'acte d'amour de sa malédiction métaphysique. Il déclara : *«La volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal. Et l'homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté.»* ("Fusées"). Les mêmes idées chrétiennes font peser sur la femme la responsabilité du péché originel, et il voyait dans la femme sexualisée l'incarnation la plus nocive de Satan. Si elle pouvait le suivre dans ses chutes, se faire la complice de ses pertitions, elle restait au fond du gouffre, au plus épais de l'animalité, quand il s'en échappait pour remonter vers les hauteurs de la lucide conscience. La sentant incapable de partager ses vues et ses plaisirs intellectuels, il lui reprochait de le laisser spirituellement seul, de ne pas participer à ses rédemptions. Le mépris qu'il lui portait était donc fait, en grande partie, de rancoeur. Au fond, il lui en voulait de ne pas savoir être aussi la «soeur», le «miroir jumeau» qui le doublerait en toutes circonstances, dans lequel il pourrait se voir «en beau». Ce couple idéal, dont il traça la figure dans l'admirable "Mort des amants", il dut passionnément le rêver devant chaque nouvelle aventure que la vie lui proposa. Mais il y avait en lui une impuissance insurmontable à le réaliser. Car il lui manqua d'abord d'admettre la nature féminine tout entière, de l'accepter, de la comprendre, pour pouvoir être heureux simplement avec une femme. Cela pesa lourdement sur sa vie. Il se flatta d'échapper, en agissant comme il le faisait, à la passion qui subjuguait. Mais il dut payer d'un assujettissement pire sa volonté de bannir la tendresse de ses rapports avec la femme.

Pourtant, il écrivit aussi dans l'admirable préambule des *"Paradis artificiels"* : «*La femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves. La femme est fatalement suggestive ; elle vit d'une autre vie que la sienne propre ; elle vit spirituellement dans les imaginations qu'elle hante et qu'elle féconde*». Et il put faire de la femme une «*idole*», put l'adorer en tant que déesse et inspiratrice vénérée.

Il ne faut pas s'étonner de cette contradiction apparente dans les jugements qu'il portait sur la femme, qui apparut nettement dans le poème *"À une madone"* : l'adoration et le désir meurtrier s'y affirmèrent successivement avec une égale rigueur. Il s'adressait tantôt à l'idole, tantôt à la chienne, selon qu'il se référait à l'une ou à l'autre des définitions citées. Il ne s'adressait jamais à une amante vers laquelle s'uniraient les deux formes complémentaires de l'amour humain, le désir et le sentiment. Il n'a pas vraiment écrit de ces poèmes d'amour proprement dits, qui foisonnent dans la littérature de toutes les époques, où le poète s'évertue uniquement à glorifier la beauté de la femme aimée, ses qualités morales et autres, ainsi qu'à vanter l'intensité sans égale de la passion qu'il ressent lui-même.

Ce fut peut-être seulement dans *"Le balcon"*, *"Le jet d'eau"* ou *"Les yeux de Berthe"* qu'au-delà des quelques femmes de sa vie amoureuse, il tenta de rendre compte du mythe féminin, conjuguant vénusté, volupté et poésie, qu'il donna la confiance désespérée d'un cœur mourant de soif, d'un cœur hypertrophié mais qui resta vide. On y constate que peu de chose, en somme, le séparait du bonheur d'aimer. Et il y a, dans *"Les fleurs du mal"* et ailleurs, des cris d'une tendresse poignante qui viennent démentir toutes ses affirmations sur la monstruosité de la femme charnelle, et sur le dégoût qu'elle lui inspirait. Mais son immense besoin d'amour ne trouva jamais d'aliment, d'abord par la faute de son propre angélisme, de son dégoût instinctif pour l'incarnation, car, pour lui, tout ce qui s'incarne se dégrade. Dès qu'il prenait une femme dans ses bras, elle se dépréciait, perdait son caractère sacré. Il ne songeait plus qu'à l'humilier à son tour. Pour lui, l'amour ne pouvait survivre dans l'accouplement. Il n'était un remède aux maux de son âme que s'il se maintenait hors des contingences charnelles, que si était préservé, autour de la femme aimée, qui devenait alors «*l'Ange gardien, la Muse et la Madone*» (*"Que diras-tu ce soir..."*), qui était parée de vertus et de charmes supraterrrestres, une marge suffisante d'espace interdit, une sorte de «no man's land» entourant l'autel. Lorsqu'elle était lointaine, inaccessible, qu'elle resplendissait comme l'idéal avec lequel elle se confondait alors, elle avait tous les pouvoirs, et l'amour du poète s'établissait sur des hauteurs divines, inaccessibles au spleen, ce qu'il désirait étant l'idée de beauté, qui est insaisissable, même sous la forme d'un corps sans défaut.

De plus, il fut victime de la tyrannie capricieuse des femmes qui lui fit maudire le plaisir «*empoisonné*» qu'elles distillaient. Loin de lui apporter le réconfort d'une présence unique et généreuse, elles ne firent qu'exacerber le supplice de sa dualité en n'étant elles-mêmes que «*duplicité*» : violentes derrière leurs câlinerie, perfides derrière leur tendresse, «*traîtresses*» derrière leurs larmes ou leurs sourires. Aussi put-il craindre «*ce rouge soleil que l'on nomme l'amour*» (*"Femmes damnées - Delphine et Hippolyte"*), y voir la «*fleur du mal*» par excellence, l'artifice le plus raffiné et le plus cruel. Il élucida, avec un courage presque sacrilège et une complaisance tenace, les liens secrets de l'amour et de la haine, du désir et de la vengeance, de la volupté et du crime (voir les *"Pièces condamnées"*, celles que lui inspirèrent Jeanne Duval, et *"À une Madone"*). Jusque dans les rêveries les plus enchanteresses sur la grâce féminine, il fit entendre, insistant et douloureux, l'appel de la misère humaine (*"À celle qui est trop gaie"* et surtout *"Réversibilité"* : «*Ange plein de gaieté, connaissez-vous l'angoisse...?*»). Il dressa, dans *"Mon cœur mis à nu"*, ce tableau sarcastique du couple : «*Dans l'amour comme dans presque toutes les affaires humaines, l'entente cordiale est le résultat d'un malentendu. Le malentendu, c'est le plaisir. L'homme crie : "Ô ! mon ange !" La femme roucoule : "Maman ! maman !" Et ces deux imbéciles sont persuadés qu'ils pensent de concert. / Le gouffre infranchissable, qui fait l'incommunicabilité, reste infranchi.*» Il en vint à ne plus croire à l'amour, mais à la tendresse.

S'il y a, dans *"Les fleurs du mal"*, quelques figures de femmes qu'on ne peut identifier et qui furent surtout fantasmées, on en reconnaît trois autres qui firent réellement partie de sa vie amoureuse, et avec lesquelles il connut, sans parvenir à les associer, deux sortes d'amours à la fois complémentaires et antinomiques : d'une part, la passion sensuelle, l'érotisme, qui se confondit avec la beauté

désespérée du mal, avec la notion fondamentale du péché, la relation avec Jeanne Duval perpétuant les passades avec les prostituées ; d'autre part, l'amour-sentiment, l'adoration pétrée de chasteté, d'humiliation, de spiritualité, de religiosité, qu'il voua à Marie Daubrun et surtout à Mme Sabatier. De ces trois femmes réelles, il accentua les traits jusqu'à en faire de véritables icônes, les magnifia et les idéalisées par son art de poète.

Son passage aux Mascareignes lui ayant fait admirer la beauté des femmes noires, et peut-être son attachement à sa mère, qui l'avait déjà poussé vers les prostituées, lui permettant de s'unir à une mulâtresse, il se lia, à Paris, à l'Haïtienne Jeanne Duval, comédienne de bas étage, qui, plus que la volupté, lui offrit une source d'évasion par l'exotisme ou par le plaisir esthétique. Sa sculpturale beauté brune («*statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain*»), le parfum de sa chevelure éveillaient en lui un monde de sensations et d'images ensoleillées, émouvait sa sensibilité d'artiste. Il aimait voir «*miroiter sa peau*», et, pour sa démarche ondulante, il la compara à «*un beau vaisseau qui prend le large / Chargé de toile et va roulant*». Elle représentait pour lui l'animalité pure, incarnait la femme sensuelle, tentatrice, vénale, dangereuse, était le «*vampire*» qui l'envoûtait, le démon qui le damnait en l'attirant vers le péché de chair. Il chérit même en elle «*jusqu'à cette froideur par où [elle lui était] plus belle*», ce qui satisfaisait son désir d'aimer à distance, d'aimer sans communiquer vraiment. Loin de lui apporter la paix, cet amour devint une douloureuse expérience dont il analysa les amertumes : trahison, cruauté, perversité, trouble de l'âme ; il eut même pour lui un goût de péché et de mort (voir «*Remords posthume*»). Cependant, en dépit d'orages, de tempêtes, de ruptures, il n'allait que très tard se détacher de cette compagne, cette liaison de quatorze ans, qui fut probablement sa seule passion, ayant fixé son destin, et ayant nourri son œuvre puisqu'elle lui inspira cette série de poèmes des «*Fleurs du mal*» qui est souvent désignée comme le cycle de la «*Vénus noire*».

Marie Daubrun, la «*femme aux yeux verts*», lui apporta les plaisirs plus subtils et plus équivoques de l'innocence perverse, de la trouble «*fraternité*». En 1852, il lui écrivit : «*Vous ne pourrez empêcher mon esprit d'errer autour de vos bras, de vos si belles mains, de vos yeux où toute votre vie réside, de toute votre adorable personne charnelle.*» Ce désir, qui n'était qu'une caresse des yeux, jouissait de lui-même parce qu'il était ignoré, stérile et sans conséquence. Il ne pouvait provoquer qu'un amour de tête, plus représenté que vécu, un amour spiritualisé qui était la quête ardente et nostalgique d'un au-delà sentimental, répondant à une mystique de l'amour qui, pour lui, n'était un remède aux maux de l'âme que s'il se maintenait hors des contingences charnelles, s'il était tendresse de soeur (voir «*L'invitation au voyage*»). La femme aimée devint «*l'Ange gardien, la Muse et la Madone*» («*Que diras-tu ce soir...*»), parée de vertus et de charmes supraterrestres (voir «*L'aube spirituelle*»). L'amour s'établissait ainsi sur des hauteurs divines, inaccessibles au spleen (voir «*Harmonie du soir*»). Après son aventure avec elle, il avoua : «*La femme dont on ne jouit pas est celle qu'on aime.*» («*Projets et notes*»).

Dans les poèmes qu'il lui consacra Mme Sabatier apparaît comme désincarnée, représentant l'amour spiritualisé qui répondrait à la quête ardente et nostalgique d'un au-delà sentimental, correspondant à une mystique de l'amour. Il adula platoniquement et anonymement de 1852 à 1857 celle qu'il considérait comme sa conscience et sa sainte, celle qui le sauvait par sa vertu : «*Vous êtes pour moi non seulement la plus attrayante des femmes, de toutes les femmes, mais encore la plus chère et la plus précieuse des superstitions.*» (8 mai 1854) - «*Quand je fais quelque grande sottise, je me dis : Mon Dieu ! si elle le savait ! Quand je fais quelque chose de bien, je me dis : voilà qui me rapproche d'elle en esprit.*» (18 août 1857). S'il ne nous dit à peu près rien de son physique, elle régna sur son âme de toutes les grâces éthérées de son profil angélique et apollinien, qui contrastait, dans les contrepoints de l'écriture du recueil, avec celui de Jeanne, satanique et dionysiaque. Il se sentait coupable de l'aimer puisqu'elle ne l'aimait pas, puisque, majestueuse, elle le considérait avec indifférence. Mais son image sombra quand, n'étant pas restée de glace, supprimant d'un coup la marge d'idéalisation où il la maintenait, elle se proposa à lui franchement, révéla une chair trop sensible, un tempérament trop généreux : en une seule nuit, dès qu'il la tint dans ses bras, elle perdit à ses yeux son prestige, son caractère sacré. Et la «*possession*» connut un dénouement lamentable.

Peut-être même fut-il victime d'un «fiasco». Le lendemain, il lui écrivit : *«Il y a quelques jours, tu étais une divinité, ce qui est si commode, si beau, si inviolable. Te voilà femme maintenant.»*

Si, à travers ces expériences amoureuses, Baudelaire approfondit avec une fatale obstination les mouvements les plus secrets du cœur, depuis les rares instants de sérénité jusqu'aux troubles les moins avoués, il ne put échapper à une ambivalence qui s'imposa encore à lui sur d'autres plans.

Ambivalence entre modernité et passéisme

Baudelaire se fit le champion de la modernité, mais fut perpétuellement tourné vers le passé.

Il ne fut pas l'inventeur du mot «modernité» (il fut relevé la première fois chez Balzac en 1823), mais il promut cette notion, qui, on s'en doute bien, ne s'appliquait pas pour lui au progrès industriel, mais à l'art. Il écrivit dès *'Le salon de 1846'* : *«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.»*, et il traita *'De l'héroïsme de la vie moderne'*. Lui, qui détestait la nature, qui, hors de Paris, s'ennuyait, tout lui semblant fade, fut, toute sa vie, littéralement envoûté par la capitale, dont il parcourut les rues, les quais de la Seine, jour et nuit, avouant que, dans la foule, *«dans un spectacle, dans un bal, chacun jouit de tous»* (*'Fusées'*). Il déclara : *«Le plaisir d'être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplicité du nombre»* (*'Mon cœur mis à nu'*). Il célébra, dans *'Les foules'*, *«cette ineffable orgie, cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe.»* (*«poésie et charité»* étant une formule qui définit parfaitement la double nature du poète : la poésie est la jouissance personnelle, la charité est l'abandon de soi aux autres qui souffrent). Dans la seconde édition des *'Fleurs du mal'*, il introduisit des *'Tableaux parisiens'*, où il se plongeait dans le spectacle de la ville ; montrait ou se souvenait d'hôpitaux, de palais, de tableaux, de vieux livres, de maisons de jeu, de faubourgs, de mendiants, de vieillards, de petites vieilles, d'aveugles ; tentait de se noyer dans la foule anonyme pour y dénicher une forme de beauté. Dans ses *'Petits poèmes en prose'*, qu'il appelait aussi *'Le spleen de Paris'*, il s'appliqua à *«la description de la vie moderne»*. Dans *'Le peintre de la vie moderne'* (1863), il considérait 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»*, et donnait cette définition 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»*, déclarant 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»*. Dans *'L'art philosophique'* (1866), à sa question : *«Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne?»*, il répondit : *«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»*. En 1865, Verlaine affirma : *«La profonde originalité de Charles Baudelaire, c'est, à mon sens, de représenter puissamment et essentiellement l'homme moderne.»*

On peut considérer que sa modernité résultait du fait qu'il cherchait son profit poétique, d'une part, dans les terrains vagues et maudits de Lesbos, de la drogue, d'autre part, dans la grande ville, d'abord grâce aux oeuvres plastiques de Constantin Guys, de Manet, de Legros et surtout de Meryon (dont le thème unique était le paysage parisien) ; qu'il en tira une splendeur des plus séduisantes ; qu'avec une étonnante qualité de jugement et de discernement, une clairvoyance esthétique, placé comme il l'était entre le romantisme finissant et l'essor du mouvement réaliste, il sut presque tout comprendre dans le grand tournant de l'histoire littéraire française vers la modernité.

Pourtant, il dénonça *«la fatuité moderne»* (*'L'exposition universelle de 1855'*), apprécia le fait qu'Edgar Poe *«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, la plus hostile du monde à l'idée de beauté»* ; qu'il considérait *«le Progrès, la grande idée moderne, comme une extase de gobe-mouches»*, (*'Edgar Poe. Sa vie et ses ouvrages'*) ; il vitupéra la «civilisation», n'éprouva que mépris pour le socialisme et pour le réalisme (avec une exception pour Honoré de Balzac qu'il considérait d'ailleurs comme un *«visionnaire»*), se déchaîna contre l'égoïsme, la méchanceté, l'imbécillité, la

paralyse spirituelle, l'absence du sens du beau comme du sens du bien, chez ses contemporains, sinon chez la créature humaine en général, non seulement parce qu'il lui arriva trop souvent d'en être la victime, mais parce que, plus profondément, la vraie lucidité lui paraissait être de plus en plus rare et difficile dans un monde qui refusait, au nom de la science et du progrès, au nom même du «réalisme», l'interprétation poétique de sa vie de tous les jours. Dans une lettre à Armand Fraisse du 18 février 1860, il se moqua, à propos de Victor Hugo, des «*superstitions comiques introduites en lui par les événements, c'est-à-dire la sottise ou sagesse moderne, la croyance au progrès, le salut du genre humain par les ballons, etc.*» Les sarcasmes à l'égard des théories socialistes, réalistes et naturalistes se multiplièrent dans son œuvre. Dans "*Fusées*", il eut des pages d'une terrible violence contre le matérialisme qui s'enracinait de plus en plus dans la société moderne, sur la prédominance des intérêts matériels, sur la tyrannie de l'argent : «*Quoi de plus absurde que le Progrès, puisque l'homme, comme cela est prouvé par le fait journalier, est toujours semblable et égal à l'homme, c'est-à-dire toujours à l'état sauvage ! Qu'est-ce que les périls de la forêt et de la prairie auprès des chocs et des conflits quotidiens de la civilisation? Que l'homme enlace sa dupe sur le boulevard ou perce sa proie dans des forêts inconnues, n'est-il pas l'homme éternel, c'est-à-dire l'animal de proie le plus parfait?*» - «*Nous périrons par où nous avons cru vivre. La mécanique nous aura tellement américanisés [le mot surgit sous la plume de Baudelaire bien avant que la réalité ne soit repérable dans la société], le progrès aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle, que rien parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges, ou anti-naturelles des utopistes ne pourra être comparé à ses résultats positifs. Je demande à tout homme qui pense de me montrer ce qui subsiste de la vie.*» Ce n'était pas un nihilisme destructeur qui sous-tendait ces paroles, mais l'angoisse d'assister au crépuscule de la civilisation, et l'espérance de trouver, malgré tout et en toute chose, une parcelle d'éternité. Il était un réactionnaire qui prônait un antimodernisme opposant la transcendance à l'athéisme, la hiérarchie à l'égalitarisme, l'aristocratie à la démocratie, l'expérience à l'abstraction, les hommes particuliers à l'humanité en général, la tradition au progrès. Mais il est vrai qu'il y déclara vouloir avoir «*le courage d'avouer jusqu'à quel point je me sens moderne en esthétique*».

En effet, à la volonté esthétique s'opposèrent l'esprit et le comportement de l'individu. Le champion de la modernité fut en fait un régressif et un introverti pour qui la dimension principale de la temporalité était le passé, qui donnait son sens au présent : il voulut «*Du passé lumineux recueillir tout vestige*» ("*Harmonie du soir*") ; il chanta du parfum le «*Charme profond, magique, dont nous grise / Dans le présent le passé restauré*» ("*Le parfum*") ; surtout, dans son sonnet "*La vie antérieure*", il évoqua le bonheur qu'il aurait connu s'il avait vécu dans une grande demeure de l'Antiquité. Charles Du Bos put constater : «*Pour Baudelaire, il n'y a de profond que le passé : c'est lui qui à toute chose communique, imprime, la troisième dimension.*» Il confondit le passé (le passé universel et non seulement le sien) et le spirituel, son idéal étant un objet existant au présent avec tous les caractères d'un souvenir : «*Le passé, tout en gardant le piquant du fantôme reprendra la lumière et le mouvement de sa vie et se fera présent.*» ("*Le peintre de la vie moderne*"). Il gardait la nostalgie de l'enfance, et tendait à retrouver cet état de sujétion absolue et d'innocence sous tutelle qui resta pour lui le symbole du bonheur. Les plus beaux de ses poèmes sont ceux qui évoquent le paradis des amours enfantines, les soirées passées à un balcon près d'une femme aimée, le regret d'un monde de calme et de beauté.

Animé d'un passéisme radical, de la nostalgie d'un monde à la fois antérieur et idéal, enfermé dans un scepticisme forcené, il refusait toute valeur au présent, en faisait un passé diminué pour pouvoir nier sa réalité. Il haïssait le progrès. Il ne fut guère touché par les mouvements sociaux : s'il ne cessa de clamer sa haine de son siècle, de ce «*monde goulu, affamé de matérialisme*», des valeurs utilitaristes de la bourgeoisie dont la force grandissante marquait la période qui alla de la Restauration au Second Empire, si cette haine de la bourgeoisie le poussa, en 1848, à choisir le camp des insurgés, ce fut un engagement très ponctuel, et il fut ensuite «*dépolitiqué*», refusant désormais à l'art toute ingérence dans un domaine autre que le sien propre, ayant horreur de la démocratie, restant indifférent à l'élan vers l'avenir qui marquait son temps, allant même à contre-courant, niant la possibilité de changer un tant soit peu l'ordre du monde. Il cultiva la volupté amère de la décadence, qu'il allait communiquer à ses disciples symbolistes. Pour cette raison, il préféra l'heure du crépuscule, les ciels brouillés, les

«*jours blancs tièdes et voilés*», les «*jeunes corps maladifs*», tous êtres et choses qui semblent meurtris, brisés, ou qui glissent vers leur fin.

Et, en effet, son refus de son temps correspondait bien chez Baudelaire à une «*horreur de la vie*» pourtant elle aussi contredite.

Ambivalence entre «*l'horreur de la vie*» et «*l'extase de la vie*»

C'est dans «*Mon cœur mis à nu*» que Baudelaire indiqua : «*Tout enfant, j'ai senti dans mon cœur deux sentiments contradictoires, l'horreur de la vie et l'extase de la vie.*» On peut estimer que, constamment, il oscilla entre ces deux «*postulations*», entre l'angoisse et l'espoir, entre le spleen et l'idéal, ayant été comme beaucoup de romantiques, beaucoup de créateurs, un maniaco-dépressif.

Son «*horreur de la vie*» se manifesta par son trouble fondamental devant l'indifférence du monde, sa répulsion, sa haine même, de la nature, qu'il jugeait aussi laide que «*coupable*», qu'il voyait comme une infâme «*marâtre*», comme une immense existence amorphe et gratuite, une grande force tiède et abondante qui pénètre partout, comme, selon Sartre, «*une énorme fécondité molle*», dans laquelle, de façon obsessionnelle, il craignait d'être vampirisé, de se perdre, de se dissoudre. Il était saisi de dégoût et d'ennui devant la monotonie vague, muette et désordonnée d'un paysage. Il écrivit dans «*Le Salon de 1846*» : «*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.*» S'il confia : «*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*» («*Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*»), c'est qu'il ne voulait y trouver 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.

La nature est la fécondité, tandis qu'il faisait l'éloge de la stérilité absolue, qu'il préféra toujours les formes dures et stériles des minéraux, qui lui renvoyaient l'image de l'esprit (lumière, froid, transparence, stérilité), la mer lui paraissant un minéral mobile. Ce citoyen aime les objets géométriques, soumis à la rationalisation humaine. Il disait : «*L'eau en liberté m'est insupportable, je la préfère prisonnière, au carcan.*»

Il ne pouvait non plus souffrir la nature dans la paternité, cette continuité de vie entre le géniteur et ses descendants, alors que l'homme rare emporte dans la tombe le secret de sa fabrication.

D'autre part, la nature était pour lui la passion qui, comme toute autre émotion, fait partie de l'immédiat au même titre que le réel. Aussi, selon lui, pour réussir, l'art doit s'éloigner le plus possible de la passion, qui se range sans équivoque du côté du mal. Et c'est bien en identifiant la passion avec le mal qu'il parvint à en extraire la quintessence poétique. Ce n'est donc pas seulement en l'affirmant et en l'ornant que l'artiste réussira à la rendre poétique : il faudra souvent la renier, la détruire, avant d'en faire une fleur du mal. C'est pour cela que Baudelaire a quelquefois comparé la passion à une lutte sanguinaire, notamment dans «*Duellum*».

La nature était aussi pour lui la corruption, qui «*se fait naturellement*», qui ronge et détruit la vie dans son sens même, et le crime «*originellement naturel, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère*». 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, puisque l'être humain seul eût été impuissant à la découvrir.

Même l'inspiration est encore la nature, car elle vient quand elle veut et spontanément ; elle ressemble aux besoins. Aussi s'en méfia-t-il. Et la nature s'oppose essentiellement à l'art du fait qu'elle est chose naturelle, «*trop naturelle même pour ne pas introduire un ton blessant, discordant, dans le domaine de la Beauté pure*» («*Notes nouvelles sur Edgar Poe*»). Pour lui, entre poésie et nature, il y avait incompatibilité, et, pour ainsi dire, hostilité réciproque. La nature ne pouvait devenir poétique que si, par le symbolisme des correspondances, le poète (ou le peintre) la revêtait de spiritualité : alors, mais alors seulement, «*la Nature est un temple*» («*Correspondances*»).

Le refus de la nature fut peut-être le plus violent et le plus irréductible de ses refus, c'était une des formes de son refus général du «positif», une manifestation de sa volonté de se démarquer clairement tant de ses aînés romantiques que de ses contemporains formalistes et pamassiens. Il y avait là de son dandysme, car la prolifération de la nature tire un même modèle à des millions d'exemplaires, et lui céder (manger, boire, dormir, faire l'amour, se garantir contre l'hostilité de l'atmosphère), c'est se conduire comme tout le monde. S'il eut le culte du vêtement, de la toilette, c'est qu'ils doivent masquer la nudité trop naturelle. De là, son '*Éloge du maquillage*', l'un des textes les plus importants pour la compréhension de sa poétique, et ces fantaisies qui frisaient parfois le ridicule, comme celle de se teindre les cheveux en vert.

'*Les fleurs du mal*' sont probablement le premier grand recueil poétique fondé sur une esthétique ouvertement «contre nature». Il y peignit une nature lépreuse, viciée, coupable, lieu ou cause d'une perte certaine. Il y orchestra le cruel ballet de tous les monstres minables ou abominables du naturel. Il voyait des «charognes», des cerveaux gangrenés et des «fontaines de sang» là où d'autres voyaient des trésors de fraîcheur, d'innocence et de grâce.

Pourtant, il lui fallut bien admirer la beauté de la nature, «rivale toujours victorieuse» ('*Le "confiteor" de l'artiste*'), ce qui irritait son amour-propre d'artiste. Et céder ainsi à '*l'extase de la vie*'. Elle se manifesta, dans '*Les fleurs du mal*', par l'importance donnée à :

- la nature féconde et abondante ('*Parfum exotique*', '*L'invitation au voyage*', '*Moesta et errabunda*').
- les nombreux voyages, qu'ils se fassent dans l'espace ('*L'invitation au voyage*') ou dans le temps ('*La vie antérieure*').

- la mer, pour lui, synonyme «d'immensité, de mouvement, de liberté». Roulant dans ses houles «les images des cieux» ou recélant en ses abîmes les «gouffres amers», elle est le «miroir» de l'être humain qui peut y contempler le spectacle de ses variations en même temps que s'enfoncer dans le secret de ses profondeurs. Elle sépare les continents, mais elle est aussi l'élément qui les unit. Calme, dans l'ardente chaleur du jour ou irisée des feux du soleil couchant, elle permet à l'imagination de glisser jusque vers les lointaines contrées. Furieuse, et montant «à l'assaut du roc nu», elle offre l'image des passions tumultueuses. «Monstrueusement séduisante», «infiniment variée dans son effrayante simplicité», elle semble «contenir en elle et représente par ses jeux, ses allures, ses colères et ses sourires, les humeurs, les agonies et les extases de toutes les âmes qui ont vécu, qui vivent et qui vivront» ! Elle offre au désir d'évasion un champ sans limites et «console nos labeurs». Elle est l'élément liquide qui se prête à toutes les métamorphoses, à toutes les mobilités, et pour un poète dont l'imagination se résolvait souvent en rythmes fluides autant qu'en affrontements soudains de sensations, d'idées et de sentiments, elle constituait un réservoir inépuisable d'où il tirait ses images les plus suggestives, ses métaphores les plus hardies, tout ce qui donnait aux spectacles qu'il ne sert pas dans un cadre la profondeur et l'immensité, qui suggère le dépassement des limites. Accompagnaient toujours la mer les images de ports et de navires, ainsi que les sensations heureuses d'abandon à l'élément liquide ou de bercement ('*Élévation*', '*La vie antérieure*', '*Parfum exotique*', '*L'invitation au voyage*', '*Moesta et errabunda*', '*Le vin des amants*'). Cette liquidité heureuse où l'on se perd peut devenir élixir que le corps absorbe avec délices ('*Élévation*', '*Le balcon*', '*Réversibilité*', '*Le vin des amants*').

- les élans vers l'azur et le ciel ('*Élévation*', '*Moesta et errabunda*', '*Le vin des amants*').

- tout ce qui est vaporeux, volatil, les parfums et les sons qui ne cessent de «circuler», «vibrer», «tourbillonner», «voguer».

- la lumière, le paradis baudelairien baignant toujours dans une luminosité intense (soleil, feu, éclair, champ lumineux, soirs illuminés, or et flambeaux) et occupant un espace encore agrandi par un jeu de miroirs (brillants, luisants, polis, profonds), les couleurs étant proches de la transparence de l'azur (bleu clair, azur, espace limpide), les soleils couchants étant doux (rose et bleu mystique, vapeurs roses), le vert de la végétation luxuriante éclatant (verts tamariniers, vert paradis).

- les symboles de l'oiseau ou de l'aile ('*Élévation*', '*Moesta et errabunda*', '*Le vin des amants*').

- l'évocation d'un paradis qui est tout à fait terrestre, luxueusement meublé ('*L'invitation au voyage*', '*La mort des amants*'), alangui de paresse et rythmé de bercements ('*La vie antérieure*', '*Parfum exotique*', '*L'invitation au voyage*', '*Le vin des amants*'), qui foisonne de toutes les voluptés

possibles, voluptés «calmes» et «pures» mais néanmoins voluptés du corps et de l'amour, qui est surtout le lieu de la note juste, de l'harmonie parfaite des sons, des parfums et des couleurs (*'Parfum exotique'*, *'Harmonie du soir'*, *'Moesta et errabunda'*).

- l'évocation de la femme, qui est souvent un être sensuel et envoûtant, ou une figure maternelle et aimante, qui dispense ses parfums et ses caresses (*'Parfum exotique'*, *'Le balcon'*, *'L'invitation au voyage'*, *'Moesta et errabunda'*).

- la poursuite du bonheur, qui, quoi qu'on puisse en penser, était au centre de la vie et de l'œuvre de Baudelaire, la poésie, la recherche du beau, étant un moyen d'échapper à l'enfer quotidien.

Ainsi, à une «horreur de la vie» et un refus de la nature qui étaient surtout des positions de principe, s'opposèrent une «extase de la vie» et une célébration de la nature réellement ressenties.

Ambivalence entre le mal et le bien

Baudelaire avait parfaitement conscience de la dualité fondamentale qui partageait son âme, qu'il ressentait avec beaucoup d'acuité, et qui le poussait irrésistiblement tour à tour vers le péché et vers la foi, ce conflit entre l'un et l'autre ayant paru devoir prendre la relève de celui du spleen et de l'idéal quand l'écriture se fit plus grave, plus désespérée encore. Ainsi, il y a, tout au long des *'Fleurs du mal'*, un débat majeur entre le divin et le satanique, débat qui englobe et excède à la fois tous les conflits mineurs du livre (nature corrompue, paradis artificiels, femme impossible, etc.). Son ambivalence éclata dans la fameuse réflexion de *'Mon cœur mis à nu'* : «*Il y a en tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre.*», comme dans les derniers vers du poème final des *'Fleurs du mal'* où le poète invite à

*«Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !»*

De la part de l'auteur des *'Fleurs du mal'*, dont certains poèmes furent d'ailleurs condamnés, on doit pouvoir s'attendre à une apologie du mal. Et, en effet, on y trouve des rébellions verbales où, dans un élan quasi faustien, il défia Dieu et le sacré. Cependant, ce mal était encore trop souvent le vieux démon des géhennes, le vieil esprit d'Enfer, avec son escorte de pièges, de péchés, de damnations, l'expression intellectualisée de l'inquiétude primitive et de ses superstitions. Il traîna après lui tous les fantômes idéalistes, toutes les nuées sulfureuses qui empêchent les vivants de prendre leur bien là où il est.

Comme il en était encore au stade d'un manichéisme abstrait, Satan apparaît souvent au détour de ses poèmes. Il vit en lui le type accompli de la beauté douloureuse, et s'identifia à lui dans le secret de son cœur. Dans *'Fusées'*, il avoua : «*On conçoit qu'il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est Satan, - à la manière de Milton.*» Il lui consacra en particulier *'Les litanies de Satan'*, qui ne faisaient cependant que perpétuer un des mythes du romantisme, Schiller, Shelley, Byron ayant déjà parlé de sa beauté, de la fascination mortelle qu'elle exerce sur les âmes les plus pures, ayant déjà célébré sa révolte, ayant déjà pleuré la tristesse de son entreprise prométhéenne et son échec. Et on ne peut lire le poème sans ressentir que l'idée de Satan n'est pas sérieuse. Bien mieux, on entrevoit que, paradoxalement, il en fit un agent de Dieu, un «*Guérisseur familial des angoisses humaines*», «*qui, même aux lépreux, aux parias maudits, / Enseigne par l'amour le goût du Paradis...*», un protecteur des malheureux, «*Bâton des exilés, lampe des inventeurs*», et même un père de l'Espérance, l'une des trois vertus théologiques (!), ce qui est d'une orthodoxie douteuse. Satan semble avoir été pour lui l'être omniscient et rassurant qui satisfait les désirs, l'ange de lumière qui le renvoyait à l'irresponsabilité de l'enfance. Il vit en lui le possesseur d'une science dont la principale fonction est de venir en aide à «*l'homme frêle*», auquel, cependant, il donne le secret de la poudre à canon, image du progrès destructeur, du progrès scientifique qui lui apparaissait lié à la transgression, à la corruption de l'âme. Satan est l'initié qui sait «*en quels coins des terres envieuses / Le Dieu jaloux cacha les pierres précieuses*», qui peut révéler les secrets de Dieu aux êtres humains qui ne comprennent pas ses desseins. C'est une sorte de Prométhée, peut-

être, mais dont la flamme dégrade l'être humain au lieu de l'élever, la tonalité optimiste qui était celle de la première génération romantique (par exemple, avec le "*Prometheus unbound*" de Shelley) semblant s'estomper. D'un autre côté, Satan favorise l'amour charnel, et d'autres jouissances, donne immédiatement à un sujet affaibli ce pour quoi Dieu nous demande de patienter et de travailler toute notre vie. Il possède les attributs symboliques du soleil et de la lumière, normalement réservés à Dieu, et qu'il détourne.

Baudelaire donna aussi, contre l'hypocrisie et le pharisaïsme attribués à la race d'Abel, son approbation à la race de Caïn, corrompue, mais authentique et sincère.

Comme il fut un analyste horrifié, mais fasciné, du vice et de la perversion, certains tinrent l'homme et sa poésie pour scandaleux, blasphématoires, admirant même en lui la grandeur du refus de l'amour, de l'espérance, de la vie. Cependant, on peut se demander si triomphaient chez lui le sentiment de l'horreur du mal, de sa fatalité, la conviction de sa propre impuissance, ou si ce n'était pas plutôt la jouissance esthétique qu'il en retirait qui l'intéressait.

D'autres commentateurs estiment que, si "*Les fleurs du mal*" n'enseignent pas une leçon morale, la peinture loyale qui y est faite des misères de la condition humaine, sont la preuve de hautes vertus. Ils décèlent en Baudelaire un sentiment religieux très vivant et très riche qui lui aurait permis de reconnaître le catholicisme comme une des grandes voies d'accès au vrai. Ils voient même dans le recueil non pas le livre du refus, de la dérision, du blasphème, mais «le chemin de croix de toute âme mystique», l'œuvre d'un pécheur en pleine ascension, chez qui la pitié, le remords, la charité auraient fini par vaincre les vieux démons de l'égoïsme et de la volupté. Anatole France écrivit en 1889 : «Baudelaire n'est pas le poète du vice, il est le poète du péché, ce qui est bien différent.» Et on a voulu considérer que c'est dans cette perspective du péché, au sens chrétien du mot, que, d'un bout à l'autre du recueil, l'être humain fait face à son destin.

En fait, c'est plutôt ailleurs que dans ses poèmes que Baudelaire montra, selon une conception en quelque sorte janséniste, un sentiment profond de la souillure et de la malédiction qui pèsent sur la créature depuis la chute originelle. Pour lui, «*la grande hérésie moderne*» était «*la suppression de l'idée du péché originel*», doctrine à laquelle il se disait attaché, pouvant conclure son article sur "*Les misérables*" de Victor Hugo : «*Hélas ! du Péché Originel, même après tant de progrès depuis si longtemps promis, il restera toujours bien assez de traces pour en constater l'immémoriale réalité*», voyant l'ouvrage de la civilisation dans «*la diminution des traces du péché originel*». Il écrivit à Toussenel : «*J'ai pensé bien souvent que les bêtes malfaisantes et dégoûtantes n'étaient peut-être que la vivification, corporification, éclosion à la vie matérielle, des mauvaises pensées de l'homme.*» (21 janvier 1856). D'où ce triste jugement qu'il portait sur la destinée humaine, l'atroce pessimisme dans lequel il se complut.

Mais sa foi ne fut guère orthodoxe. Comme il se situait dans la ligne de l'illuminisme romantique, de Swedenborg à William Blake et à Gérard de Nerval, il ne fit souvent qu'emprunter au vocabulaire religieux des images qui lui servirent pour figurer poétiquement les inquiétudes spirituelles qui peuplaient sa solitude intérieure. S'il affirmait que l'univers créé est le verbe d'un Dieu inconnu, que, sous la multiplicité des apparences, il appartenait au poète d'entrevoir l'indivisible et mystérieuse unité dont elles sont le reflet et la forme déchue, ce n'était là que l'idée des correspondances qu'il avait trouvée chez Swedenborg, sans adhérer à sa métaphysique, car il ne fut pas du tout un mystique, même s'il se plut à employer souvent le mot. Ses rêveries ne furent jamais métaphysiques.

Il se contenta de faire de Dieu et de Satan eux-mêmes les images poétiques, donc rhétoriques plus qu'existentielles, de sa déchirure intime, de sa dualité. Si, à mesure qu'il avança dans la vie, sa pensée devint de plus en plus réellement marquée par une religion, elle n'était toutefois guère qu'une vague religiosité. Selon sa mère, il n'aurait eu que des «sympathies religieuses» apparues dans les dernières années de sa vie. Et, en notant : «*Dieu est le seul être qui, pour régner, n'ait même pas besoin d'exister.*», en écrivant cette «*fusée*» : «*Quand Dieu n'existerait pas, la Religion serait encore Sainte et Divine.*», il faisait en fait éclater ce qui n'est qu'un cynique conservatisme.

Signalons aussi que, si, dans *“De profundis clamavi”*, il s’écria : *«J’implore ta pitié, Toi, l’unique que j’aime, / Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé»*, il ne s’adressait pas à Dieu comme on l’a prétendu, mais à une femme, la Béatrix, la majuscule de *«Toi»* n’apparaissant qu’en 1857.

Ainsi, le problème de la religion de Baudelaire est toujours débattu. On peut contester qu’il en ait eu une. Il avait intégré l’idée de Dieu et les règles de la morale la plus banale et la plus rigoureuse qui lui avaient été inculquées, et, par faiblesse, les adopta une fois pour toutes, s’y soumettant toute sa vie, acceptant de juger et de laisser juger ses fautes selon elles, s’exhortant chaque jour à faire mieux, luttant, succombant, étant accablé par un remords si atroce qu’on pouvait se demander s’il ne portait pas le poids de fautes secrètes. Cette faiblesse expliquerait qu’il ait adhéré à l’humanitarisme social de 1848, puis, après 1851, aux thèses de Joseph de Maistre, comme si, trop peu assuré de sa propre vie, ou trop conscient que ce qu’il avait à dire ne rencontrerait pas l’agrément de ses contemporains, il lui fallut à toute force des répondants qui l’autorisaient en quelque sorte à tenir pour licites et naturels les produits d’une imagination, d’un goût, d’une intelligence qui l’isolaient, et sans même qu’on tienne compte de cet appétit qu’il avoua pour le «travestissement» et le «masque».

Mais, comme, dans son itinéraire spirituel, il y eut plus d’une fluctuation de la foi au scepticisme, et du scepticisme à la foi, si, plus tard, il se déclara catholique, ce fut seulement parce qu’il refusait le rationalisme de son siècle, son optimisme, sa confiance en la bienfaisance de la nature. Il participait d’ailleurs en cela d’un prétendu mysticisme nullement orthodoxe qui, vers le milieu du XIXe siècle, inspirait ceux que la philosophie utilitaire et bourgeoise écoeurait. C’était un gnosticisme qui expliquait l’histoire de l’âme humaine par une déchéance primitive qui était la chute dans l’existence, dans le monde de la chair et du mal ; puis une lente ascension vers la lumière, vers un monde où règne l’esprit.

Aussi, s’il laissa s’exprimer en lui tour à tour *«les deux postulations simultanées, l’une vers Dieu, l’autre vers Satan»*, il s’abstint ouvertement de donner à l’une le pas sur l’autre, du fait de son impuissance à décider laquelle des deux choisir. Il souffrit de l’inertie qui l’empêchait de prendre pleinement parti entre les deux ; ce que met en scène le poème *“L’heautontimoroumenos”*, le «bourreau de soi-même» :

*«Je suis la plaie et le couteau
Je suis le soufflet et la joue
Je suis les membres et la roue
Et la victime et le bourreau.»*

Il ne se soumit à la loi morale que pour la violer, il maintint le bien pour pouvoir accomplir le mal, et opta pour le mal pour rendre hommage au bien, pour en sentir plus fortement l’emprise, pour se sentir coupable et bourrelé de remords. Il ne se livra à la débauche scandaleuse qu’en ayant conscience du péché. Il fut toujours partagé entre la malédiction et la prière. Il ne recula pas devant l’expression du mal, par volonté de conscience, par refus d’être la dupe des grands mots et des attitudes littéraires.

S’il vit bien que l’être humain est toujours persécuté par des ennemis impitoyables, il ne sut pas reconnaître les armes pour les abattre. Obnubilé par son hérédité catholique, par son éducation et ses lectures, enchaîné au mythe chrétien du péché originel, de la faute, il ne put parvenir à se dégager du dualisme stérile Bien-Mal tel qu’il est défini par les théologies. Il en éprouva, jusque dans sa chair, les épuisantes contradictions, sans jamais les dépasser autrement que dans certains actes de foi poétiques, lorsque la victoire du langage lui accorda une paix provisoire. Incarnant jusqu’à l’absurde les deux termes de la trompeuse dialectique du Ciel et de l’Enfer, il ne sut pas trouver en lui ou autour de lui ce qui lui aurait permis de la résoudre en un troisième terme triomphant, à savoir la prééminence du bonheur considéré, non plus comme une dérisoire imposture et, après tout, une ruse du diable, mais, au contraire, comme le point de fusion sublime des tendances nocturnes et diurnes de l’être humain, arbitrairement opposées.

Ambivalence entre mépris de l'humanité et fraternité

On peut voir Baudelaire victime d'une certaine sécheresse de cœur, d'une incapacité d'aimer, coupable d'un certain sadisme intellectuel, le considérer comme mauvais, démoniaque même, et le sachant et en jouissant. N'a-t-il pas vécu toute sa vie dans la fureur et la haine, dans le désir de dégoûter les autres, dans l'effort pour se désolidariser d'eux? Possédé par un étrange démon qu'on peut aussi bien appeler pudeur, orgueil ou méfiance, et dont les insinuations devenaient pour lui des ordres, il mettait de l'agressivité dans ses relations sociales.

Cela prenait l'aspect de l'ironie, d'un humour, qui allaient de pair avec l'énormité ou la férocité des propos. À son propriétaire qui se plaignait du bruit qu'il faisait la nuit, il répondit : *«Je ne sais pas ce que vous voulez dire. Je fends du bois dans le salon, je traîne ma maîtresse par les cheveux, cela se passe chez tout le monde.»*, propos où il y avait peut-être plus que de l'ironie, le besoin inavoué de faire de chacun son semblable jusque dans les goûts les plus anormaux, de le forcer à reconnaître que l'original, le détraqué, ce n'était pas lui, mais tous ceux qui se bandaient les yeux avec les convenances pour ne pas se voir tels qu'ils étaient.

Son échec social joint au peu de compréhension que rencontraient ses écrits ne pouvait que le rejeter définitivement dans les excès de la solitude. Il écrivit à Ancelle en 1864 : *«J'exprimerai patiemment toutes les raisons de mon dégoût du genre humain. Quand je serai absolument seul, je chercherai une religion (Tibétaine ou Japonaise), car je méprise trop le Koran, et au moment de la mort, j'abjurerais cette dernière religion pour bien montrer mon dégoût de la sottise universelle.»*

Convaincu d'avoir toujours raison (*«J'ai pris pour habitude, depuis mon enfance, de me considérer comme infaillible.»* [lettre à Martinet, directeur du "Courrier artistique", à l'occasion de son étude sur Daumier]), il agaçait les gens et plus particulièrement ceux avec lesquels il désirait se montrer aimable, était tyrannique même avec ses amis. Il commit même des indécrottes frisant parfois l'escroquerie. Il s'amusa à exercer son pouvoir sur qui ne savait pas lui résister. Nadar raconta que, se trouvant à table avec sa famille, il prit un gâteau qu'il présenta au jeune enfant en lui intimant : *«Tu vas dire : je suis un gourmand. – Je suis un gourmand, dit l'enfant en allongeant le bras. – Tu ne l'auras pas encore. Dis : "Je suis un misérable gourmand".»* et, comme, énervé, Nadar donna un gâteau à l'enfant, Baudelaire, très grave, lui déclara, sur un ton de reproche : *«Mais nous pouvions en obtenir davantage !»*

Il se plut à être un trouble-fête dans la société bourgeoise du XIXe siècle, qui se nourrissait de sa bonne conscience, qui était emprisonnée dans un étroit conformisme, dans des conventions morales et des sentiments convenables. Les imprécations dont il la flagella n'étaient pas de gratuites colères littéraires : elles avaient la noblesse désespérée du refus. S'il revendiqua, dans *"L'irréremédiable"* : *«La conscience dans le Mal»*, ce fut avant tout l'expression de sa révolte contre le facile aveuglement des vertus toutes faites dont on lui proposait l'exemple, la malédiction de l'existence étant multipliée à l'infini par la conscience. Il préféra, au bien tout fait, le mal à faire.

Ce révolté, ce réfractaire refusant de plier, eut soin de maintenir intacts les abus dont il souffrait, pour pouvoir continuer à se dresser contre eux. S'il méprisa ses congénères, il resta toutefois sous leur garde vigilante et rassurante. Et, effrayé de sa liberté, il se maintint constamment entre rébellion singulière et soumission conformiste à autrui, n'ayant pas la force ou la possibilité de dépasser, dans ses conclusions, les contradictions sociales dont il était victime. Sa révolte aboutit à une conscience perpétuellement déchirée, et non à une liberté absolue. Il n'alla jamais jusqu'à remettre en question le monde établi comme allaient le faire Lautréamont, Rimbaud et les surréalistes.

Cependant, paradoxalement, on peut aussi affirmer qu'il se montra fraternel aussi, qu'il éprouva la condition poétique à la fois comme solitude et comme communion. Il déclara : *«Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut être à la fois lui-même et autrui... et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées.»* (*"Les foules"*). Pour orgueilleux et solitaire qu'ait été l'univers où il se situait d'emblée, dominant les êtres et les choses, il ne cessa point d'être solidaire de cette triste humanité, dont il revécut les douleurs, la souffrance, les erreurs, le péché et le mal. Il révéla une chaleur humaine, un cœur en communion sincère avec les autres, une générosité instinctive, une compréhensive tendresse, de la compassion, au spectacle de la

vieillesse, de la souffrance ou de la misère accablant souvent les malheureux. Mais il avait horreur de la philanthropie moderne, avait pour elle des formules cruelles.

Dans bien des textes des *‘Fleurs du mal’* et de *‘Petits poèmes en prose’*, il fut très sensible à la condition du petit peuple ; ainsi, dans le poème consacré à *‘La mendicante rousse’* «*Dont la robe par ses trous / Laisse voir la pauvreté / Et la beauté*» ; dans l’admirable *‘Servante au grand cœur’* ; dans *‘Le crépuscule du soir’* ; dans *‘Femmes damnées’* ; dans *‘Les petites vieilles’* (car il ressentit une «*irrésistible sympathie pour les vieilles femmes, ces êtres qui ont beaucoup souffert par leurs amants, leurs enfants et aussi par leur propres fautes.*») Dans *‘La mort des pauvres’*, il célébra «*la Mort qui console*», qui reste le suprême recours des victimes.

Profitant du privilège du solitaire, il put, mieux qu’un autre, être accessible au spectacle de l’humanité souffrante, comprendre les aspirations secrètes des êtres les plus humbles. Il proclama : «*Malheur à celui dont le cœur égoïste et fermé aux douleurs de ses frères n’a jamais entendu cette chanson*» (*‘Du vin et du haschisch’*). Au retour de certaines promenades, il se couchait «*fier d’avoir vécu et souffert dans d’autres que lui-même.*» (*‘Les fenêtres’*)

«*Je suis semblable aux autres hommes*», protestait-il, contredisant ainsi sa volonté de dandy d’être singulier, séparé de tous. En fait, il fut curieux des êtres humains, du moins ceux habitant la grande ville où se trouvent d’obscures faunes, où se fait un monstrueux brassage d’individualités et de destinées incomprises. Dans *‘Fusées’*, il s’écria : «*Moi, c’est tous, tous, c’est moi / Ivresse religieuse des grandes villes. Panthéisme. Tourbillon.*» Surtout, dans son arrogante apostrophe *‘Au lecteur’* qui ouvre *‘Les fleurs du mal’*, il proclama hautement partager sa soumission à «*l’Ennui*» avec tout être humain, en cela son «*semblable*» et son «*frère*».

Et, à travers toute son oeuvre, comme un tressaillement sous-jacent, on devine ce sens d’un commun destin, cette quête désespérée du contact enfin établi avec autrui. Il se livra même à une pathétique recherche de reconnaissance.

Cependant, il faut constater qu’en fait, dans un dernier retournement, lorsqu’il s’apitoya sur autrui, ce fut bien souvent pour finir par penser à lui ; qu’il se plaignait par procuration en quelque sorte, revenant à sa propre misère peut-être inconsciemment satisfait de n’être pas seul dans la souffrance.

Conclusion

Les contradictions auxquelles nul être humain n’échappe complètement étaient, chez Baudelaire, de son tempérament, il ne pouvait les effacer ; elles furent portées à un degré exceptionnel, et la conscience particulièrement aiguë qu’il en garda lui fut particulièrement douloureuse. Aussi, ayant toujours cherché, non sans peine, à mettre de l’ordre dans sa pensée, s’efforça-t-il de construire un univers mental où elles devaient trouver leur explication et leur justification par sa conception du destin de l’être humain. Pour saisir la cohérence ainsi obtenue, il faut considérer sa pensée dans sa totalité, de même qu’il demandait qu’on jugeât son livre dans son ensemble.

Or que nous serait l’oeuvre de Baudelaire si elle ne nous offrait qu’une occasion de plus de nous complaire dans l’horreur des chutes, des remords ; si nous n’en tirions qu’une leçon de pessimisme et de désolation ? À quoi bon, en vérité, repasser par les affres d’une conscience malheureuse, assaillie de démons aussi réels, pour elle, que les tourments concrets de l’existence ?

Sa passion de la sincérité et de la vérité poétique font de son oeuvre un miroir exemplaire, et l’un de ces «*phares*» qui viennent témoigner inlassablement en faveur des êtres humains, malgré leurs crimes, leurs déchéances et leur nuit. Cette oeuvre poétique est morale, tonique, militante, parce qu’elle est une victoire esthétique remportée, non pas tant sur les mots, ce qui ne dépasserait guère le stade d’un jeu gratuit et stérile, que sur la matière vivante d’une destinée, sur la condition humaine. Elle se révéla un haut-lieu d’espérance, car il échappa à son propre pessimisme, à son redoutable désespoir.

Aussi l’ambivalence la plus importante qu’on peut relever chez Baudelaire est celle qui fit de cet homme qui se réfugiait dans des doctrines réactionnaires, et affichait un grand pessimisme, un poète qui posa les bases d’une esthétique et d’un art novateurs.

Voir aussi BAUDELAIRE I – sa vie et ses oeuvres
BAUDELAIRE III – son esthétique
BAUDELAIRE IV – sa postérité

André Durand

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

[Contactez-moi](#)