



www.comptoir litteraire.com

André Durand présente

Charles BAUDELAIRE

(France)

(1821-1867)



Cette troisième partie est consacrée à

son esthétique

Bonne lecture !

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

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

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

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

Et, évidemment, le poète l'appliqua dans ses œuvres, surtout '*Les fleurs du mal*'.

L'oeuvre critique

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

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

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

Longtemps négligée, la somme de ses écrits journalistiques et critiques ('*Salons de 1845, de 1846 et de 1859*', '*L'exposition universelle de 1855*', '*Le peintre de la vie moderne*', '*Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*', '*Curiosités esthétiques*') apparaît aujourd'hui décisive pour la bonne compréhension de son œuvre poétique que, chronologiquement, elle précéda pour une bonne part. Elle fut indiscutablement à l'origine de la rigueur et de la maîtrise qui caractérisent sa propre esthétique.

La critique d'art

Dans *'Mon coeur mis à nu'*, il indiqua : «*Goût permanent depuis l'enfance de toutes les représentations plastiques*» - «*Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)*». Il avait été entraîné par son père à la finesse de la perception visuelle, à l'analyse de la sensation. Il fut dessinateur, grand amateur de peinture, ami de plusieurs peintres, se définissant comme «*un homme qui, à défaut de connaissances étendues, a l'amour de la peinture jusque dans les nerfs*». Il accorda toujours une place privilégiée aux représentations plastiques ; d'un bout à l'autre de son existence, il ne cessa d'exercer son jugement sur elles. C'est même à propos de peinture, de sculpture ou d'architecture qu'il exprima le plus librement ses idées sur le beau.

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

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

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

Parmi ses contemporains, s'il salua le talent d'Ingres (pour refuser cependant son culte abusif de la ligne, et glorifier au contraire le colorisme symbolique) et de David, s'il sut distinguer dès leur apparition le talent de jeunes peintres, tels Courbet, puis Manet, dont pourtant l'oeuvre était en opposition avec certains points essentiels de son esthétique, il célébra surtout celui dont, à force de l'observer, de le commenter et de le «*remodeler*» dans son commentaire, il partagea la même conception de l'art, considérant comme lui qu'un tableau est la nature réfléchi par un artiste : Eugène Delacroix, qui trouva en lui son meilleur critique, le plus fervent, le plus dévoué. Le poète le définit dans «*Les phares*» comme un «*lac de sang hanté des mauvais anges*», ailleurs comme «*peintre complet et homme complet*», doté d'une ultra-sensibilité. L'auteur des «*Femmes d'Alger*», moderne par sa volonté de rester passionné tout en maîtrisant dans l'oeuvre le jeu des passions, le confirma dans son espérance d'une esthétique nouvelle, lui fit écrire : «*Un bon tableau, fidèle et égal au rêve qui l'a enfanté, doit être produit comme un monde*» («*La vie et l'oeuvre d'Eugène Delacroix*»). Chez lui, en effet, l'art semblait se refuser à toutes les servitudes de l'imitation d'une nature que Baudelaire jugeait aussi laide que «*coupable*», pour se faire expression, ou plutôt suggestion, d'une émotion et d'une spiritualité résolument individuelles et originales. «*La peinture de Delacroix, écrivit-il, est revêtue d'intensité, et sa splendeur est privilégiée. Comme la nature perçue par des nerfs ultra-sensibles, elle révèle le surnaturalisme.*» Il voyait en lui un peintre «*suggestif ; ce qu'il traduit c'est l'invisible, l'impalpable, c'est le rêve, c'est les nerfs, c'est l'âme*». Autrement dit, le vrai sujet, c'est le peintre lui-même et ses émotions. Ce n'est pas que l'artiste, salué aussi par Baudelaire comme le plus grand des romantiques, se soit complu exclusivement dans l'évocation de son intimité. En rompant, par le choix de certains

sujets et la hardiesse des couleurs de sa palette, avec les canons de l'esthétique classique (imitation, fidélité, vraisemblance, sobriété, etc.), il ouvrit au contraire l'espace de la toile à l'imaginaire. Sans nier ni dédaigner le monde des choses et des apparences, il le remodela dans l'acte même du regard qu'il porta sur lui.

Cependant, Baudelaire, qui trouvait que c'était chez des peintres contemporains que se dessinait le plus nettement le tracé de cette «modernité» dont il avait une conception inédite, et qu'il appelait de tous ses vœux, vit un «peintre moderne» exemplaire en Constantin Guys, qu'il évoqua avec alacrité : «Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il? À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance.» ('Le peintre de la vie moderne'). Par le dynamisme de sa démarche, par son mouvement, ce peintre «moderne» échappait au dilemme qui était déjà celui de l'affrontement entre romantisme et formalisme, entre le pur, mais contestable, épanchement de l'émotion, et le fixisme injustifiable de la beauté éternelle. La «modernité» qu'il imposait était, au contraire, dépassement et résolution du dualisme puisqu'«il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire» ('Le peintre de la vie moderne'). La «modernité», dit encore Baudelaire, «c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable» ('Le peintre de la vie moderne'). Étaient ainsi réconciliées d'un coup par ce «pari» l'exigence d'authenticité émotionnelle que seule garantit l'ancrage de l'oeuvre dans le fugitif du quotidien, et celle d'éternité qu'assure le dégagement de l'invariable du relatif et du circonstanciel par le «travail» poétique.

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

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

La critique littéraire

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

Il porta des réflexions pertinentes et souvent définitives sur ses contemporains, accordant beaucoup de place aux romantiques :

- Hoffmann, qu'il qualifia d'«admirable», percevant la profondeur insolite de ses contes, faisant sienne plus d'une proposition des "*Kreiseriana*", lui empruntant la théorie des «correspondances» ou cette pensée qu'il reprit presque littéralement : «Il faut savoir s'emparer avec une force supérieure de ce que l'inspiration nous révèle au moment de l'extase».
- Chateaubriand, pour qui il ne cacha jamais son admiration, l'appelant «le grand René», voyant en lui une éminente figure du «dandysme du malheur».

- Sainte-Beuve surtout, dont "*Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*" lui apparaissait comme le véritable modèle du recueil lyrique ; auquel il écrivit : «*Joseph Delorme, c'est "Les fleurs du mal" de la veille*».
- Barbier, dont les "*lambes*" lui donnèrent l'occasion de montrer les rapports entre l'art et la morale.
- Marceline Desbordes-Valmore, dont les poèmes se prêtèrent admirablement à la mise en lumière de l'importance du «sentiment».
- Petrus Borel, «le lycanthrope», dont les «*élucubrations*» comblaient ses ardeurs de bohème débraillé dans les années quarante, sa prédilection pour le bizarre, auquel il consacra d'ailleurs une étude critique pénétrante.
- Balzac, dont il admirait l'«*ardeur vitale*» et le «*génie*», qu'il considérait comme un «*visionnaire*», et chez qui il s'initia au système idéaliste de Swedenborg.
- Hugo, avec lequel il eut des relations qui ne cessèrent jamais d'être très ambiguës : il se moqua de lui avant de reconnaître sa grandeur et son «*universalité*», de se livrer à un rapide et très pénétrant bilan de sa poésie lyrique, et de placer un article sur "*Les misérables*" où étaient franchement appréciées les raisons morales de l'œuvre.

- Dupont, dont il analysait avec lucidité la poésie à caractère social.

- Gautier, auquel il consacra un essai très important qui l'engagea dans une véritable et opportune leçon d'esthétique sur le caractère distinctif du beau poétique.

- Musset, qu'il détestait, le qualifiant de «*mélancolico-farceur*», de «*croque-mort langoureux*», considérant qu'il avait «*une véritable faculté poétique*» mais qu'*il est mauvais poète*», coupable à ses yeux du péché capital de laxisme formel, d'abus des licences et des «*facilités*» de l'écriture.

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

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

De Leconte de Lisle, le futur grand maître des parnassiens, il trouva les «*descriptions trop bien faites*».

De Flaubert, il apprécia l'«*ironie*», et fit, à propos de "*Madame Bovary*", un splendide essai de critique psychologique.

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

De l'étude d'autres créateurs considérés comme des «*phares*», il tira «*une série de préceptes dont le but divin est l'infaillibilité dans la production poétique*» ("*Richard Wagner et Tannhäuser*"). C'est dans

cet esprit qu'il aborda l'œuvre d'Edgar Poe dont il fut non seulement le traducteur mais le héraut, étant, peut-être, de son vivant, plus connu du grand public par ses traductions que par son oeuvre poétique.

La doctrine esthétique

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

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

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

En effet, ce qu'il appelait «*l'art positif*» («*Relativement au rêve pur, à l'impression non analysée, l'art défini, l'art positif est un blasphème*» [*'La chambre double'*]) était ce que nous appelons plutôt le réalisme, le refus d'idéaliser le réel ou d'en donner une image épurée, la réduction du quotidien à sa banalité pour en respecter «la vérité». Ennemi du sentimentalisme et du faux idéalisme, il ne pouvait pas rester indifférent à cette tendance, que suivaient certains de ses amis de la bohème littéraire. Sa poésie alla d'ailleurs quelquefois très loin dans cette direction, au point de choquer des lecteurs au goût conventionnel. Il fut réaliste dans ses descriptions de Paris, des foules, des tripots, des lieux publics ; dans ses scènes d'érotisme sordide. Au rebours de Victor Hugo, qui toujours transfigura l'être humain à l'image d'un certain idéal voulu, il l'accepta avec ses défaillances, sa grâce malade, ses aspirations impuissantes. Il peignit l'être moderne tel qu'il est. Le texte du jugement qui le condamna en 1857 incriminait explicitement «un réalisme grossier et offensant pour la pudeur», accusation qui l'irrita. D'autre part, considérant que rien n'est plus opposé à l'être spirituel que l'être naturel, et qu'au fond, tout accès à la «*spiritualité*» passait par un «*maquillage*», il était hostile à la nature, à laquelle le réalisme prétendait se soumettre. De plus, les réalistes affichaient un grand mépris pour la poésie, une totale indifférence aux questions spirituelles. Enfin, ce réalisme, qui triomphait par exemple dans le roman, tendait aussi à réduire l'art à une pure fonction sociale ou idéologique, Champfleury pouvant déclarer, en analysant après coup, en 1877, le mouvement dont il avait été le principal inspirateur : «Le réalisme fut une aspiration démocratique latente et inconsciente pour de certains esprits, car, vers 1848, nous étions poussés par un souffle particulier qui nous faisait agir sans raison apparente.» Et, à cette époque, qui, sous l'effet du choc de la révolution, fut le point extrême de son oscillation dans le sens de l'engagement, l'art paraissait à Baudelaire «*inséparable de la morale et de l'utilité*». Encore distingua-t-il avec soin l'utilité effective et indirecte, de «*la grande hérésie poétique des temps modernes*» qui est «*l'idée d'utilité directe*». Mais il évolua, et lui, qui était amoureux de la réalité, mais d'une réalité qui, pour rester quotidienne, n'en devait pas moins cesser d'être banale, s'opposa au réalisme. En 1855, au moment même où celui-ci était proclamé officiellement par l'«*exhibition*» privée de Courbet, appuyée par Champfleury, il écrivit un article, «*Puisque réalisme il y a*», destiné à bien affirmer son indépendance à l'égard de ce mouvement, montrant clairement que le désaccord portait sur le fond même de la question, sur la définition de la réalité : «*La poésie, écrivait-il, est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans un autre monde.*» Plus encore, au chapitre IV du «*Salon de 1859*», il déclara que «*l'immense classe des artistes, c'est-à-dire des hommes qui sont voués à l'expression du beau, peut se diviser en deux camps bien distincts. Celui-ci qui s'appelle lui-*

même réaliste, mot à double entente et dont le sens n'est pas bien déterminé, et que nous appellerons, pour mieux caractériser son erreur, un positiviste, dit : "Je veux représenter les choses telles qu'elles sont, ou bien qu'elles seraient, en supposant que je n'existe pas". L'univers sans l'homme. Et celui-là, l'imaginatif, dit : "Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits." »

Gautier, quant à lui, mettait une rigueur de joaillier dans l'assemblage des mots, opposait au réalisme la doctrine de «l'art pour l'art» qui constitua une tentation plus sérieuse pour un artiste épris de perfection et sensible à la beauté plastique comme l'était Baudelaire. Sa génération n'y résista guère, de Leconte de Lisle à Banville. Sur la plupart des points, il ne pouvait qu'être d'accord avec eux : importance du «métier», amour de la forme, mépris de l'utilitarisme, du didactisme, du sentimentalisme dans l'art. Mais, malgré les apparences, son adhésion à cette doctrine pré-parnassienne ne pouvait être complète. Il ne pouvait suivre Gautier et ses amis qui en étaient arrivés à refuser à la beauté, c'est-à-dire à l'art, toute vertu active. Et, dès ses premiers écrits, il souligna à la fois l'importance du métier et les limites de cette importance. Certes, il lui arriva alors de céder à la tentation formaliste, comme on le constate dans le sonnet *"La Beauté"*, qui fut composé vers 1842-1844. Mais, dans les années 1848-1852, il attaqua avec vigueur l'école de l'«art pour l'art» du fait de l'orientation politique et sociale qu'avait prise alors sa pensée : *«Le goût immodéré de la forme pousse à des désordres monstrueux et inconnus. Absorbés par la passion féroce du beau, du drôle, du joli, du pittoresque, car il y a des degrés, les notions du juste et du vrai disparaissent. La passion frénétique de l'art est un chancre qui dévore le reste.»* (1851). Puis, quand il protesta contre le moralisme et l'esthétique de l'utilité sociale, il eut l'air de rejoindre l'«art pour l'art». Mais il condamna de nouveau *«la puéride utopie de l'école de l'art pour l'art»* qui, *«en excluant la morale, et souvent même la passion, était nécessairement stérile. Elle se mettait en flagrante contradiction avec le génie de l'humanité.»* (*"Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains"*). Pour lui, l'«art pour l'art» conduit tout droit au «culte de la forme», de la forme pour elle-même, considérée comme un absolu esthétique, la «spiritualité» se trouvant ainsi niée par la technique.

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

Comprenant qu'il ne saurait y avoir de perfection sans émotion, il sublima la sensibilité, proclamant, dans *"Fusées"* : *«Ne méprisez la sensibilité de personne. La sensibilité de chacun, c'est son génie.»*, tandis que, dans *"Un mangeur d'opium"*, il eut cette intuition : *«Tel petit chagrin, telle petite jouissance de l'enfant, démesurément grossis par une exquise sensibilité, deviennent plus tard, dans l'homme adulte, même à son insu, le principe d'une œuvre d'art. [...] Le génie n'est que l'enfance nettement formulée.»* Il pensait que l'art doit exprimer avant tout *«la pensée intime de l'artiste»*. Dès ses premiers textes critiques, il avait pris conscience du problème que pose le dosage du métier (Poe accordait de l'importance au métier, au calcul dans l'élaboration de l'oeuvre) et de ce qu'il appela tantôt *«l'âme»*, tantôt *«le tempérament»* ou *«la naïveté»*. Ses fluctuations ne portèrent que sur la part qui revenait à l'un ou à l'autre. Lorsqu'il se sépara formellement du réalisme, il comprit qu'aucune doctrine littéraire ne pouvait obtenir son adhésion totale. Il se sentit désormais libéré des systèmes, et donna définitivement la première place à *«l'impeccable naïveté»* : *«Je préfère parler au nom du sentiment, de la morale et du plaisir»* (*"L'exposition universelle de 1855"*). Cela signifiait surtout que son esthétique avait alors trouvé son équilibre, et qu'il s'en tenait désormais à sa formule personnelle.

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

«*surnaturalisme*», terme par lequel il désignait, non seulement le refus du réalisme, mais l'exploration des profondeurs insolites, fantastiques, spirituelles, toutes choses qu'il trouvait chez Poe.

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

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

Pour lui, le but suprême était évidemment la beauté, l'activité artistique était une faculté de l'être humain qui tend au Beau, comme la raison critique tend au Vrai et la volonté morale au Bon. Mais il donna de la beauté des définitions parfois contradictoires : on remarque, dans '*Les fleurs du mal*', des éloges de la beauté antique qui, dans '*J'aime le souvenir de ces époques nues*' est opposée aux beautés modernes, à ces «*beautés d'hôpital*» de Gavarni rejetées dans le poème '*L'idéal*' ; alors que, dans son poème, '*La Beauté*', exaltant la sereine beauté de l'art antique, il proclama : «*Je hais le mouvement qui déplace les lignes*», que, dans '*Fusées*', il considéra qu'une «*idée poétique se dégage de cette opération du mouvement dans les lignes*». Ne concevant pas le beau autrement que comme la tenace et active contestation du vrai, il définit la découverte fondamentale de la sensibilité moderne : «*Le beau est toujours bizarre. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement, bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le beau.*» ('*L'exposition universelle de 1855*'). De ce fait, il vanta chez le dandy le raffinement et le goût des artifices, ne toléra dans la féminité que l'«*art du maquillage*», apprécia les contrastes de Delacroix, les «*chinoiseries*» de l'Exposition universelle de 1855, les caricatures de Daumier, les croquis de Constantin Guys, les «*mensonges*» des décors de théâtre («*Je préfère, écrivit-il dans 'Le Salon de 1859', contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai, tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs justement parce qu'ils ont négligé de mentir*»). La poétique des '*Fleurs du mal*' et des '*Petits poèmes en prose*' ne fut pas autre chose que l'épreuve personnelle de cette grande leçon d'esthétique.

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

cessa de glorifier les grands artistes qui étaient à ses yeux les témoins de la pureté de l'art. Le «*matérialisme païen*» de certains heurtait sa spiritualité.

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

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

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

La poésie

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

Sa conception de la poésie

Ses nombreux articles sur des artistes et des écrivains, son oeuvre critique et théorique, conduisirent Baudelaire à une vision parfaitement lucide de son art poétique. Il n'écrivit aucun manifeste, n'eut qu'une prétention fantaisiste et sarcastique d'enseigner la poésie «*en vingt leçons*» (si on en croit

Asselineau), mais donna assez d'indications de son intention innovatrice, soit directement (dans "Correspondances", dans "La Beauté"), soit indirectement (dans "Le cygne", où il confia : «*Tout pour moi devient allégorie*», dans "L'albatros", dans "Paysage" où il affirma pouvoir «*évoquer le printemps avec [s]a volonté*» ; dans "Le mauvais vitrier" où il reprocha à celui-ci de ne pas lui offrir «*la vie en beau*» ; dans de nombreuses notes de ses textes autobiographiques, "Fusées" et "Mon coeur mis à nu", où il s'amusa à des pointes satiriques : «*Grand style (rien de plus beau que le lieu commun)*», mais définit aussi sa dialectique et sa démarche poétique en général : «*De la vaporisation et de la centralisation du Moi, tout est là*».

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

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

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

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

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

Ses thèmes

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

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

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

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

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

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

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

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

Ce thème fut particulièrement exploité dans '*Petits poèmes en prose*' dont un autre titre est justement '*Le spleen de Paris*'.

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

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

L'élaboration poétique :

Même s'il fut attentif à ses rêves, qu'il notait à son réveil, qu'il communiquait parfois à ses amis, qu'il interprétait pour qu'ils lui donnent la clé d'une situation, le motif d'une détermination, rêves qui le mettaient en contact avec des réalités blessantes, parfois monstrueuses («*Le sommeil est plein de*

miracles», s'écria-t-il dans *'Rêve parisien*», et il affirma au dédicataire des *'Paradis artificiels*» : «*La vraie réalité n'est que dans les rêves*»), qui, parfois, déterminaient son humeur de la journée, car il savait y trouver des rapports avec ses préoccupations ou ses occupations de la journée, il se méfia de l'inspiration, qui, pour lui, était encore la nature, car elle vient quand elle veut, et spontanément ; car elle ressemble aux besoins.

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

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

Ainsi, ce « *paresseux nerveux*» (*'Mon cœur mis à nu*») écrivit à sa mère : «*Je ne sais combien de fois tu m'as parlé de ma facilité. C'est un terme très usité qui n'est guère applicable qu'aux esprits superficiels. Facilité à concevoir? ou facilité à exprimer? Je n'ai jamais eu ni l'une ni l'autre, et il doit sauter aux yeux que le peu que j'ai fait est le résultat d'un travail très douloureux.*» (lettre du 11 février 1865). Animé d'un goût passionné de la perfection, il travailla ses poèmes avec l'acharnement d'un artisan scrupuleux, presque maniaque. Et il proclama : «*Je ne crois qu'au travail patient, à la vérité dite en bon français et à la magie du mot juste*» (qu'il chercha avec acharnement, compulsant une foule de dictionnaires). Il lui arriva de corriger longuement un poème, même fort ancien, même fort éloigné de son humeur, plutôt que d'en écrire un nouveau. S'étant, dans le projet d'épilogue pour *'Les fleurs du mal*» de 1860, désigné lui-même comme un «*parfait chimiste*», qui dose et marie presque scientifiquement les éléments d'un poème, il eut pour but une véritable alchimie qui opère une sublimation, la transmutation esthétique de la réalité naturelle en surréalité poétique, ce qu'il exprima par la formule : «*Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or.*» (dans l'ébauche d'un *'Épilogue*» pour *'Les fleurs de l'âme*», qui était une dédicace à la ville de Paris).

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

Les différentes tendances :

Romantique par ses origines et ses goûts, il se fit une image un peu théâtrale de la place du poète dans la société, une idée romantique de son destin (le poète est venu sur Terre pour interpréter la réalité à la lumière de son rêve ; il s'insurge contre les conventions, demeure en dépit de tout un inadapté, trouble la conscience et le cœur de ceux à qui il offre ses sublimes mirages). Mais, s'il lui arriva souvent de parler la langue romantique en recourant, pour fabriquer ses symboles, à des images comme celle des saisons, ou encore, pour figurer son mal intérieur, au symbolisme de la maladie ou de la morbidité, il n'accepta pas toutes les données que recouvre le terme de romantisme : alors que ce mouvement avait, du moins en apparence, situé la poésie dans le «*cœur*», lui, comme Gautier,

comme les poètes parnassiens, la situait dans la force de l'imagination et dans le langage ; son lyrisme ne fut pas strictement personnel, mais exprima le tragique de la condition humaine ; il opposa au laxisme technique des romantiques un travail permanent sur la forme, en s'en tenant à une poésie traditionnelle en apparence.

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

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

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

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

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

- Des poèmes à forme fixe, comme le pantoum malais qu'est *"Harmonie du soir"*, surtout le sonnet (quarante-deux poèmes des *"Fleurs du mal"* en sont, avec toutefois une certaine variété, six n'étant pas en alexandrins : quatre en octosyllabes, un en octosyllabes et décasyllabes, un en alexandrins et pentasyllabes [*"La musique"*], le seul tout à fait régulier étant *"Bohémiens en voyage"*). Baudelaire aimait la *«beauté pythagoricienne»* du sonnet, dont, avec une maîtrise exacte et souveraine de l'expression, il préféra la forme exigeante et serrée aux débordements de l'éloquence, de l'abondance, de la redondance des romantiques qui croyaient tout facile à dire. Il s'y sentait aussi à l'aise que ceux-ci s'y sentaient contraints et gênés. Il estimait que la puissance *«suggestive»* est d'autant plus grande que le plus d'émotion possible est concentré dans l'expression la plus resserrée, que le choc poétique, pour avoir tout son effet, exigeait cette violence ; que la contrainte exalte la portée *«magique»*. *«Parce que la forme est contraignante, écrivit-il à Armand Fraisse dans une lettre de février 1860, l'idée jaillit plus intense. Tout va bien au sonnet : la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique. Il y a là la beauté du métal et du minerai bien travaillés. Avez-vous observé qu'un morceau de ciel, aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, etc., donnait une idée plus profonde de l'infini qu'un grand panorama vu du haut d'une montagne? / Quant aux longs poèmes, nous savons ce qu'il en faut penser ; c'est la ressource de ceux qui sont incapables d'en faire de courts. / Tout ce qui dépasse la longueur de l'attention que l'être humain peut prêter à la forme poétique n'est pas un poème.»*

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

- Des vers pairs, surtout l'alexandrin, seuls vingt-six poèmes n'en étant pas composés exclusivement, seuls six poèmes comportant des vers impairs : dans cinq cas, en alternance avec des vers pairs,

tandis qu'un seul, *"L'invitation au voyage"*, est écrit uniquement en vers impairs (pentasyllabes et heptasyllabes).

- Des vers la plupart du temps solidement charpentés, respectant la césure à l'hémistiche, ayant quatre mesures régulières.
- Des rimes travaillées (il garda le goût de la rime riche) en lesquelles il persistait à voir un des «*piliers*» de la versification.
- Des figures de rhétorique classiques.

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

Son évolution :

Elle est nette.

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

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

La variété de la langue :

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

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

La production de l'incantation :

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

- Des figures qualitatives comme :

- l'épithétisme (emploi d'épithètes rhétoriques avant tout utiles à l'expressivité mais inutiles au sens) : «*La mer, la vaste mer*» ('*Moesta et errabunda*').

- l'accumulation : «*Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté*» ('*L'invitation au voyage*') - «*Quand on m'aura jeté, vieux flacon désolé, / Décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé*» ('*Le flacon*').

- l'antéphiphore (répétition de la même formule ou du même vers au début et à la fin d'une période ou d'une strophe) :

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

- Des figures structurelles comme :

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

- l'inversion :

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

- l'ellipse : «*Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse [...] Un éclair... puis la nuit !*» ('*À une passante*').

- l'anacoluthie (anomalie dans la construction de la phrase) :

- «*Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.*» ('*L'albatros*') : «*exilé*» se rapporte non au sujet de la phrase, mais au pronom «*[e]*», complément de «*empêchent*»
- «*Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse*» ('*À une passante*').

- l'absence de référent, le poète ne précisant pas le lieu dans l'espace ; ainsi, il propose d'«*Aller là-bas vivre ensemble*» dans son "*Invitation au voyage*" dont on sait seulement par le poème en prose qui lui correspond qu'elle concerne la Hollande.

- Des figures phoniques où parfois Baudelaire se plia aux règles de la prosodie traditionnelle, parfois s'en dégagea, se l'adapta étroitement, lui imposa ses sinuosités personnelles :

- l'allitération :

- «*miasmes morbides*» ("*Élévation*")
- «*déposés sur les planches*» ("*L'albatros*")
- «*Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore*» ("*Hymne à la Beauté*")
- «*meurtri tour à tour*» ("*La Beauté*")
- «*mer d'ébène, un éblouissant rêve*» ("*La chevelure*")
- «*Voici venir les temps où vibrant sur sa tige*» - «*Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige*» ("*Harmonie du soir*")
- «*vers les pavés / Pencher rêveusement leur tête appesantie*» ("*Les aveugles*")
- «*en grand deuil, douleur majestueuse*» ("*À une passante*").

- le recours à la diérèse :

- «*Ton œil mystéri-eux*» ("*Ciel brouillé*")
- «*le long des chari-ots*» ("*Bohémiens en voyage*")
- «*opini-â-trement*» ("*Quand le ciel bas et lourd...*")

- la rupture du caractère par trop mécanique du vers par la césure irrégulière :

- «*Soulevant, balançant le feston et l'ourlet*» ("*À une passante*").

- l'enjambement qui a un effet dramatique par le suspens de la phrase provoqué entre deux vers :

- «*les hommes d'équipage / Prennent des albatros [...] leurs grandes ailes blanches / Comme des avirons traîner à côté d'eux*» ("*L'albatros*")
- «*Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse / S'élancer vers les champs lumineux et sereins*» ("*Élévation*")
- «*emportant ses petits / Sur son dos ou livrant à leurs fiers appétits / Le trésor [...] ces voyageurs, pour lesquels est ouvert / L'empire familial des ténèbres futures.*» ("*Bohémiens en voyage*")
- «*un amour / Éternel et muet*» ("*La Beauté*")
- «*la porte / D'un Infini*» ("*Hymne à la Beauté*")
- «*approfondir / Le secret douloureux*» ("*La vie antérieure*")
- «*tu n'auras pour alcôve et manoir / Qu'un caveau*» - «*ta poitrine peureuse / Et tes flancs*» ("*Remords posthume*")
- «*tu contemples ton âme / Dans le déroulement infini de sa lame*» - «*ton cœur / Se distrait quelquefois*» ("*L'homme et la mer*")
- «*la nature donne / Des arbres singuliers*» - «*de mâts / Encor tout fatigués*» ("*Parfum exotique*")
- «*Songe à la douceur / D'aller là-bas*» ("*L'invitation au voyage*")
- «*peupler ce soir l'alcôve obscure / Des souvenirs*» - «*Tout un monde [...] défunt / Vit*» - «*un éblouissant rêve / De voiles...*» - «*mon âme peut boire / À grands flots*» - «*la gloire / D'un ciel*» - «*la gourde / Où je hume*» ("*La chevelure*")
- «*le Vertige / Saisit l'âme vaincue*» ("*Le flacon*")
- «*si mon nom / Aborde heureusement aux époques lointaines*» - «*mystique chaînon / Reste comme pendue*» - «*Foules d'un pied léger et d'un regard serein / Les stupides mortels*» ("*Je te donne ces vers*")
- «*Leurs yeux [...] restent levés / Au ciel ; on les voit jamais vers les pavés / Pencher rêveusement leur tête appesantie*» ("*Les aveugles*")

- «*Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait sourdement renaître*» ('*À une passante*')
 - «*de longs vers / Qui s'acharnent toujours [...] l'humeur farouche / Ne chante...*» ('*J'ai plus de souvenirs...*')
 - «*le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l'esprit gémissant*» - «*la pluie étalant ses immenses traînées / D'une vaste prison imite les barreaux*» - «*un peuple muet d'infâmes araignées / Vient tendre ses filets*» - «*l'Espoir, / Vaincu, pleure*» ('*Quand le ciel bas et lourd...*')
 - «*ils s'enivrent / D'espace et de lumière*» - «*Les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent / Pour partir*» - «*même dans nos sommeils / La Curiosité*» - «*Nous avons vu des astres / Et des flots*» - «*l'autre se tapit / Pour tromper l'ennemi vigilant et funeste, / Le Temps !*» ('*Le voyage*') ;

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

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

- la variation de mètres :

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

- Des figures lexicales :

- la comparaison :

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

- la métaphore, qu'elle soit simple :

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

ou filée :

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

- l'hypallage :

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

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

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

- le paradoxe :

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

- l'oxymoron :

- "Les fleurs du mal"
- "Le mort joyeux"
- "Horreur sympathique"
- «*l'infirme qui volait*» ("L'albatros")
- «*féconde paresse*» ("La chevelure")
- «*Ô fangeuse grandeur ! Sublime ignominie*» ("Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle...")
- «*voluptés calmes*» ("La vie antérieure")
- «*soleils mouillés*» ("L'invitation au voyage")
- «*le Regret souriant*» ("Recueillement")

- «Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui» ('Le voyage').

Souvent, l'oxymoron caractérise la femme ou des métaphores de la femme :

- «Agile et noble» ('À une passante')

- «étoiles noires» ('La chambre double')

- «joli enfer», «robuste coquette», «infatigable mélancolie» ('La femme sauvage')

- «séduisante virago» ('Les tentations')

- «soleil noir» ('Le désir de peindre')

- «chère délicieuse et exécrationnelle femme» ('Le galant tireur') ;

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

- entre le monde supranaturel et le monde naturel (correspondances verticales, qui réalisent le mouvement sublime «d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement sur cette terre même d'un paradis révélé» - «C'est cet admirable, cet immobile instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au-delà et que révèle la vie est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par la musique et à travers la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau...» ['Notes nouvelles sur Edgar Poe'] ;

- dans le monde naturel, entre différents domaines des sens (correspondances horizontales, qu'on peut appeler synesthésies) : «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent» ('Correspondances').

Les «correspondances» font découvrir au poète («Qu'est-ce qu'un poète, affirmait Baudelaire, si ce n'est un traducteur, un déchiffreur») l'«universelle analogie», dans laquelle il suffit de choisir avec maîtrise et clairvoyance : «Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison, d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'universelle analogie, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs.»

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

L'incantation, la pure musicalité, triomphent dans des poèmes où, grâce du langage, climat magique, mystère et simplicité, chante seule la poésie : «L'invitation au voyage», «Recueillement» «Harmonie du soir» peuvent être cités parmi les exemples les plus parfaits de tout le recueil.

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

Les poèmes en prose :

La dédicace «À Arsène Houssaye», que Baudelaire fit figurer en tête des «Petits poèmes en prose» et où Aloysius Bertrand est cité comme modèle, se voulait un véritable art poétique d'un genre nouveau, lié étroitement à la «vie moderne», aux «villes énormes», et passant par une esthétique du fragment. Il

y affirmait que son «*idéal obsédant*» était «*le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience.*»

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

Conclusion

Ayant construit sa doctrine esthétique à travers des critiques d'art et des critiques littéraires, Baudelaire, héritier du romantisme, qu'il approfondit, qu'il épura pour en accomplir le sens, qu'il prolongea jusqu'à ses extrêmes conséquences, qu'il traduit dans le langage de la sensibilité moderne, classique qui en vint à identifier son drame avec l'éternelle tragédie de tous les humains, il ne retint de ces influences multiples que ce qui pouvait confirmer sa propre vocation, et acheva la synthèse, jamais encore réalisée, des deux grandes voix de la poésie française, la voix de l'ordonnance et la voix de l'émotion.

Dans son œuvre poétique, «*Les fleurs du mal*», cet être tourmenté par les orages et les extases du cœur et de l'esprit, grâce à sa magie perceptive, explora les profondeurs d'une exceptionnelle sensibilité exaltée et malade. Utilisant des matériaux disparates, jouant des contrastes créés par cette cohabitation du lyrisme romantique, de la forme très classique, et des figures de la modernité, doté d'une véritable «*sorcellerie évocatoire*», il sut les coordonner peu à peu en un tout harmonieux, en images rigoureuses, en symboles suggestifs, en rythmes organisés, en sons élaborés, en vers musicaux, dont l'authenticité nous enchante et nous trouble tout à la fois.

La poésie fut pour lui la forme d'évasion la plus constamment pratiquée et la plus efficace, parce que c'était en elle que se résolvaient toutes les autres, qu'elle en extrayait l'essence. Toutefois, cette évasion ne fut pas simple fuite hors du monde, simple rejet de ce monde dont il se détournait avec dégoût. Elle ne fut pas davantage construction d'un monde illusoire, factice, irréel, dont nous aurions tôt fait d'évaluer la gratuité, pour notre plus grande déception.

Sa pauvre vie manquée ne lui semblait pas perdue puisqu'il lui restait la poésie, rien ne se perdant des émotions pures, des joies, des émerveillements de l'âme en face de la vie connus en certains moments de son passé. La vérité de l'homme éclata dans ces hauts lieux de l'expression où il parvint à surmonter son malheur personnel et sa faiblesse, pour projeter sur le papier ce qu'il attendait secrètement de la vie et de lui-même, et qui n'était pas venu. Et son pessimisme, son désespoir, restent inopérants sur les lecteurs de ses meilleurs poèmes car, l'expression y parvenant à une communion parfaite avec le ressenti, le souffle même de l'homme, le ton de sa voix la plus juste, l'accent de vérité inconditionnelle nous bouleversent.

Voir aussi BAUDELAIRE I – sa vie et ses oeuvres

BAUDELAIRE II – son ambivalence

BAUDELAIRE IV – sa postérité

André Durand

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

[Contactez-moi](#)