

Comptoir littéraire



www.comptoirlitteraire.com

présente

Charles BAUDELAIRE

(France)

(1821-1867)



**Cette première partie est consacrée à
sa vie et ses œuvres
dont certaines (surtout "*Les fleurs du mal*" et "*Petits poèmes en prose*")
sont ici résumées et commentées,
d'autres faisant l'objet de fichiers particuliers.**

Bonne lecture !

Le 9 avril 1821, Charles-Pierre Baudelaire naquit au 13 rue Hautefeuille à Paris (vieille maison au cœur du Paris médiéval qui se trouvait à l'emplacement actuel de la librairie Hachette car elle fut détruite lors de la percée du boulevard Saint-Germain). Il fut baptisé le 7 juin à Saint-Sulpice.

Il était le fils de Joseph-François Baudelaire, qui avait été dans sa jeunesse prêtre du diocèse de Châlons-sur-Marne, mais n'avait, selon toute apparence, jamais exercé le sacerdoce, car il devint répétiteur à Sainte-Barbe puis précepteur des enfants du duc de Choiseul-Praslin. Il fut marqué par la fréquentation des philosophes, et fut défroqué par la Révolution. Sous l'Empire, il avait servi dans l'administration du Sénat. Enfin, retraité dans l'aisance, il était peintre amateur à ses heures, un «*détestable artiste*» selon Baudelaire (lettre à sa mère du 30 décembre 1857), qui lui dut cependant son initiation à la culture («*Mon berceau s'adossait à la bibliothèque / Babel sombre, où roman, science, fabliau, / Tout, la cendre latine et la poussière grecque / Se mêlaient*» [‘*La voix*’]) et son «*culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)*» (‘*Mon cœur mis à nu*’), car il fit avec lui des visites de musées comme des promenades au jardin du Luxembourg au cours desquelles, patiemment, au fil de stations devant les statues ou les massifs de fleurs, fut façonné son langage artistique.

Cet homme de l'Ancien Régime avait, en 1819, à l'âge de soixante ans, épousé en secondes noces une femme qui en avait vingt-six et était sans fortune, Caroline Archenbaut-Defaÿs. Née à Londres au temps de l'émigration, elle y avait passé ses premières années, et allait initier Charles à la langue anglaise et à ce qu'il allait appeler «*la littérature saxonne*». Il fut le fils unique (et malheureux : «*Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage, / Traversé çà et là par de brillants soleils*» - «*Ma vie a été damnée dès le commencement, et elle l'est toujours*» [lettre à sa mère du 4 décembre 1854]) de cette union mal assortie. Mais, du fait du précédent mariage de son père, il avait un demi-frère, Claude-Alphonse Baudelaire.

Il avait six ans lorsque, le 10 février 1827, il perdit ce père qu'il aimait, qui lui laissait, avec le goût d'une politesse raffinée et distante, parfois précieuse, un héritage dont il allait n'avoir jamais le total usufuit. Enfant anxieux, éperdu de tendresse, il connut alors avec sa mère, jeune veuve douce et coquette, dans leur chère maison champêtre de Neuilly, qui n'était alors qu'un gros bourg (un poème des ‘*Fleurs du mal*’ l'évoque avec nostalgie : «*Je n'ai pas oublié, voisine de la ville / Notre blanche maison, petite mais tranquille*»), avec Mariette aussi, «*la servante au grand cœur*», ce «*bon temps des tendresses maternelles*», marqué de «*longues promenades*», «*où tu étais uniquement à moi [...]* à la fois une idole et un camarade» (lettre à sa mère, du 6 mai 1861). Éprouva-t-il un sentiment incestueux? Il confia : «*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*» (‘*Fusées*’). Dans ses œuvres, on trouve plusieurs figures de veuves (‘*Le cygne*’, ‘*Les petites vieilles*’, ‘*Les veuves*’).

À quel âge apprit-il que son père était un prêtre défroqué? Nous l'ignorons, mais on peut penser que la révélation de cette «*faute*» put blesser la foi religieuse de celui qui confia : «*Dès mon enfance, tendance à la mysticité.*», et être à l'origine du sentiment de culpabilité qui apparut déjà dans ses lettres d'enfant, et qui allait hanter sa pensée d'un bout à l'autre de son existence.

Le deuil de Caroline n'excéda pas vingt mois. Le 18 novembre 1828, elle se remaria (en partie par nécessité car elle accoucha presque aussitôt d'une fille mort-née, demi-sœur dont Baudelaire ne sut rien) avec un brillant officier de trente-neuf ans, le chef de bataillon Jacques Aupick, qui avait fait les campagnes de l'Empire, avait été décoré de la Légion d'honneur, servait pour lors sous la Restauration. Le choc fut rude pour le jeune garçon qui voyait se fermer le domaine merveilleux de l'enfance (la sensualité innocente du «*vert paradis des amours enfantines*» célébré dans le poème ‘*Moesta et errabunda*’) par cet homme d'une vanité solennelle, sévère, sans souplesse, qui le soumit à une stricte discipline, et qu'il était contraint d'appeler «*ami*». Révolté par ce mariage (il allait dire : «*Quand on a un fils comme moi, on ne se remarie pas*»), il se sentit abandonné par celle qu'il croyait «*uniquement à lui*», connut déjà «*un sentiment de destinée éternellement solitaire*» (‘*Mon cœur mis à nu*’), et la blessure de cet «*amour passionné*» trahi allait saigner longtemps. Et d'autant plus que, ne s'entendant pas avec son beau-père, qui incarnait à ses yeux tout ce qui faisait obstacle à ce qu'il aimait : sa mère (qui allait être la seule personne qui ait réellement compté dans sa vie), la poésie, le rêve et la vie sans contingences, il fut mis en pension.

En 1831, Aupick, de retour d'Algérie, fut nommé lieutenant-colonel et chef d'état-major de la septième division militaire à Lyon, pour y réprimer les troubles. Charles fut interne à la pension Delorme, puis au Collège royal. Il suivait les cours à la satisfaction de ses parents, mais se montra pourtant un élève singulier, sournois, partagé entre la mélancolie et le cynisme, qui passait par les crises d'indiscipline des enfants mal aimés, ne retenant de ce temps que «*coups, batailles avec les professeurs et les camarades, lourdes mélancolies*» (*"Note autobiographique"*), avec la brume qui lentement montait du fleuve, l'humidité et l'odeur du charbon qu'il n'allait jamais oublier. Il prit part, en 1834, avec ses camarades, aux émeutes du quartier de la Croix-Rousse dans la répression desquelles s'illustra Aupick.

En janvier 1836, la famille revint à Paris où, en avril, Aupick fut promu colonel et nommé chef d'état-major de la première division. Baudelaire, alors âgé de quinze ans, adolescent long et pâle, fut inscrit comme interne au collège Louis-le-Grand. Il s'y lia avec des condisciples également amateurs de littérature, comme Louis Ménard, le futur auteur des *"Réveries d'un païen mystique"*, ou Émile Deschanel, le futur auteur de *"Le romantisme des classiques"*. Mais il en étonna bien d'autres ; l'un raconta : «C'était un esprit exalté, plein parfois de mysticisme et parfois d'une immoralité et d'un cynisme (en paroles seulement du reste), qui dépassaient la mesure ; en un mot, c'était un excentrique, transporté d'enthousiasme pour la poésie, récitant des vers de Hugo, Gautier, etc., à tout propos, et, pour moi et beaucoup de nos camarades, c'était une cervelle à l'envers». Cependant, il acquit une riche culture classique, et, ses premiers goûts littéraires se déclarant, lut Chateaubriand, Lamartine, Hugo et Sainte-Beuve («*Mûri par vos sonnets, préparé par vos stances,[...] je suis vis-à-vis de vous comme un amant*» allait-il lui écrire dans le poème *"Incompatibilité"*). S'il dut redoubler sa troisième, il obtint en seconde, en 1837, le deuxième prix de vers latins au concours général. Pendant les vacances, il fit, avec sa mère et son beau-père, un séjour à Barèges, dans les Pyrénées, qui lui inspira ses premiers vers, qui étaient bucoliques, et, en particulier *"Incompatibilité"* qui nous apparaît comme un pastiche involontaire de Lamartine.

L'année suivante, ses maîtres lui reprochèrent de n'avoir pas de tenue dans son caractère, d'avoir des «allures pleines de bizarrerie», d'être désordonné, de manquer de vigueur et de rigueur, de travailler mollement alors qu'il avait tout pour réussir. Finalement, le 18 avril, il fut renvoyé du lycée pour une vétille. Il se confia à un condisciple : «*Il paraît que je n'ai pas du tout l'air d'un philosophe, il n'a tenu qu'à un fil que je redoublasse ma rhétorique. J'ai beau prendre un air grave, mon père et ma mère s'obstinent à me trouver un enfant.*» En juin, il écrivit à sa mère : «*Je sens venir la vie avec encore plus de peur. Toutes les connaissances qu'il faudra acquérir, tout le mouvement qu'il faudra se donner pour trouver une place vide au milieu du monde, tout cela m'effraie. Enfin je suis fait pour vivre, je ferai de mon mieux ; il me semble ensuite que dans cette science qu'il faut acquérir, dans cette lutte avec les autres, dans cette difficulté même, il doit y avoir un plaisir.*» Grâce à des cours particuliers, il fut, le 12 août, reçu in extremis au baccalauréat.

Lui, qui, tout jeune, avait voulu devenir acteur, s'inscrivit à la faculté de droit de Paris, sa mère et son beau-père, qui était devenu général de brigade, souhaitant qu'il devienne ambassadeur. Mais, pour combattre l'usurpateur du foyer, le jeune homme, qui cherchait à lui déplaire, qui était révolté contre sa bourgeoise famille, mena pendant trois ans (1839-1844), au Quartier latin, la vie dissipée de la bohème littéraire, devenant le type parfait du dandy à la mode : «mince, le cou dégagé, un gilet très long, des manchettes intactes, une légère canne à pommeau d'or à la main», marchant «d'un pas souple, lent, presque rythmique». Théophile Gautier raconta qu'il râpait avec du papier de verre ses nouveaux habits pour leur ôter cet éclat du neuf, si cher aux philistins et aux bourgeois. Il fréquentait la pension Bailly, au 11 de la rue de l'Estrapade, où il rencontrait quelques «jeunes gens des meilleures familles», dont certains avaient été ses camarades à Louis-le-Grand.

Manifestant une hautaine désinvolture à l'égard de la politique, il se moqua des jeunes opposants au régime : «*Quand on parle révolution pour de bon, on les épouvante. Vieilles rosières ! Moi, quand je consens à être républicain, je fais le mal le sachant. Oui ! vive la révolution ! toujours ! quand même ! Mais moi, je ne suis pas dupe ! je n'ai jamais été dupe ! Je dis : "Vive la Révolution" comme je dirais : "Vive la Destruction ! Vive l'Expiation ! Vive le Châtiment ! Vive la Mort ! Nous avons tous l'esprit républicain dans les veines oomme la vérole dans les os. Nous sommes démocratisés et syphilisés.*»

Syphilité, il l'était en effet car, courant «les filles» (les prostituées) avec la fiévreuse curiosité de l'insolite, du monstrueux, et l'attraction vers cette «*fangeuse grandeur ! sublime ignominie !*» ("*Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle*") qui étaient pour lui l'essence même de «*l'existence de poète*» qu'il voulait assumer dans sa plénitude, déjà prisonnier de ce manège vicieux, toujours accéléré, qui le poussait à accumuler, à précipiter les erreurs, par désespoir de se racheter jamais de la première erreur, il s'était lié à la prostituée juive Sarah, dite «Louchette», pour laquelle il éprouva une sorte de compassion tendre, mais qui lui avait fait contracter sa maladie vénérienne, et lui inspira plusieurs poèmes d'un fougueux réalisme à la Pétrus Borel : "*Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle*", "*Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive*", "*Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre*".

Car il s'exerçait à rimer avec des camarades : Ernest Prarond, Jules Buisson, Gustave Le Vavasour (avec lequel il aurait, en 1841, écrit une chanson, "*Un soutien du valet de trèfle*", qui, toutefois, n'est pas signée ; qui dit de lui : «Parmi ceux d'hier et d'aujourd'hui / Nul ne fut moins banal ni moins naïf que lui»), Philippe de Chennevières, Jules Buisson, Auguste Dozon, apprentis-poètes parmi lesquels s'était constituée l'"École normande", groupe littéraire difficile à définir, dont les traits principaux rappellent d'une part la poésie drue et crue de la Pléiade et de ses successeurs, d'autre part le vocabulaire macabre des Jeunes-France (moins l'authenticité de la révolte), mais aussi le goût de l'introspection et la trouble mélancolie du Joseph Delorme de Sainte-Beuve.

Mais, par souci de distinction, le jeune dandy qu'était Baudelaire ne voulait se mesurer qu'aux plus grands dont il rechercha très tôt la compagnie, avant même d'avoir rien publié. À Hugo, dont il venait de voir "*Marion Delorme*" en 1840, il osa demander une audience. Il rechercha aussi l'attention des écrivains Nerval, Balzac, Banville, Gautier, Sainte-Beuve, des peintres Boissard de Bois-Denier et Deroy (qui peignit de lui une effigie vigoureuse et séduisante). Devenant ultra-romantique, il affirma qu'il ne voulait qu'être poète, et, tandis qu'il promit à sa mère de lui envoyer bientôt des «*fleurs singulières*», il se brouilla avec son beau-père en qui il voyait le représentant d'une société terne et médiocre, hostile au souffle poétique.

S'il avait des élans de frénésie, leur succédaient des heures d'ennui infini, si absolu qu'écoeuré par la débauche, il se laissait engloutir sans réagir. Cette torpeur stérile était aussi éloignée de l'oisiveté dorée du «lion» à la mode que de la mélancolie et de l'ennui des romantiques. C'était une forme de neurasthénie, une souffrance physique et morale, qu'il allait appeler le «spleen» (mot anglais entré en français depuis 1655, signifiant proprement «rate», «siège des humeurs noires», d'où «mélancolie», et, au XIXe siècle, «mélancolie sans cause apparente, caractérisée par le dégoût de toute chose»).

Pour l'arracher à «la perte des rues de Paris», à cette vie «scandaleuse» et dispendieuse, à ce milieu délétère et à cette vocation maudite par toute famille bourgeoise, pour tenter de le dompter, un conseil de famille décida de le «dépayser», avec l'espoir qu'un long voyage le ferait «rentrer dans le vrai». Le 9 juin 1841, il fut embarqué à Bordeaux, pour dix mois, comme pilotin sur un navire marchand, le "Paquebot des mers du Sud", qui avait pour destination Calcutta. Mais, lui qui avait contracté dans son enfance l'appétit des voyages, qui se disait «*amoureux de cartes et d'estampes*» ("*Le voyage*"), qui rêvait aux pays vastes et inconnus, aux mers lointaines, devant ce voyage imposé demeura rétif sur le bateau, s'isola orgueilleusement, indifférent à tout ce qui n'était pas littérature. Cependant, lors d'une tempête au large du cap de Bonne-Espérance où le navire fut démâté, il se comporta avec un flegme exemplaire. À une autre occasion, il prit la défense d'un albatros capturé et tourmenté par de rudes matelots (on peut d'ailleurs se demander si cet adolescent frêle et élégant n'a pas été victime des mœurs de ces marins). En fait, ce voyage enrichit sa sensibilité, l'éveilla à la poésie de la mer, allait lui laisser la nostalgie des ports remplis de voiles et de mâts, des soleils couchants sur les flots, et lui inspirer plusieurs poèmes. Après quatre-vingt-trois jours de navigation, le bateau dut, à cause de la tempête, faire escale dix-neuf jours à l'île de France (île Maurice). Baudelaire découvrit alors la luxuriance, les éblouissantes couleurs, les «*fleurs mystérieuses*», des pays tropicaux «*dont la couleur profonde entre dans l'oeil despotiquement*», «*les fleurs sinistres qui ressemblent aux encensoirs d'une religion inconnues*» ("*Les bienfaits de la lune*"), leurs lourds parfums capiteux qui enivrent et troublent la volonté, les corps félins, sculptés et luisants, des jeunes femmes noires, toutes choses qui allaient donner à l'exotisme des "*Fleurs du mal*" une originalité authentique. Il allait écrire dans "*Déjà*" : «*C'était une terre magnifique, éblouissante. Il semblait que*

les musiques de la vie s'en détachaient en un vague murmure, et que de ses côtes, riches en verdure de toutes sortes, s'exhalait, jusqu'à plusieurs lieues, une délicieuse odeur de fleurs et de fruits.» Il fut aimablement accueilli par un riche planteur, M. Autard de Bragard, et par son épouse, Emmeline de Carcénac, auxquels il allait, dans une lettre adressée le 20 octobre 1841 de l'Île Bourbon (La Réunion), envoyer le sonnet '*À une dame créole*', tandis que leur jeune servante malabaraise, fille d'une Indienne de Bénarès, nommée Dorothée et qu'il voyait comme '*l'idéal de la beauté noire*', lui inspira '*À une Malabaraise*' et '*La belle Dorothée*'. Mais il souffrit de voir une esclave déshabillée et fouettée en public.

De nouveau sur le bateau, il se conduisit si bizarrement, il se rendit si désagréable, odieux, méprisant, bref invivable, que le capitaine Saliz, qui envoya à Aupick une longue lettre où il énuméra tous ses griefs contre ce garçon de vingt ans («Rien dans un pays, dans une société tout nouveaux pour lui, n'a attiré son attention ni éveillé la facilité d'observation qu'il possède»), décida de le débarquer à l'Île Bourbon, où il passa quarante-cinq jours avant de revenir vers la France sur l'"Alcide", qui fit escale quatre jours au Cap.

Débarqué à Bordeaux le 15 février 1842, il écrivit au général une lettre où il ne contestait pas l'utilité du voyage : «*Je crois que je reviens avec la sagesse en poche*». Mais, arrivé à Paris, il réitéra son désir d'être «*auteur*» (voir "*Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre*"), affirmant que ses capacités d'écrivain étaient telles qu'il serait capable d'écrire au minimum cent romans, et d'une qualité telle que les écrivains du siècle passé paraîtraient bien fades à côté de lui ! Surtout, étant majeur le 9 avril, il exigea de jouir sans délai d'un héritage paternel, qui, se montant à soixante-quinze mille francs (une dizaine de millions d'euros), suffirait à le faire vivre à l'aise.

Abandonnant le foyer Aupick, qui se trouvait place Vendôme, à l'Hôtel de la Place, car le général avait été nommé commandant du département de la Seine et de la place de Paris, il se lança alors dans l'existence dorée de la bohème riche. Il s'installa dans l'île Saint-Louis, successivement quai de Béthune (à l'hôtel Lefebvre de la Malmaison, de juin 1842 à mai 1843), rue Vaneau, enfin, en automne 1843, quai d'Anjou, sous les combles du somptueux hôtel Pimodan (rebaptisé Lauzun vers 1850). Il y occupa trois pièces, sa chambre aux murs tendus d'un papier rouge et noir y étant éclairée par une seule fenêtre dont, raconta son ami Asselineau, «les carreaux jusqu'aux pénultièmes inclusivement» étaient dépolis, «*afin de ne voir que le ciel*», disait-il. Il faisait, sans compter, des dépenses multiples et tapageuses, vivait dans le faste et l'opulence, subvenait aux besoins de tous ceux qui gravitaient autour de lui, acquérait des tableaux (en contractant des dettes auprès du marchand de tableaux Arondel, dettes qui allaient le poursuivre toute sa vie), de beaux livres qu'il faisait revêtir de somptueuses reliures. Il portait des vêtements recherchés et provocants, cette élégance matérielle n'étant, selon son idéal du dandysme, qu'un symbole de «*la supériorité aristocratique de son esprit*» ("*Le peintre de la vie moderne*"). Il renoua avec les cénacles, rencontra le peintre Delacroix qui, pour lui, était «*un phare*» (aux murs de sa chambre, il avait accroché une copie (réduite) des '*Femmes d'Alger*', la série de lithographies qu'il avait faites pour "*Hamlet*", une toile intitulée '*Tête renversée*').

Comme il gardait le souvenir très nostalgique de la jeune Malabaraise, des femmes des îles à la grâce animale et aux yeux lascifs, il s'enticha d'une mulâtresse, qui se faisait appeler Jeanne Duval, mais aussi Jeanne Lemaire, qui changea de nom à plusieurs reprises pour fuir ses créanciers (on sait par exemple qu'elle avait pris en 1864 celui de «Mlle Prosper»). C'est son ami Félix Tournachon (qui allait s'illustrer comme aéroneute et photographe sous le nom de Nadar) qui la lui fit découvrir, alors qu'elle jouait la soubrette dans un petit théâtre du Quartier Latin. Cette Haïtienne de Jacmel, venue en France parfaire son éducation, était alors dans tout l'éclat de sa jeunesse et de sa beauté, Théodore de Banville l'ayant décrite ainsi dans ses "*Souvenirs*" : «C'était une fille de couleur, d'une très haute taille, qui portait bien sa brune tête ingénue et superbe, couronnée d'une chevelure violemment crépelée, et dont la démarche de reine, pleine d'une grâce farouche, avait quelque chose à la fois de divin et de bestial.» Cette chevelure était d'un bleu noir. S'y ajoutaient des yeux bruns immenses, un nez délicat, des lèvres d'un beau dessin et sensuelles, une taille longue en buste, un «*beau corps poli comme le cuivre*», une «*gorge aiguë*» ("*Le Léthé*"). La voix, confia Nadar, qui avait été son amant,

était sympathique, bien timbrée, étonnante dans ses notes graves : «Tout cela, sérieux, fier, un peu dédaigneux même».

Baudelaire, l'installant au 6, rue de la Femme-sans-tête, près de l'hôtel Pimodan, commença avec cette femme étrange, cet animal gracieux et froid, ce félin (n'est-ce pas elle «*la belle Féline*» du poème en prose intitulé "*L'horloge*"?), une liaison avant tout charnelle, source infinie de plaisirs. La beauté de cette «*bizarre déité brune comme les nuits*» ("*Sed non satiata*") éveillait en lui un monde de sensations et d'images ensoleillées (voir "*Parfum exotique*"), et fut célébrée en de nombreux poèmes.

Les premiers temps, l'habitude de la vie commune, la tendresse du plaisir partagé, lui firent dire d'elle, le 30 juin 1845, qu'elle était «*le seul être en qui [il ait] trouvé le repos [...] la seule femme qu'[il ait] aimée*», «*sa seule distraction, son seul plaisir, son seul camarade*» (un «*camarade avec des hanches*» !). Mais elle laissa apparaître peu à peu la médiocrité de son cœur et de son intelligence, car elle aurait été vulgaire, ignorante, sournoise, menteuse, débauchée, dépensière, alcoolique (il allait avec elle prendre l'habitude de l'alcool). De plus, égoïste et vénale, elle le trompait et le grugeait. Très vite, il eut des soupçons, et devina sa vie secrète. Surtout, elle le méprisait, le ridiculisait même, le considérant comme un raté. Aussi commencèrent vite les cris et les scènes violentes. Elle lui fit une vie impossible. En fait, en dehors de leur couche, ils n'avaient rien de commun. Mais, s'il était sans illusions sur ce «*tigre adoré*» ("*Le Léthé*"), il se soumettait à elle en connaissant les charmes et les amertumes de la passion, en ressentant amour et haine pour celle qui était à la fois ange et démon, en subissant la honte de cette liaison avilissante qui lui inspirait un curieux besoin d'expiation, le remords de la dégradation. Furent inspirés par Jeanne Duval des poèmes qui allaient constituer, dans "*Les fleurs du mal*", «le cycle de la Vénus noire».

En effet, en 1842-1843, il avait déjà composé une vingtaine des futurs poèmes des "*Fleurs du mal*". Mais, quand, en 1843, parut le recueil collectif simplement intitulé "*Vers*" auquel il devait participer avec Prarond, Le Vavasseur et Dozon, il ne comportait pas ses poèmes car, au dernier moment, il retira sa collaboration. Ce n'était peut-être pas seulement parce que, selon la remarque modeste de Le Vavasseur, «son étoffe était d'une autre trame que notre calicot» ; il s'écarta du groupe où l'entraînaient ses amitiés et quelques affinités lorsqu'il prit conscience de ce qui en lui s'opposait à son intégration. À vingt-deux ans, ses traits personnels n'étaient pas encore fortement accusés, et l'on comprend qu'il ait failli se laisser enrôler. Mais, déjà, les couleurs exotiques rapportées de son voyage aux mers du Sud, les émotions que sa passion lui faisaient connaître, la résonance spirituelle de ses poèmes les plus agressifs, les accords singuliers de sa langue poétique, donnaient à son oeuvre naissante un caractère irréductible à toute doctrine collective. Et celle de l'"École normande" était vague au point de l'inconsistance.

Cependant, il participa anonymement, avec son ami, Prarond, à la composition et à la rédaction partielle d'une pièce de théâtre :

"*Idéolus*"
(1844)

Drame en vers

Idéolus est un sculpteur idéaliste qui est en conflit avec l'impitoyable réalité.

Commentaire

Cette pièce, de caractère humoristique et parodique, comme le montrent les noms fantaisistes des personnages, illustre déjà le thème du conflit qui allait être exposé dans "*Spleen et idéal*". La rédaction fut interrompue au milieu du deuxième acte.

Baudelaire collabora encore anonymement aux "Causeries du Tintamarre", au "Salon caricatural" et aux "Mystères galants des théâtres de Paris".

Le 14 septembre 1844, il passa soixante-douze heures à la maison d'arrêt de la garde nationale pour ne s'être pas présenté à son tour de garde. Ce n'était là qu'un petit écart de conduite par rapport à la vie qu'il menait.

En deux ans, il avait dilapidé la moitié de son avoir, ayant commencé à vendre terres et autres biens pour payer ses dettes. Sa mère, scandalisée et effrayée, approuvée par le conseil de famille, engagea, le 21 septembre 1844, une procédure pour que la somme restante soit gérée par maître Narcisse-Désiré Ancelle, le notaire de la famille, brave homme solennel, pointilleux, dévoué et même paternel, qui allait lui dispenser ses bavardages protecteurs, mais était totalement fermé à la littérature ; il s'acquitta de sa tâche avec les plus louables scrupules mais sans perdre un instant de vue l'intérêt du patrimoine ; il n'accorda au jeune homme qu'une rente mensuelle de deux cents francs, l'équivalent d'un petit salaire. Baudelaire eut une réaction violente, et lança à sa mère dans une lettre : «*Je repousse avec fureur tout ce qui est attentatoire à ma liberté*». Il n'allait jamais guérir de cette mise sous tutelle humiliante et même dévirilisante venue de sa mère, et sa correspondance porte le témoignage presque quotidien des tortures qui lui furent ainsi imposées pendant les vingt-deux années qui lui restaient à vivre. Il allait même vouloir, pour se venger, venir frapper le notaire en présence de sa famille (lettre du 27 février 1858).

Dès lors, son dégoût du monde contemporain et son spleen profond (aggravé par les angoisses causées par sa maladie vénérienne, par la crainte morbide de l'impuissance créatrice) le poussèrent à rechercher l'évasion sous toutes ses formes, d'où une consommation d'excitants et de drogues, qui allaient lui causer des troubles nerveux.

Comme sa rente ne lui évitait pas de s'endetter, il réclamait de sa mère qu'elle fît l'appoint. Comme sa rente ne lui permettait pas non plus de rembourser ses créanciers, pour mieux les semer et ne pas payer ses loyers, il déménagea une quarantaine de fois. Et il dut chercher à gagner sa vie dans le journalisme. Mais il proposa d'abord à des journaux des articles qui furent généralement refusés en raison de leur audace satirique. Puis, inspiré par Diderot et Stendhal, il s'intéressa à la peinture à l'occasion des "Salons" qui se tenaient alors au Louvre, devint critique d'art, et fit paraître, sous la signature Baudelaire-Dufays, son premier ouvrage, une brochure intitulée :

"Le Salon de 1845"
(1845)

Essai de critique d'art de 72 pages

Dans l'introduction, Baudelaire déclare que «*le bourgeois [...] est fort respectable*». Puis il se livre à un catalogue des œuvres exposées, où il se borne à des notations, souvent justes et fines, enregistrées successivement et au passage devant les œuvres qui avaient retenu son intérêt. Devant la sensation du Salon, le grand tableau d'Horace Vernet, "*La smala d'Abd el-Kader*", il considéra que «*cette toile africaine est plus froide qu'une belle journée d'hiver*». Il ne dit rien de la "*Mater dolorosa*" d'Hippolyte Flandrin devant laquelle on s'extasiait aussi. D'un portrait de Flandrin, il dit : «*C'est lourd et terne*». Il ne s'attarda pas non plus sur "*Télémaque racontant ses aventures*", de Biffeld, sur "*La vache attaquée par les loups*", de Bracassat. Mais il s'étendit sur le "*Marat*" de David, sur Delacroix (célébrant sa couleur «*d'une science incomparable [...] sanguinaire et terrible*»), sur Chassériau, sur Corot (appréciant «*ses qualités d'âme et de fond*»), sur Haussoulier.

Commentaire

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

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

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

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

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

En 1845, le peintre et musicien Fernand Boissard de Boisdénier s'installa au premier étage de l'hôtel Pimodan. Dans ses vastes salons, il donna de brillantes et fastueuses soirées. Ayant formé un *"Club des haschischins"*, il organisait des *«fantasias»* de dawamesk, pâte de haschisch mâtinée de miel et de cantharide, qui étaient des séances de découverte de la drogue qui se faisaient sous le contrôle du docteur Moreau, de Tours. Y participaient régulièrement Balzac, Nerval ou Gautier, qui raconta ces soirées, *«avec leurs extases, leurs rêves, leurs hallucinations, suivis de si profonds accabllements»*, et qui révéla que Baudelaire s'était surtout contenté d'observer. On pense que le dandy hautain aurait préféré consommer en solitaire, mais très modérément, de *«cette pommade verdâtre»*, de ce *«bienheureux poison»* qu'il allait dénoncer plus tard, dans *'Les paradis artificiels'*. Il reste qu'il fut fasciné par la *«béatitude poétique»* dispensée par la drogue.

Le 25 mai 1845, furent publiés dans *"L'artiste"* (que dirigeait Arsène Houssaye), quatre sonnets, dont trois étaient signés Privat d'Anglemont (étaient-ils de Baudelaire comme on l'a dit?), l'autre Baudelaire-Dufays : c'était *"À une dame créole"*, poème qu'il avait écrit à l'Île Maurice.

Le 30 juin, Baudelaire envoya au notaire Narcisse Ancelle ce qu'on appelle la *«lettre du suicide»* où il annonçait : *«Je me tue parce que je ne puis plus vivre [...] Je me tue parce que je suis inutile aux autres, et dangereux à moi-même. Je me tue parce que je me crois immortel, et que j'espère...»* Au mois de juillet, sans conviction excessive, sous les yeux d'un restaurateur de la rue de Richelieu, il se donna un coup de couteau dans la poitrine. La blessure était insignifiante, mais il fut transporté auprès de sa mère, dans l'hôtel de la place Vendôme, et allait y rester plusieurs mois.

Il publia, dans *"Le Corsaire-Satan"* du 24 novembre 1845 :

“Comment on paie ses dettes quand on a du génie”
(1845)

Article

Baudelaire se laissa aller à railler des écrivains qu’il admirait : Balzac (*«la plus forte tête commerciale et littéraire du XIXe siècle [...] le personnage le plus curieux, le plus cocasse, le plus intéressant et le plus vaniteux des personnages de “La comédie humaine” [...] ce gros enfant bouffi de génie et de vanité...»*), Nerval, Gautier.

En octobre 1845, on annonça : «Pour paraître incessamment : ‘*Les lesbiennes*’, par Baudelaire-Dufays», qui devait être son recueil de poèmes. Il ne songeait certainement pas à traiter uniquement un sujet aussi scabreux (les tribunaux de Louis-Philippe y auraient mis bon ordre). Mais ce titre agressif et en majeure partie inexact puisque, dans toute son oeuvre connue, trois poèmes seulement exaltent *«la mâle Sapho»* et ses dévotes, avait été choisi dans la seule intention de scandaliser le public, de répondre à la vogue du néo-paganisme que défendaient un certain nombre de ses contemporains (dont son ami Nerval), comme à l’esprit Jeune-France qu’on trouvait dans les ‘*Contes immoraux*’ de Pétrus Borel, auteur qu’il appréciait tout particulièrement. Il publia dans “Le Corsaire-Satan” :

“Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle”
(1846)

Article

Le Bazar Bonne-Nouvelle était un magasin parisien, situé au 20, boulevard Bonne-Nouvelle, où se tenait une exposition de tableaux que Baudelaire commente dans ce texte. On y lit : *«Nous avons entendu maintes fois de jeunes artistes se plaindre du bourgeois, et le représenter comme l’ennemi de toute chose grande et belle. Il y a là une idée fausse qu’il est temps de relever. Il est une chose mille fois plus dangereuse que le bourgeois, c’est l’artiste-bourgeois, qui a été créé pour s’interposer entre le public et le génie : il les cache l’un à l’autre. Le bourgeois qui a peu de notions scientifiques va où le pousse la grande voix de l’artiste bourgeois. Si on supprimait celui-ci, l’épicier porterait E. Delacroix en triomphe.»*

Commentaire

Baudelaire donna un aperçu des narrations qu’il allait faire dans ‘*Petits poèmes en prose*’ : *«Un jour, un musicien qui crevait de faim organise un modeste concert ; les pauvres de s’abattre sur le concert ; l’affaire étant douteuse, traité à forfait, deux cents francs ; les pauvres s’envolent, les ailes chargées de butin ; le concert fait cinquante francs, et le violoniste affamé implore une place de saboulex surnuméraire à la cour des Miracles.»*

Du 20 au 22 février 1846, Baudelaire donna, dans “L’esprit public”, en trois feuilletons, une nouvelle intitulée ‘*Le jeune enchanteur, histoire tirée d’un palimpseste d’Herculanum*’. Elle allait figurer dans ses ‘*Oeuvres complètes*’ jusqu’à ce que soit signalée la supercherie : c’était la traduction d’une médiocre nouvelle du révérend George Croly, parue en 1836 en Angleterre sous le même titre. Si, sa connaissance de l’anglais étant encore très imparfaite, les contresens n’y manquent pas, il montrait déjà son habileté de transcripteur par l’aisance et l’élégance de sa version.

Il publia dans "Le Corsaire-Satan" du 3 mars 1846 :

“Choix de maximes consolantes sur l'amour”

(1846)

Article

Après le traité “*De l'amour*” de Stendhal et les préceptes romantiques, Baudelaire voulait démystifier l'amour et l'inspiration poétique. Ainsi, il observait que l'association des idées pouvait, en unissant par hasard le spectacle de «*l'affreuse croûte de la petite vérole*» sur le visage aimé, et l'audition d'un air de Paganini, les rendre inséparables : «*Dès lors, les traces de la petite vérole feront partie de votre bonheur et chanteront toujours à votre regard attendri l'air mystérieux de Paganini.*» Il considérait que «*la bêtise est souvent l'ornement de la beauté ; c'est elle qui donne aux yeux cette limpidité morne des étangs noirâtres, et ce calme huileux des mers tropicales. La bêtise est toujours la conservation de la beauté ; elle éloigne les rides ; c'est un cosmétique divin qui préserve nos idoles des morsures que la pensée garde pour nous, vilains savants que nous sommes !*»

Baudelaire fit paraître dans “L'esprit public” du 15 avril 1846 :

“Conseils aux jeunes littérateurs”

(1846)

Article

Baudelaire, à l'âge de vingt-cinq ans, prenait, sans sourciller, avec une ironie qui se rapproche davantage du cynisme, avec aussi beaucoup de finesse et une vive saveur, le rôle de dispensateur de préceptes dont il prétendait qu'ils étaient «*le fruit de l'expérience*». Il mettait en garde les auteurs débutants contre la tentation de s'embourgeoiser à une époque où les grandes passions de l'âge romantique se heurtaient à un ordre social soucieux avant tout de confort matériel. Il affirma : «*Tout homme bien portant peut se passer de manger pendant deux jours, - de poésie, jamais.*»

“Le salon de 1846”

(1846)

Essais de critique d'art

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

Il ne se contenta pas de passer en revue les tableaux exposés. Il aborda des idées générales dans différents chapitres :

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

2. “*Qu'est-ce que le romantisme?*” Il répondit : «*Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir [...] Qui dit romantisme dit art moderne, - c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que*

contiennent les arts.» - *«Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau.»*

3. *“De la couleur”*, chapitre où il évoqua un passage de Hoffmann où celui-ci déclarait trouver «une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums».

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

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

6. *“De quelques coloristes”*.

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

8. *“De quelques dessinateurs”*.

9. *“Du portrait”*.

10. *“Du chic et du poncif”*.

11. *“De M. Horace Vernet”*, peintre qu'il mit plus bas que terre, le stigmatisant comme *«l'antithèse absolue de l'artiste»*.

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

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

14. "De quelques douteurs".

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

16. "Pourquoi la sculpture est ennuyeuse", chapitre où il disait la considérer comme un «*art de Caraïbes*».

17. "Des écoles et des ouvriers".

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

Commentaire

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

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

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

On peut encore relever ces réflexions : «*Tout livre qui ne s'adresse pas à la majorité, nombre et intelligence, est un sot livre.*» - «*Dans le sens le plus généralement adopté, Français veut dire vaudevilliste, et vaudevilliste un homme à qui Michel-Ange donne le vertige et que Delacroix remplit d'une stupeur bestiale, comme le tonnerre certains animaux. Tout ce qui est abîmé, soit en haut, soit en bas, le fait fuir prudemment. Le sublime lui fait toujours l'effet d'une émeute, et il n'aborde même son Molière qu'en tremblant et parce qu'on lui a persuadé que c'était un auteur gai.*»

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

Au dos du "Salon de 1846" étaient de nouveau annoncées à paraître "Les lesbiennes" ainsi que "Le catéchisme de la femme aimée", un traité de morale qui ne fut jamais écrit.

Toujours sous le pseudonyme de Charles Defaÿs, Baudelaire publia les poèmes "L'impénitent" (devenu "Don Juan aux enfers") et "À une Indienne" (devenu "À une Malabaraise").

Il proposa à la "Revue de Paris" une nouvelle qui fut refusée puis, grâce aux bons soins de Charles Asselineau, acceptée par le "Bulletin de la société des gens de lettres", qui la publia en janvier 1847 sous le pseudonyme de Charles Defaÿs :

“La Fanfarlo”
(1847)

Nouvelle

Madame de Cosmelly, en promenade dans le jardin du Luxembourg, croise un ami d'enfance, Samuel Cramer. Elle lui confie ses déboires matrimoniaux : M. de Cosmelly la délaisse pour une autre femme, une danseuse qu'on appelle «*la Fanfarlo*». Samuel Cramer s'engage à mettre un terme à cette idylle. Mais rapidement lui-même s'éprend de cette troublante Fanfarlo...

Commentaire

Cette nouvelle, la seule que Baudelaire ait jamais composée, est généralement considérée comme sa première véritable oeuvre de création. Il emprunta le canevas au roman “*La grande coquette*”, de son ami Alexandre Privat d'Anglemont. Et les traits de la Fanfarlo furent sans doute inspirés des charmes de Lola de Montès (une danseuse exotique, actrice et courtisane d'origine irlandaise, qui défraya la chronique parisienne de 1845 à 1846). Mais c'est surtout un petit chef-d'œuvre d'analyse psychologique à mi-chemin entre Balzac et Mérimée.

Dans le portrait ironique, satirique, de Samuel Cramer, on reconnaît une sorte de double de Baudelaire qui précisa d'ailleurs à son sujet : «*Je n'ai eu d'autre besoin que de changer les noms et d'accentuer les détails.*» Dans l'illustration qu'il fit lui-même de sa nouvelle par un dessin au crayon, au portrait de la Fanfarlo, il adjoignit son propre profil, ce qui semble confirmer cette identification. Samuel Cramer est, comme Baudelaire, «*une nature ténébreuse, bariolée de vifs éclairs - paresseuse et entreprenante à la fois -, féconde en desseins difficiles et en risibles avortements -, esprit chez qui le paradoxe prenait souvent les proportions de la naïveté, et dont l'imagination était aussi vaste que la solitude et la paresse absolues*», un dandy, se regardant dans tous les miroirs, successeur et héritier du héros romantique (avant de sortir, il «*souffla résolument ses deux bougies dont l'une palpait encore sur un volume de Swedenborg*» [philosophe suédois [1688-1772] qui considérait que le monde est un écho de la vie divine, que le visible renvoie à l'invisible, que le monde matériel, où chaque chose se pénètre l'une par l'autre, se rattache au monde spirituel]), un «*comédien par tempérament*» qui «*jouait pour lui-même et à huis clos d'incomparables tragédies*», un poète manqué, un écrivain raté, qui joue avec lui-même, un esprit versatile : «*Comme il avait été dévot avec fureur, il fut athée avec passion. Il était à la fois tous les artistes qu'il avait étudiés et tous les livres qu'il avait lus, et cependant, en dépit de cette faculté comédienne, restait profondément original.*» Il est «*le dieu de l'impuissance - dieu moderne et hermaphrodite, - impuissance si colossale et si énorme qu'elle en est épique.*» Baudelaire notait «*les complications bizarres de ce caractère*», qui «*aimait un corps humain comme une harmonie matérielle, comme une belle architecture, plus le mouvement [...] Ce matérialisme absolu n'était plus loin de l'idéalisme le plus pur.*»

On y trouvait déjà le motif du voyageur désabusé qui allait reparaître dans “*Le voyage*” : «*Nous ressemblons tous plus ou moins à un voyageur qui aurait parcouru un très grand pays, et regarderait chaque soir le soleil, qui jadis devait superbement les agréments de la route, se coucher dans un horizon plat. [...] Il reprend tristement sa route vers un désert qu'il sait semblable à celui qu'il vient de parcourir, escorté par un pâle fantôme qu'on nomme Raison, qui éclaire avec une pâle lanterne l'aridité de son chemin, et pour étancher la soif renaissante de passion qui le prend de temps en temps, lui verse le poison de l'ennui.* »

Pour Sartre (“*Baudelaire*”), cette «*œuvre de prime jeunesse frappe de stupeur : tout est déjà là, les idées et la forme. Les critiques ont souvent noté la maîtrise de cet écrivain de vingt-trois ans. À partir de là, il ne fait que se répéter.*»

La nouvelle fut à nouveau publiée en 1849, cette fois sous le nom de Charles Baudelaire.

En janvier 1847, Baudelaire lut, dans “*La démocratie pacifique*” (périodique fouriériste avec lequel il était resté en relation quelque temps, ayant même essayé d'y placer de la copie), la nouvelle d'Edgar

Poe, *‘Le chat noir’*, qui avait été traduite par une certaine Isabelle Meunier. Il ressentit «*une commotion singulière*» (lettre à Armand Fraisse, obscur critique lyonnais). Il fut d’abord intéressé par le côté «*surnaturaliste*» (il désignait par «*surnaturalisme*» le refus du réalisme, qui prétend réduire le quotidien à sa banalité sous prétexte d’en respecter «la vérité» ; l’exploration des profondeurs insolites, fantastiques, spirituelles) et swedenborgien de l’œuvre de l’écrivain américain. Il en entreprit, avec ce qui lui restait de l’anglais que lui avait enseigné sa mère, et avec un dictionnaire insuffisant, avec l’aide aussi du limonadier anglais qui avait sa boutique en bas de chez lui (lorsqu’il sentait un mot résister au passage d’une langue à l’autre, il descendait immédiatement trouver le brave homme, qui le dépannait !), une traduction de son cru, véritable recreation.

Et, en Poe qui, avec sa rêverie lucide, ses délires, ses excentricités, son «*guignon*», sa fascination du mal (qu’il appelait «le démon de la perversité») et ses aspirations menées à bien à travers les mêmes brouillards, en dépit des mêmes tares, était maudit en son pays et inconnu en France, il découvrit «*l’écrivain des nerfs*», un esprit qui était frère du sien, mystérieusement accordé avec son génie et son destin. Il lui révéla certaines valeurs que jusqu’alors la peinture de Delacroix lui avait fait seulement entrevoir : la beauté de la pourriture et de ses phosphorescences, la perversité naturelle de l’être humain, sa soumission à une force primitive, irrésistible, qui le pousse vers le gouffre qui attire autant qu’il épouvante, installe l’absurde au cœur de l’intelligence, fait que l’hystérie usurpe la place de la volonté, et détermine des états d’une intensité inouïe. Il lui indiqua que le mal est, pour nous arracher à l’enlèvement et au spleen, pour dégager en nous certaines puissances cachées, pour nous mener au-delà de nos propres limites, une voie qui vaut bien l’autre, qui permet «*l’expansion*», qui est l’infini retrouvé. Il lui apprit surtout que le vrai domaine du poète, c’est le rêve par lequel il pénètre dans les régions ténébreuses et splendides de l’au-delà, le rêve qui est la seule réalité. Il allait avoir avec cet intercesseur une complicité d’autant plus grande qu’ils avaient une conception identique de l’art (le théoricien de la poétique qu’était Poe l’influença, le confirma dans ses idées). Ébahi, il constatait que l’Américain avait écrit tous les poèmes, toutes les nouvelles qu’il aurait lui-même aimé écrire. Il allait occuper son esprit, tous les jours, durant dix-huit ans, car il allait, avec ferveur, traduire et préfacier presque toute son œuvre, activité qui fut, du reste, relativement lucrative. Il fréquenta même, pour mieux communier avec lui, une taverne anglo-saxonne du faubourg Saint-Honoré où l’on servait du whisky !

Le 23 janvier 1847, on annonça : «Pour paraître prochainement : *‘Les lesbiennes’* par Pierre de Fayis».

Le 18 août, Baudelaire vit, sur la scène du théâtre de la Porte Saint-Martin, dans un mélodrame inspiré de Mme d’Aulnoy, *‘La belle aux cheveux d’or’*, une jeune et belle comédienne débutante peu farouche, qui avait effectivement des cheveux d’or, mais aussi de mystérieux yeux verts et de «*plantureuses épaules*», nommée Marie Daubrun. Il s’éprit d’elle qui incarnait pour lui l’amour idéalisé quoique baigné de sensualité, semblant chercher en elle l’oubli de ses précédents tourments amoureux. Il lui envoya une lettre passionnée : «*Par vous, Marie, je serai fort et grand. Comme Pétrarque, j’immortaliserai ma Laure. Soyez mon Ange gardien, ma Muse et ma Madone, conduisez-moi sur la route du Beau*». Il lui jura «*l’amour du chrétien pour son Dieu*». Leur liaison, intermittente mais tendrement sincère, allait durer quelque dix ans. Mais il n’est pas sûr qu’elle fut sa maîtresse, d’autant plus qu’elle aimait Théodore de Banville qui écrivit pour elle le poème *‘La divine courtisane’* où il affirmait que, dans sa poitrine, dormait un cœur calme et héroïque dont rien ne troublait la pureté, et que ne faisaient pas battre les plaisirs terrestres. Elle fut pour Baudelaire plus une sœur qu’une amante : «*Mon enfant, ma sœur / Songe à la douceur / D’aller là-bas vivre ensemble*» (*‘L’invitation au voyage’*). Il lui consacra un cycle de poèmes où se dessina la critique de sa froideur sinon de sa frigidité : *‘Chant d’automne’*, *‘Le poison’*, *‘Ciel brouillé’*, *‘L’invitation au voyage’*, *‘Sonnet d’automne’* («*Ô ma froide Marguerite !...*»).

Le 28 novembre, Aupick, nommé général de division, devint commandant de l’École polytechnique.

Lors des journées insurrectionnelles des 24-26 février 1848 où le peuple de Paris se leva contre le roi, Louis-Philippe, et son ministre, Guizot, ce bourgeois qu’était Baudelaire, qui posait au révolté contre la société dont il refusait les conventions et les impératifs, qui était bien informé de la situation et même

des problèmes économiques et sociaux, qui était ému par la misère qu'il rencontrait à chaque pas, s'enflamma pour la république, s'inscrivit dans des clubs républicains, dont "La société républicaine centrale" de Blanqui, partagea leurs idées nobles et désordonnées d'un groupe de jeunes artistes peu fortunés qui en étaient encore à la «vie de bohème» et dont il se rapprocha : les écrivains Champfleury, Murger, Barbara, le chansonnier Pierre Dupont, les peintres François Bonvin et Courbet (qui fit alors de lui un portrait où il paraît tel que Théophile Gautier nous le fait voir : «Il avait les cheveux coupés très ras et du plus beau noir ; ces cheveux, faisant des pointes régulières sur le front d'une éclatante blancheur, le coiffaient comme une espèce de casque sarrazin [...] le nez fin et délicat aux narines palpitantes»). On reconnaît là les principaux représentants du mouvement qui allait recevoir quelques années plus tard le nom de «réalisme». Baudelaire lui-même apparut comme l'un des leurs dans leurs oeuvres : dans "*Les aventures de mademoiselle Mariette*" (1853) de Champfleury, dans "*L'assassinat du Pont-Rouge*" (1855) de Barbara, dans plusieurs toiles de Courbet.

En fait, de la république, il n'avait cure. Cette émeute était, pour lui, une merveilleuse occasion de cracher sa haine de son beau-père, des créanciers, des huissiers et de tous ceux qui l'empêchaient de vivre à sa guise. Quelques années plus tard, il allait, dans "*Mon cœur mis à nu*", analyser les mobiles de son entraînement, ne retenant, comme toujours lorsqu'il se jugeait, que les moins généreux : «*Mon ivresse en 1848. De quelle nature était cette ivresse? Goût de la vengeance. Plaisir naturel de la démolition. Ivresse littéraire : souvenir des lectures.*» Et, dans "*Le voyage*", il afficha un réel mépris du «*peuple amoureux du fouet abrutissant*».

Le 24, portant un chapeau tromblon, un costume sombre impeccable, des gants blancs, mais aussi, au cou, un foulard rouge, il courut les rues, surexcité par cette effervescence. Rue de Buci, il participa avec la populace au pillage d'une armurerie. Un ami, qui l'aperçut, raconta : «Il portait un beau fusil à deux coups luisant et vierge, et une superbe cartouchière de cuir jaune tout aussi immaculée.» Il participa aux combats de rue. Perché sur une barricade, il tenta de monter la foule contre son beau-père, alors directeur de l'École polytechnique, hurlant : «*Allons fusiller le général Aupick !*» Mais personne n'écouta cet hurluberlu. Vers midi, Louis-Philippe abdiqua en faveur de son petit-fils.

Dans les jours suivants, comme la révolution avait accordé la liberté de la presse, il fonda une petite feuille pamphlétaire, "Le salut public", avec deux amis, Champfleury et Toubin. Celui-ci indiqua : «Le choix du titre fut bientôt fait. Baudelaire proposa celui de "Salut public", qui me parut trop vif. Mais mes deux collaborateurs me firent remarquer qu'en révolution il faut parler haut pour se faire entendre. La question d'argent présenta un peu plus de difficultés. On était à la fin du mois de février, Champfleury avait juste quarante sous sur lesquels il fallait vivre jusqu'au 1er mars. Baudelaire avoua que, depuis le 6 janvier précédent, il avait épuisé son premier trimestre... Nous pouvions, mon frère, Eugène, et moi, en nous saignant à blanc, disposer de 80 à 90 francs, et ce fut avec cette importante mise de fonds que fut fondé "Le salut public".» De son encre au vinaigre, il y écrivit quelques violentes colonnes. Dans le premier numéro, on lit : «*Depuis trois jours, la population de Paris est admirable de beauté physique. Les veilles et la fatigue affaissent les corps, mais le sentiment des droits reconquis les redresse et fait porter haut toutes les têtes. Les physionomies sont illuminées d'enthousiasme et de fierté républicaine. Ils voulaient, les infâmes, faire la bourgeoisie à leur image - tout estomac et tout ventre -, pendant que le peuple geignait la faim. Peuple et bourgeoisie ont secoué du corps de la France cette vermine de corruption et d'immoralité ! Qui peut voir des hommes beaux, des hommes de six pieds, qu'il vienne en France ! Un homme libre, quel qu'il soit, est plus beau que le marbre et il n'y a pas de nain qui ne vaille un géant quand il porte le front haut et qu'il a le sentiment de ses droits de citoyen dans le coeur.*»

Le dandy Baudelaire vêtu d'une blouse grise d'ouvrier goûtant au plaisir de vendre lui-même sa gazette à la criée, rue Saint-André-des-Arts. Mais ne sortirent que deux numéros, le 10 avril et le 6 mai. Faute d'argent, les trois complices durent arrêter la publication.

Il devint alors le secrétaire de rédaction de "La tribune nationale", «organe des intérêts de tous les citoyens», un journal de tendance plus modérée que le précédent.

En avril, à la veille du départ pour Constantinople d'Aupick, qui y avait été nommé par la république ministre plénipotentiaire, Baudelaire eut avec lui une dernière «scène» qui les brouilla complètement : le raide militaire lui reprocha sa liaison avec Jeanne Duval.

En juin, «prêt à courir au martyre» selon Le Vavasseur, il fut aux côtés des insurgés socialistes trompés par les mensonges de la république conservatrice que prônait Thiers.

En juillet 1848, il publia, dans "La liberté de penser", revue républicaine et fouriériste, sa première traduction d'Edgar Poe, celle de la nouvelle intitulée '*Révélation magnétique*'.

Voulant poursuivre sa carrière de journaliste révolutionnaire, et apprenant qu'un groupe d'actionnaires cherchait un rédacteur en chef pour "Le représentant de l'Indre", il se rendit à Châteauroux en compagnie de Jeanne Duval, qu'il présenta comme son épouse. Sa première diatribe enflammée dans la gazette lui valut d'être immédiatement congédié. Le président du conseil d'administration du journal lui lança : «Monsieur, vous nous avez trompés ! Mme Baudelaire n'est pas votre femme : c'est votre favorite.» Et le poète de rétorquer avec dédain : «*Monsieur, la favorite d'un poète vaut bien la femme d'un notaire !*».

En novembre, dans "L'écho des marchands de vin", qui publiait son poème '*Le vin de l'assassin*', fut annoncée la parution de son recueil. Le titre '*Les lesbiennes*' était abandonné, comme trop voyant peut-être. Était adopté '*Les limbes*', mot alors à la mode, qui définissait, selon Littré, «un lieu retiré, chétif, par opposition à un lieu comparé au paradis» ; qui, pour Fourier, désignait les époques «de début social et de malheur industriel». Le mot suggérait aussi la procrastination dont était coutumier celui qui faisait plus ou moins figure d'écrivain qui n'écrit pas, dont la production était presque entièrement dispersée dans des revues et des journaux, et non sans mal (il nota : «*Difficulté pendant très longtemps de me faire comprendre d'un directeur de journal quelconque*»).

Le 8 décembre, dans une lettre à sa mère, il proclama avec une netteté de courage admirable : «*Actuellement, à vingt-huit ans moins quatre mois, avec une immense ambition poétique, je me trouve, moi, séparé à tout jamais du "monde honorable" par mes goûts et par mes principes. Qu'importe si, bâtissant mes rêves littéraires, j'accomplis de plus un devoir, ou ce que je crois un devoir, au grand détriment des idées vulgaires d'honneur, d'argent, de fortune !*» Il lui avoua aussi qu'il n'aimait Jeanne Duval «*depuis longtemps que par devoir*».

En janvier 1849, l'auteur dramatique Armand Barthet s'étant pris de querelle avec lui sur une question de littérature, la dispute s'envenima, et il reçut une gifle dont il demeura étonné. Un duel fut décidé. Mais Baudelaire vit le ridicule de l'affaire, et les témoins, gens de bon sens, démissionnèrent tous les quatre successivement. Aussi l'affrontement n'eut-il pas lieu.

Le 13 juillet, dans une de ses lettres, apparut pour la première fois le nom du musicien Richard Wagner, dont il annonçait «*que l'avenir consacrera le plus illustre parmi les maîtres*».

Cette année-là, il rencontra Paul-Auguste Poulet-Malassis, fils d'un imprimeur d'Alençon, jeune chartiste, grand bibliophile, qui revenait des pontons de Brest auxquels il avait été condamné sept mois pour sa participation aux émeutes de juin 1848. Ils se lièrent d'une amitié qui allait faire de celui qu'il surnommait affectueusement «Coco mal perché» l'éditeur courageux de ses poèmes.

En décembre, déçu par la révolution, rasé de près, le cheveu court, il essaya de vivre en province, à Dijon. Il voulait y écrire des romans pour, avec l'argent qu'ils lui feraient gagner, échapper à ses créanciers. Mais, installé à l'hôtel, il éprouva la mélancolie provinciale, se laissa envahir par l'ennui le plus stérile. Pour comble, sa syphilis se réveilla, et, pour apaiser ses maux de tête et ses douleurs intestinales, il se gorgea du laudanum (de l'opium dilué dans de l'alcool) qui lui avait été prescrit, selon une médication alors très répandue. Mais ce ne fut pas suffisant : il lui fallait Jeanne Duval, et cette mulâtresse fut accueillie par les Dijonnais comme une incongruité supplémentaire de leur hôte. Après avoir passé dans la ville d'un mois et demi à deux mois, il décida de rentrer à Paris.

Au début de 1850, il fit copier ses poèmes en «*deux volumes cartonnés et dorés*», par le calligraphe Palis.

En juin et juillet, trois de ses poèmes parurent, dont deux dans "Le magasin des familles" ('*Le vin des honnêtes gens*' qui allait prendre le titre "*L'âme du vin*", et '*Châtiment de l'orgueil*'), revue qui annonça la publication «*très prochainement*» du recueil '*Les limbes*', qui était «*destiné à retracer l'histoire des agitations spirituelles de la jeunesse moderne*».

Cette année-là, il commença à dîner tous les dimanches, avec Nerval, Berlioz, Flaubert, Gautier, Sainte-Beuve, Du Camp, Ryer, Houssaye, Manet, Barbey d'Aurevilly, les frères Goncourt, rue Frochot, chez Apollonie Sabatier (de son vrai nom Aglaé-Joséphine Savatier), une femme de trente ans qui, du fait de sa beauté opulente et fascinante, avait accédé à la haute galanterie, et était richement entretenue par le fils du banquier sir Richard Wallace (qui fit construire dans Paris les fontaines Wallace). Elle tenait un salon de demi-mondaine à la mode, où, soucieuse de sa respectabilité, celle que Théophile Gautier avait surnommée «*la présidente*», qui avait des dons multiples (elle était peintre, miniaturiste, cantatrice à la voix enchanteresse), recevait avec une grande amabilité peintres et écrivains. Même s'il est difficile de croire que Baudelaire se soit fait beaucoup d'illusions sur sa personne réelle, car elle était saine, pleine de vie et enjouée, éclatante de volupté épanouie, il tomba sous son charme, croyant trouver en elle tout ce qui lui manquait, un amour parfaitement pur, un amour angélique, donc bienfaisant, et ne voulut voir en elle qu'un être spiritualisé sur lequel il fixa un sentiment d'adoration : elle n'était pas une femme, mais «*L'Ange gardien, la Muse et la Madone*» («*Que diras-tu ce soir...*»). Il est vrai qu'il pouvait compenser cette passion anonyme et quasi mystique, qu'il craignait peut-être de voir s'incarner, par son amour pour Marie Daubrun, qui remplaçait provisoirement la chère mulâtresse !

En mars 1851, il donna au "Messager de l'Assemblée" :

**«*Du vin et du hachish* [sic] *comparés comme moyens de multiplication de l'individualité*»
(1851)**

Essai

Baudelaire, admirant le développement de la personnalité que produisent les excitants, s'attache à décrire les comportements sociaux des consommateurs.

Montrant un souci de jugement, il prend la défense du vin : «*Le vin est semblable à l'homme : on ne saura jamais jusqu'à quel point on peut l'estimer et le mépriser, l'aimer et le haïr, ni de combien d'actions sublimes ou de forfaits monstrueux il est capable. Ne soyons donc pas plus cruels envers lui qu'envers nous-mêmes, et traitons-le comme notre égal.*» Tout en reconnaissant que sa consommation ne va pas sans quelques risques, il célèbre ses vertus de façon didactique : il apaise le remords, ranime les souvenirs, noie la douleur, «*rend bon et sociable*». Il pense donc qu'il faut se méfier des gens qui ne boivent pas de vin : «*«N'est-il pas raisonnable de penser que les gens qui ne boivent jamais de vin, naïfs ou systématiques, sont des imbéciles ou des hypocrites. [...] Un homme qui ne boit que de l'eau a un secret à cacher à ses semblables.»* Le vin est utile à l'artiste, offrant de fructueux résultats, donnant parfois le génie ou la virtuosité à ceux qui en sont dépourvus. S'autorisant du «*divin Hoffmann*», il distingue les différentes sortes de vins grâce auxquels l'artiste trouve le souffle qui correspond au genre qu'il embrasse. Mais il chante surtout ses bienfaits par sympathie «*pour le peuple qui travaille et qui mérite d'en boire*» ; le vin est destiné surtout à «*l'estomac du travailleur*» ; au plus déchu des hommes, le chiffonnier, il permet de s'évader dans des rêves de grandeur.

Baudelaire condamne le haschisch parce que, contrairement au vin, il n'incite pas à l'action, et annihile toute volonté ; il est «*antisocial*», «*inutile et dangereux*» ; il appartient à la classe des joies solitaires, «*est fait pour les misérables oisifs*», ne forme «*ni des guerriers ni des citoyens*».

Au chapitre VI, il va jusqu'à déclarer : «*Le goût frénétique de l'homme pour toutes les substances, saines ou dangereuses, qui exaltent sa personnalité, témoigne de sa grandeur. Il aspire toujours à réchauffer ses espérances et à s'élever vers l'infini.*» - «*Malheur à celui dont le cœur égoïste et fermé aux douleurs de ses frères n'a jamais entendu cette chanson*». S'il avoue certains dangers, il s'inquiète seulement, à la suite de Balzac, de l'affaiblissement de la volonté qui suit des débauches trop souvent répétées.

Commentaire

En cette période où il alla le plus loin dans la voie de l'engagement politique, les considérations sociales l'emportèrent dans sa prise de position en faveur du vin. Mais, s'il passe pour avoir été amateur de bourgogne, si circulèrent des légendes dont il fut lui-même en partie responsable, s'il montra très tôt son intérêt pour le phénomène de l'ivresse, ayant composé dès 1843 les poèmes "*Le vin des honnêtes gens*", "*Le vin des chiffonniers*", "*Le vin de l'assassin*", ses amis les plus proches affirmèrent qu'il usait du vin avec beaucoup de modération, Nadar ayant même déclaré qu'il ne l'avait jamais vu «vider une demi-bouteille de vin pur». En ce qui concerne le haschisch, son expérience personnelle était assez limitée car il n'y goûta qu'en curieux au "Club des Haschischins".

L'essai était comme une ébauche d'un chapitre des futurs "*Paradis artificiels*" qui allaient être publiés en 1860. Mais il ne l'y fit pas figurer sans doute parce que son sentiment sur l'utilisation de ces drogues avait évolué avec le temps et ses expériences. Et, si cette ébauche abonde en sentences originales et en observations aiguës, le dessin en demeure incertain et confus, et n'a pas cette précision qui allait faire le prix de l'oeuvre postérieure.

En avril 1851, Baudelaire fit paraître, en feuilleton dans "Le messager de l'Assemblée", sous le titre "*Les limbes*", onze sonnets.

Au mois de mai, lui et Jeanne Duval décidèrent de vivre ensemble. Mais elle allait lui imposer d'«*insupportables tracasseries*» (lettre à sa mère du 27 mars 1852), fouiller dans ses tiroirs, devenir un obstacle à son travail.

Le 18 juin, le général Aupick, qui avait refusé en février l'ambassade de Londres, fut nommé ambassadeur à Madrid. Son épouse, de retour de Constantinople, de passage à Paris, trouva son fils dans un grand dénuement, et il lui fit part de son découragement : «*Mon livre de poésies ! je sais qu'il y a quelques années il aurait suffi à la réputation d'un homme. Il eût fait un tapage de tous les diables. Mais aujourd'hui, les conditions, les circonstances, tout est changé.*»

En juillet, après un séjour à Neuilly, il s'installa 25 rue des Marais-du-Temple.

Fin août, il écrivit une préface aux "*Chants et chansons*" de Pierre Dupont, auteur du "*Chant des ouvriers*", où on lit : «*C'est une grande destinée que celle de la poésie ! / Joyeuse ou lamentable, elle porte toujours en soi le divin caractère utopique. Elle contredit sans cesse le fait, à peine de ne plus être. Dans le cachot, elle se fait révolte ; à la fenêtre de l'hôpital, elle est ardente espérance de guérison ; dans la mansarde déchirée et malpropre, elle se pare, comme une fée, de luxe et d'élégance ; non seulement elle constate mais elle répare. Partout elle se fait négation de l'iniquité.*» - «*Si rhéteur qu'il faille être, si rhéteur que je sois et si fier que je sois de l'être, pourquoi rougirais-je d'avouer que j'ai été profondément ému.*» - «*L'immense appétit que nous avons pour les biographies naît d'un sentiment profond de l'égalité.*» - «*Il faut s'assimiler une oeuvre pour la bien exprimer.*»

Il collaborait à "*La république du peuple*", mais le journal "*Le pays*" lui refusa des articles sur la caricature.

Vers le 15 octobre 1851, il se procura les essais d'Edgar Poe. L'écrivain américain allait lui inspirer un mépris nouveau de la démocratie, du progrès, de la «civilisation».

Le 27 novembre 1851, il publia, dans "La semaine théâtrale" :

"Les drames et les romans honnêtes"

(1851)

Essai

Baudelaire s'inspire du conflit littéraire entre, d'une part, les romantiques, débordants de grands sentiments, et, d'autre part, «*l'école du bon sens, l'école exclusivement morale*», représentée par, entre autres, François Ponsard et Émile Augier, qui s'attachait, dans des drames et des romans dits «*honnêtes*», à retrouver les valeurs du classicisme, prônait un retour à la morale et aux préceptes

vertueux. Il leur reproche de fausser la réalité en la simplifiant, de fausser la morale elle-même en faisant croire que «*le crime est toujours châtié, la vertu gratifiée*». Il s'amuse de l'hypocrisie de ces chastes histoires alors présentées sur les scènes parisiennes, qui prenaient la défense de la vertu. Il se fait nettement didactique : «*L'art est-il utile? Oui. Pourquoi? Parce qu'il est l'art. Y a-t-il un art pernicieux? Oui. C'est celui qui dérange les conditions de la vie. Le vice est séduisant, il faut le peindre séduisant ; mais il traîne avec lui des maladies et des douleurs morales singulières. Il faut les décrire. Étudiez toutes les plaies comme un médecin qui fait son service dans un hôpital, et l'école du bon sens, l'école exclusivement morale, ne trouvera plus où mordre. Le crime est toujours châtié, la vertu gratifiée? Non ; mais cependant si votre roman, si votre drame est bien fait, il ne prendra envie à personne de violer les lois de la nature. La première condition nécessaire pour faire un art sain est la croyance à l'unité intégrale. Je défie qu'on me trouve un seul ouvrage d'imagination qui réunisse toutes les conditions du beau et qui soit un ouvrage pernicieux.*» Il refuse l'engagement de l'écrivain dans les luttes sociales de son temps. Finalement, il rêve d'une utilité plus haute, qui ne doive rien aux besoins immédiats. Il n'approuve pas, sinon à titre de réaction contre «*la sottise hypocritique bourgeoise*», la déclaration de Théophile Gautier dans sa préface à «*Mademoiselle de Maupin*» : «*Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien, tout ce qui est utile est laid*», déclaration par laquelle il affichait son mépris de la morale et de l'utilité sociale, au profit de l'art pour l'art.

Commentaire

En fait de drames et de romans, Baudelaire n'avait écrit que quelques ébauches pour le théâtre, et qu'une nouvelle, «*La Fanfarlo*». Mais cette critique littéraire prouve la qualité de son jugement sur les productions théâtrales et romanesques de son époque.

Dans son refus de la littérature morale comme de la littérature engagée, il se rapprochait du mouvement parnassien dont, plus tard, cependant, il condamna le culte excessif de la forme.

Le 2 décembre 1851, eut lieu le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte. Baudelaire participa alors aux combats de rue. Dans une note de «*Mon cœur mis à nu*», on lit : «*Ma fureur au coup d'État. Combien j'ai essayé de coups de fusil ! Encore un Bonaparte. Quelle honte !*»

Mais, s'il partagea la haine de Gustave Flaubert et de Victor Hugo pour Napoléon III, il perdit tout optimisme et, «*physiquement dépolitiqué*» (lettre à maître Ancelle), ne s'engagea guère dans son œuvre, écrivant dans son poème, «*Paysage*» : «*L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre / Ne fera pas lever mon front de mon pupitre*».

En fait, cette année-là, il avait découvert l'œuvre de Joseph de Maistre, dans lequel il vit «*le grand génie de notre temps, un voyant*» (lettre à l'écrivain et journaliste Alphonse Toussenel, du 21 janvier 1856). Il disait qu'il lui avait «*appris à penser*». Le philosophe, qui avait été un adversaire résolu de la Révolution, renforça son goût pour une solitude aristocratique. Sous son influence, il commença à considérer la politique comme soumise à la providence, faisant figure de réactionnaire à un moment où les intellectuels se devaient d'être républicains, faisant profession de cléricisme, parce que l'anticléricalisme lui apparaissait comme une marque démagogique de mauvaise éducation, dénonçant la croyance au progrès, la confusion du progrès matériel et du progrès moral.

Il songea à revenir à la littérature de fiction afin de «*poursuivre le rêve supérieur de l'application de la métaphysique au roman*» (lettre à Poulet-Malassis, du 20 mars 1852). Mais ses nombreux projets restèrent à l'état d'ébauches ou même de simples titres.

Lui, qui avait un temps adhéré, comme un certain nombre de ses contemporains, au néo-paganisme, le 22 janvier 1852, publia dans «*La semaine théâtrale*» :

‘L’école païenne’
(1852)

Article

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

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

Le 1^{er} février, “La semaine théâtrale”, pour son dernier numéro, publia les poèmes “Le crépuscule du matin” et “Le crépuscule du soir”.

Baudelaire, qui faisait de nombreuses lectures d’Edgar Poe, qui, le 27 mars 1852, avec cinq ans de retard, indiqua à sa mère (à laquelle il écrivait fréquemment, mais plutôt pour lui raconter ses «bobos», et lui redemander de l’argent) : *«J’ai trouvé un auteur américain qui a excité en moi une incroyable sympathie, et j’ai écrit deux articles sur sa vie et ses ouvrages [...] C’est écrit avec ardeur [...] Tu y découvriras sans doute quelques lignes d’une très extraordinaire surexcitation [...] J’avais beaucoup oublié l’anglais, ce qui rendait la besogne encore plus difficile. Mais maintenant, je le sais très bien.»*, publia dans “La revue de Paris” en mars et avril 1852 :

‘Edgar Poe. Sa vie et ses ouvrages’
(1852)

Essai

Dans cette «curieuse biographie apologétique», on trouve surtout des renseignements biographiques. Mais Baudelaire porte aussi des jugements. Pour lui, cet écrivain, vivant *«dans un pays où l’idée d’utilité, la plus hostile du monde à l’idée de beauté, prime et domine toute chose»*, dut entrer dans *«la vie littéraire, le seul élément où puissent respirer certains êtres déclassés»*. Il pense qu’il *«ne soutenait pas, comme certains sectaires fanatiques insensés de Goethe et autres poètes marmoréens et anti-humains, que toute chose belle est essentiellement inutile ; mais il se proposait surtout pour objet la réfutation de ce qu’il appelait spirituellement “la grande hérésie poétique des temps modernes”. Cette hérésie, c’est l’idée d’utilité directe.»* ; que, *«Du sein d’un monde goulé, affamé de matérialisme, [il] s’est élancé vers le rêve»*. À ses yeux, celui qui considérait *«le Progrès, la grande idée moderne, comme une extase de gobe-mouches»*, *«représente presque à lui seul le mouvement romantique de l’autre côté de l’Océan.»* Il ajoute : *«Il est le premier Américain qui, à proprement parler, ait fait de son style un outil. Il doubla l’idéal romantique d’une volonté de conscience claire, même si, à l’allégorie (décodable terme à terme), il opposa la suggestion d’un sens caché.»* Il le définit avec netteté : *«Edgar Poe n’est pas spécialement un poète et un romancier ; il est poète, romancier et philosophe. Il porte le double caractère de l’illuminé et du savant. Qu’il ait fait quelques oeuvres mauvaises et hâtives, cela n’a rien d’étonnant, et sa terrible vie l’explique ; mais ce qui fera son éternel éloge, c’est la préoccupation de tous les sujets réellement importants, et seuls dignes de l’attention d’un homme spirituel.»* Il ose cette comparaison : *«Je dirais volontiers de lui ce que le catéchisme dit de notre Dieu : “Il a beaucoup souffert pour nous”»*. Il remarque encore qu’*«Edgar Poe*

aimait les rythmes compliqués, et, quelque compliqués qu'ils fussent, il y enfermait une harmonie profonde.» Il signale aussi qu'«il avait trop souvent besoin d'argent pour se livrer à cette voluptueuse et infructueuse douleur». Il parle de son ivrognerie et de sa mort en crise de «delirium tremens», pensant qu'il aurait dû apprendre à boire «comme un littérateur soigneux s'exerce à faire des cahiers de notes», que l'alcool fut pour lui moins une source d'oubli ou de «multiplication de l'individualité», qu'un moyen de révolte contre son siècle et son milieu, que son ivrognerie avait été «un moyen mnémorique, une méthode de travail», mais qu'elle avait eu des conséquences plus tragiques qu'heureuses, qu'«une partie de ce qui fait aujourd'hui notre jouissance est ce qui l'a tué», que l'alcool avait été l'arme de son suicide, ou encore l'arme que le public, qui le rejetait, lui avait tendue pour qu'il procède à sa propre exécution.

Commentaire

Cette notice est presque entièrement faite de la traduction de deux articles parus dans le "Southern literary messenger" ; le plus largement utilisé est le compte rendu de l'édition Redfield des "Oeuvres" de Poe par John M. Daniel, en mars 1850 ; l'autre est une notice nécrologique par John R. Thompson, parue en novembre 1849. Comme Stendhal, qui était coutumier du procédé, Baudelaire fut fort habile à s'approprier le bien des autres, et à lui conférer sa propre originalité. Ce fut l'état primitif des notices qui allaient figurer en tête des deux recueils de traductions de nouvelles de Poe qu'il allait publier.

S'identifiant à Poe, il pensait certainement à lui-même en disant de l'Américain : «Il a beaucoup souffert pour nous». Quand il dénonçait l'idée «que toute chose belle est essentiellement inutile», il le faisait en son nom autant qu'en celui de Poe, semblant ainsi s'opposer à Théophile Gautier. Au passage, il laissa s'épancher sa misogynie : «Les femmes écrivent, écrivent avec une rapidité débordante ; leur coeur bavarde à la rame. Elles ne connaissent généralement ni l'art, ni la mesure, ni la logique ; leur style traîne et ondoie comme leurs vêtements. Un très-grand et très-justement illustre écrivain, George Sand elle-même, n'a pas tout à fait, malgré sa supériorité, échappé à cette loi du tempérament ; elle jette ses chefs-d'œuvre à la poste comme des lettres. Ne dit-on pas qu'elle écrit ses livres sur du papier à lettres?»

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

En mars 1852, Baudelaire quitta Jeanne Duval. Mais ils allaient continuer de se voir. Elle venait parfois le matin lui parler de ses chagrins. Elle était maintenant malade, presque infirme, avait le visage dur et décharné (ainsi que Manet l'a peinte), et il ne se croyait pas le droit d'abandonner dans cet état d'épave une femme qui s'était donnée à lui quand elle était belle, bien portante et élégante. Et il lui donnait de l'argent.

Comme, en mai 1852, un obscur poète de province publia un volume de poèmes sous le titre de "Limbes" (qui, pour lui, renvoyait explicitement à "La divine comédie"), il dut y renoncer.

Le 4 décembre, Leconte de Lisle publia ses "Poèmes antiques", et Baudelaire allait entretenir avec lui des rapports cordiaux quoique distants, partageant sa profonde antipathie pour les élégiaques, Musset en tête.

À Théophile Gautier, qui avait publié ses "Émaux et camées", qui était son aîné de dix ans mais le seul poète qu'il tutoyait, il adressa deux paquets de poèmes en le chargeant de les caser dans les revues où il était bien en cour. «Protège-moi», disait le billet joint aux manuscrits.

Le 9 décembre, en contrefaisant son écriture et en ne signant pas (il écrivait : «Les sentiments profonds ont une pudeur qui ne veut pas être violée»), il envoya à Mme Sabatier une première épître amoureuse, accompagnée d'un poème très audacieux, "À celle qui est trop gaie", qui allait d'ailleurs être un de ses poèmes condamnés, et qui pouvait en fait avoir d'abord été destiné à Marie Daubrun qui, dans le ballet des "Fleurs animées" d'après Granville, portait ces toilettes aux «retentissantes

couleurs» dont il est fait mention dans le poème, alors que «la Présidente» se vêtit sobrement. Pendant plus de trois ans, il allait continuer à lui envoyer anonymement des lettres émouvantes et des poèmes qui célébraient sa grâce, sa beauté, son charme mystérieux, sans que rien en fait ne soit dit du physique de cette femme qui apparaît comme désincarnée, poèmes qui allaient former «le cycle de la Vénus blanche» : *'Harmonie du soir'*, *'L'aube spirituelle'*, *'Confession'*, *'Réversibilité'*, *'Le flambeau vivant'*, *'Que diras-tu ce soir'*. Mais assez vite elle perça à jour cet anonymat, et Baudelaire lui-même s'en douta.

Vers 1853, Baudelaire, Baschet, Champfleury, Monselet et Thomas projetèrent un hebdomadaire appelé «Le hibou philosophe».

Le 1^{er} mars 1853, il publia dans «L'artiste» sa traduction du poème «*The raven*» («*Le corbeau*») de Poe (voir, dans le site, POE – Les poèmes). Au cours de l'année, il allait publier les traductions de trois de ses nouvelles.

Le 8 mars, le général Aupick, qui avait demandé sa mise en disponibilité, fut nommé sénateur, partageant désormais son temps entre Paris et Honfleur où il avait acheté une petite maison enfouie dans la verdure, sur la corniche, face à la mer, maison que Baudelaire appelait la «*maison-joujou*».

Le 15 mars, il envoya à Champfleury une lettre qui contenait une définition plutôt favorable de «*l'école dite réaliste, qui prétend substituer l'étude de la nature et l'étude de soi-même à la folie classique et à la folie romantique*».

Le 17 avril, il publia dans «Le monde illustré» :

«Morale du joujou»

(1853)

Essai

Le texte s'ouvre sur une réminiscence enfantine, et se termine par une théorie de la connaissance et de l'«*âme des objets*». Le lecteur découvre, en cinq ou six pages seulement, toutes les puissances dialectiques du joujou : féeries bigarrées de cet «*immense mundus infantin*», «*inextricable fouillis*» du magasin de jouets, avec ses «*formes bizarres et [ses] couleurs disparates*», espace saturé d'une chambre où «*le plafond disparaissait sous une floraison de joujoux qui pendaient comme des stalactites merveilleuses*», opposition du joujou de luxe et du «*joujou du pauvre*».

Baudelaire esquisse une anthropologie de ce monde enfantin sous un double aspect : les joujoux, continuellement manipulés, permettent «*la première initiation de l'enfant à l'art*», autant qu'à la connaissance. Ce phénomène originaire ne produit rien moins qu'une dialectique de l'image. Double régime et double rythme : tout se joue entre l'inanimé de l'objet et l'animation de sa mise en œuvre. Ainsi, il donne l'exemple de «*l'éternel drame de la diligence joué avec des chaises : la diligence-chaise, les chevaux-chaises, les voyageurs-chaises ; il n'y a que le postillon de vivant ! L'attelage reste immobile, et cependant il dévore avec une rapidité brûlante des espaces fictifs.*» Il évoque le cas extrême du «*joujou vivant*», un rat véritable manipulé par quelque enfant miséreux mais qui fascine tant l'enfant bourgeois, de l'autre côté de la grille, qu'il en laisse choir son propre «*joujou splendide, verni, doré, couvert de plumes et de verroterie*».

Mais il y a plus : tout, dans le jouet, se joue aussi entre un temps de la chose démontée et un temps de la connaissance par montage.

Commentaire

Le texte fut réécrit en 1869.

Baudelaire, qui fréquentait le monde théâtral parce que le théâtre représentait pour lui des rêves de gloire, d'amour et surtout d'argent, traça le plan de plusieurs pièces :

‘La fin de don Juan’
(1853)

Drame

Cet aristocrate «*épuisé d’inassouvissement*», cet artiste et dandy qu’est Don Juan ne peut que mourir parce que la réalité autour de lui a changé, son domestique étant en train de renverser l’ancienne hiérarchie maître-serviteur.

Commentaire

Ce n’était, écrit à la demande de Nestor Roqueplan, le directeur de l’Opéra, qu’un simple canevas.

Baudelaire ayant, à un souper, récité son poème ‘*Le vin de l’assassin*’ à Tisserant, acteur au théâtre de la Gaieté, celui-ci lui suggéra d’en faire un mélodrame (genre le plus populaire à cette époque-là) en deux actes où lui, Tisserant, jouerait le principal rôle, tandis que Marie Daubrun serait sa partenaire. Le 28 janvier 1854, il envoya à l’acteur une lettre où il lui proposait le plan de :

‘L’ivrogne’
(1854)

Drame

La femme d’un ouvrier ivrogne s’étant éprise d’un autre homme, il la tue.

Commentaire

Le texte, limité à un canevas sommaire, trop narratif, proche plutôt du cinéma (qui n’existait pas encore), resta inachevé.

Asselineau révéla que Baudelaire aurait voulu que son ivrogne, après avoir tué sa femme, la viole ; et que, alors que, dans un groupe, il décrivait cette situation abominable, et qu’une jeune femme en fut révoltée, il lui répondit : «*Eh ! madame, tout le monde en ferait autant. Et ceux qui ne sont pas ainsi sont des originaux !*»

Sartre, dans ‘*Baudelaire*’, analysa longuement cette pièce, voyant en l’ivrogne Baudelaire lui-même à qui il attribua «*sadisme*» et «*masochisme*», «*impuissance*» et «*stérilité*», le voyant poursuivi longtemps par ce «*fantasme*».

‘Le marquis du 1er houzards’
(1854)

Drame en cinq actes

Wolfgang, le marquis allemand qui, à la suite de la bataille de Wagram, s’est mis au service de Napoléon 1er, étant amoureux d’une jeune veuve, Mme de Timey, qui a été insultée, venge son honneur. Puis il se constitue de lui-même prisonnier des royalistes après la défaite de Waterloo, et se suicide.

Commentaire

C'était une adaptation scénique d'une nouvelle de Paul de Molènes, *'Les souffrances d'un housard'*, qui occupa Baudelaire pendant de longs mois.

Fidèle à une constante de sa pensée, il conçut un mélodrame qui montre la lutte, dans le même cerveau, entre deux principes : la passion du héros pour une femme habile à jouer de son pouvoir sur lui, et son enthousiasme pour cet Empereur ennemi de sa classe d'origine.

Baudelaire continuait ses traductions des nouvelles de Poe. Quelques-unes parurent en juillet 1854 en feuilleton dans "Le pays", «journal de l'Empire», le premier feuilleton (*'Une aventure dans les montagnes rugueuses'*, qui allait devenir *'Souvenirs de M. Auguste Bedloe'*) s'ouvrant sur une magnifique lettre-dédicace à Maria Clemm, tante et belle-mère d'Edgar Poe, qui, au contraire de sa propre mère, s'était contentée de l'adorer en pleine lucidité pour le meilleur et pour le pire.

Le 5 avril 1855, Baudelaire révéla à sa mère, dans une lettre, que, durant le seul mois de mars, pour échapper à ses créanciers, il avait changé six fois de domicile.

Le 17 avril, le titre *'Les fleurs du mal'* apparut pour la première fois, dans une lettre au secrétaire de "La revue des deux mondes". Il lui aurait été suggéré par son ami, le romancier et chroniqueur Hippolyte Babou, lors d'une longue discussion collective au café Lemblin. Il est bien probable que cette discussion ait été guidée par Baudelaire lui-même et par les explications qu'il donnait de son oeuvre. Lui, qui déclara à Poulet-Malassis, dans une lettre du 7 mars : *«J'aime les titres mystérieux ou les titres pétards»*, fut séduit par cette expression qui, en présentant une antithèse séduisante, un oxymoron significatif, un paradoxe étonnant, suggère une fertilité esthétique 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»*, de la souffrance, de la laideur. Signalons que Balzac avait écrit dans *'Splendeurs et misères des courtisanes'* : *«C'est la plante vénéneuse aux riches couleurs qui fascine les enfants dans les bois. C'est la poésie du mal»*.

En mai, dans le recueil collectif *'Fontainebleau - Hommage à C. F. Denecourt'*, qui réunissait des textes d'Asselineau, Banville, Béranger, Brizeux, Champfleury, Dupont, Gautier, Hugo, Janin, Lamartine, Monselet, Murger, Musset, Nerval, Sand, etc., Baudelaire plaça deux poèmes qui allaient figurer dans *'Les fleurs du mal'* (*'Le crépuscule du soir'* et *'Le crépuscule du matin'*) et deux petits poèmes en prose (*'Le crépuscule du soir'* et *'La solitude'*), qui n'étaient pas très différents de ce qu'il faisait en vers, étaient aussi divisés en strophes et sensiblement plus courts que dans la version finale qui allait figurer dans *'Petits poèmes en prose'*. En introduction à ces quatre textes fut imprimée la lettre que Baudelaire écrivit à leur sujet à Fernand Desnoyers, extraordinaire profession d'amour pour les villes, et de rejet du culte de la nature, *«religion nouvelle qui aura toujours, ce me semble, pour tout être spirituel, je ne sais quoi de "shoking"[sic]»*.

Il en était venu à écrire des poèmes en prose après avoir lu *'Gaspard de la nuit'* d'Aloysius Bertrand, et s'être donné cette oeuvre comme modèle. Mais, alors que les tableaux de genre de ce dernier étaient inspirés du passé, il voulut faire de ses textes la forme par excellence de la poésie de la grande ville moderne et urbaine, pour laquelle, depuis quelques années, il avait montré un intérêt particulier, peut-être sous l'effet de ses lectures d'Edgar Poe (qui avait traité le sujet de la solitude au milieu de la foule), davantage sans doute grâce aux oeuvres plastiques de Constantin Guys et surtout de Meryon (dont le thème unique était le paysage parisien, Baudelaire admirant les eaux-fortes de cet artiste *«puissant et singulier»*).

Le 26 mai s'ouvrit à Paris l'Exposition universelle, qui marqua l'apogée de la puissance française. Baudelaire fut chargé de rendre compte des "Salons" de peinture, et il publia d'abord dans "Le pays", puis, après une brouille avec ce journal, dans "Le portefeuille" :

‘L’exposition universelle de 1855’
(1855)

Recueil de trois études

Ce sont : ‘Méthode de critique’, ‘Ingres’ et ‘Eugène Delacroix’.

Dans ‘Méthode de critique’, Baudelaire avoue ses fluctuations passées : *«J’ai essayé plus d’une fois, comme tous mes amis, de m’enfermer dans un système pour y prêcher à mon aise. Mais un système est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuelle.»* Il affirme sa détermination de s’en tenir désormais à son propre jugement : *«Je suis revenu chercher un asile dans l’impeccable naïveté [...] C’est là que ma conscience philosophique a trouvé le repos.»* - *«Je préfère parler au nom du sentiment, de la morale et du plaisir».* Aussi critique-t-il les «professeurs d’esthétique», les «doctrinaires du beau» enfermés dans leur système, des barbares *«qui ont oublié la couleur du ciel, la forme du végétal, le mouvement et l’odeur de l’animalité, et dont les doigts crispés, paralysés par la plume, ne peuvent plus courir avec agilité sur l’immense clavier des correspondances.»* Il veut cesser de se fier à des systèmes pour *«se contenter de sentir»*, tandis que, pour les critiques abstraits et systématiques, *«tous les types, toutes les idées, toutes les sensations se confondraient dans une vaste unité, monotone et impersonnelle, immense comme l’ennui et le néant.»* Il affirme : *«Il m’arrivera souvent d’apprécier un tableau uniquement par la somme d’idées ou de rêveries qu’il apportera dans mon esprit.»* Il se demande : *«Que dirait un Winckelmann moderne [...] en face d’un produit chinois, produit étrange, bizarre, contourné dans sa forme, intense par sa couleur, et quelquefois délicat jusqu’à l’évanouissement? Cependant c’est un échantillon de la beauté universelle ; mais il faut, pour qu’il soit compris, que le critique, le spectateur opère en lui-même une transformation qui tient du mystère, et que, par un phénomène de la volonté agissant sur l’imagination, il apprenne de lui-même à participer au milieu qui a donné naissance à cette floraison insolite [...] Que dirait, qu’écrirait, en face de ces phénomènes insolites, un de ces modernes professeurs-jurés d’esthétique, comme les appelle Henri Heine? [...] N’en déplaît aux sophistes trop fiers qui ont pris leur science dans les livres, et, quelque délicate et difficile à exprimer que soit mon idée, je ne désespère pas d’y réussir : le beau est toujours bizarre.»* Il précise : *«Je ne veux pas dire qu’il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu’il contient toujours un peu de bizarrerie, bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c’est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau.»* Il dénonce dans l’idée de progrès *«une erreur fort à la mode»*, dont il faut se garder *«comme de l’enfer»*, une *«idée grotesque qui a fleuri sur le terrain pourri de la fatuité moderne»*, qui fait que le Français est *«américanisé»*. Pour lui, la foi en la science est le *«paganisme des imbéciles»*, *«le progrès indéfini»* est *«un mode de suicide incessamment renouvelé»*. Il considère qu’*«il ne peut y avoir de progrès (vrai, c’est-à-dire moral) que dans l’individu et par l’individu.»*

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

Dans ‘Eugène Delacroix’, dont il était un fervent admirateur, il défend ses *«chevaux roses»*, ses *«paysans lilas»* et ses *«fumées rouges»*. Mais la liberté qu’il lui accorde largement dans le maniement

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

Commentaire

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

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

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

Baudelaire fit paraître, le 1^{er} juin 1855, dans "La revue des deux mondes", dix-huit poèmes, sous le titre, imprimé pour la première fois, "Les fleurs du mal" qu'il explicita dans un projet de préface : «*Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plus plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la beauté du Mal.*» Ces poèmes appartenaient à toutes ses manières. La direction de la revue dégagea sa responsabilité dans une petite note («*paternelle*», selon Baudelaire).

"Le Figaro" manifesta à l'égard de ces poèmes une hostilité telle que l'éditeur Michel Lévy renonça à publier le recueil entier. Un autre éditeur, Victor Lecou, accepta de le publier. Mais Baudelaire, harcelé par ses créanciers, chassé par sa logeuse faute de paiement du loyer (dans la période 1855-1856, il changea huit fois de domicile !), égara son manuscrit, et fut contraint de recommencer sa besogne.

Le 8 juillet, il fit paraître dans "Le portefeuille" :

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

(1855)

Essai

Baudelaire fait une étude pénétrante du «*comique absolu*» (dont «*un des signes très particuliers est de s'ignorer lui-même*») et de la pantomime (qui «*est l'épuration de la comédie ; c'en est la quintessence ; c'est l'élément comique pur, dégagé et concentré*»). Il considère que «*le rire est signe d'infériorité relativement aux sages*», que «*les nations primitives [...] ne conçoivent pas la caricature et n'ont pas de comédies (les livres sacrés, à quelques nations qu'ils appartiennent, ne rient jamais)*», qu'«*en France, pays de pensée et de démonstration claires, où l'art vise naturellement et directement à l'utilité, le comique est généralement significatif*», citant Molière comme exemple, tandis que, pour

lui, «*Rabelais, qui est le grand maître français du grotesque, garde au milieu de ses plus énormes fantaisies quelque chose d'utile et de raisonnable.*»

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

Alors que le peintre Courbet, soutenu par Champfleury, relevait et affichait le mot de «réalisme» qu'on leur jetait comme une injure, en septembre 1855, Baudelaire, qui était très lié avec eux et leurs amis, projeta d'écrire :

‘Puisque réalisme il y a’

(1855)

Article

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

Commentaire

Baudelaire n'alla pas jusqu'au bout de son projet, soit par manque de persévérance et procrastination, soit en raison des amitiés qui le liaient aux membres de ce groupe.

En 1855, Baudelaire commença à prendre des notes en vue d'un livre dont il emprunta le titre, '*Mon cœur mis à nu*', aux "*Marginalia*" d'Edgar Poe.

Il écrivit en décembre : «*Je ne suis pas positivement vieux, mais je puis le devenir prochainement.*»

Tout au début de 1856, il fit paraître, dans le recueil collectif "La nouvelle galerie des artistes dramatiques vivants", '**Le comédien Rouvière**', un éloge.

Le 21 janvier, il envoya une importante lettre à Alphonse Toussenel où il affirma «*que l'imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'analogie universelle, ou ce qu'une religion mystique appelle la correspondance*».

Cette année-là, Poulet-Malassis, qui avait repris la direction de l'imprimerie familiale avec son beau-frère, Eugène de Broise, ouvrit une librairie à Paris, rue de Buci, où il édita les poètes de l'école parnassienne, parmi lesquels Leconte de Lisle et Théodore de Banville.

Le 12 mars, Baudelaire fit paraître un premier recueil de traductions de nouvelles d'Edgar Poe sous le titre, qui n'était pas celui de Poe, d'*"Histoires extraordinaires"* (voir, dans le site, POE – Les nouvelles). L'ordre qu'il leur donna n'était ni celui de leur composition, ni celui de leur publication, et correspondait donc à son intention délibérée : il ouvrit le recueil par des nouvelles où priment la logique et la raison, et qui s'apparentent au roman policier : '*Double assassinat dans la rue Morgue*', '*La lettre volée*', '*Le scarabée d'or*' ; il poursuivit par des récits de voyages, dont certains annonçaient la science-fiction : '*Le canard en ballon*', '*Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaal*', '*Manuscrit trouvé dans une bouteille*', '*Une descente dans le Maelstrom*' ; il acheva le recueil par des nouvelles fantastiques où la peur, l'angoisse et la mort sont les seules réponses possibles face à un monde où se côtoient vraisemblance et surnaturel, raison et folie, mort et survie : '*La vérité sur le cas de M. Valdemar*', '*Révélation magnétique*', '*Les souvenirs de M. A. Bedloe*', '*Morella*', '*Ligeia*', '*Metzengerstein*'. On peut remarquer qu'il n'a guère choisi que des nouvelles sérieuses (à part "*Le canard au ballon*", "*Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaal*", "*Le roi peste*", "*Le diable dans le beffroi*", "*Lionnerie*"), ce qui tendit à donner de Poe, en France, l'image extrêmement parcellaire et partielle, et qui s'est imposée jusqu'à nos jours, d'un maître d'un univers morbide. '*Le scarabée d'or*', en particulier, fut remarqué. Le recueil avait pour préface le texte '*Edgar*

Poe, sa vie et ses œuvres”, qu’il avait complètement refait en s’aidant de l’édition Redfield et de la notice de Griswold (qui ne mérite malheureusement pas toute confiance).

Cette année-là, se produisit la grande crise entre Baudelaire et Jeanne Duval qui, alcoolique et malade, était déçue. Le 11 septembre 1856, il se sépara d’elle, tandis que Marie Daubrun lui préférait Banville, vivant même avec lui. Amant bafoué et jaloux, il lui adressa le cruel poème “À une madone”, qui est un cri vengeur. Et il envisagea un roman intitulé “La maîtresse vierge”, projet pour lequel il écrivit : «*La femme dont on ne jouit pas est celle qu’on aime.*» (mais il y a une variante ou, plutôt, on ne sait pas si le texte n’était pas : «*La femme qui ne jouit pas*»). Une lettre du poète à sa mère permet de mesurer son angoisse de la solitude revenue, sa douleur au souvenir des joies jadis éprouvées, son désespoir : «*Je suis resté pendant dix jours sans sommeil, toujours avec des vomissements et obligé de me cacher, parce que je pleurai toujours.*»

Le 30 décembre, il signa, avec Poulet-Malassis et son associé, un premier contrat pour la publication des “*Fleurs du mal*”, son recueil de poèmes qu’il avait mûri pendant quinze ans, «avec fureur et patience», qui intégrait la quasi-totalité de sa production poétique depuis 1840, et de “*Bric-à-brac esthétique*”, livre projeté, qui ne fut pas réalisé, cette réunion de ses comptes rendus des Salons de 1845 et 1846 allant se trouver finalement dans “*Curiosités esthétiques*” en 1868.

À partir de février 1857 parut dans “Le moniteur universel”, la traduction par Baudelaire du roman d’Edgar Poe, “*Les aventures d’Arthur Gordon Pym*”. Dans un article de 1852, il s’était montré guère enthousiasmé parce qu’il n’avait pas encore lu le roman, et qu’il basait son jugement sur un article américain paru en 1850. Il ébaucha cependant cette traduction. Mais il ne mentionna dans sa correspondance le projet d’une traduction intégrale qu’en mai 1856. Cette année-là, visiblement, il n’appréciait encore que modérément le livre, écrivant dans sa notice d’introduction aux “*Histoires extraordinaires*” (“*Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*”) : «*Une fois, cependant, il [Poe] s’est appliqué à faire un livre purement humain. “La Narration d’Arthur Gordon Pym”, qui n’a pas eu un grand succès, est une histoire de navigateurs qui, après de rudes avaries, ont été pris par les calmes dans les mers du Sud. Le génie de l’auteur se réjouit dans ces terribles scènes et dans les étonnantes peintures de peuplades et d’îles qui ne sont point marquées sur les cartes. L’exécution de ce livre est excessivement simple et minutieuse. D’ailleurs, il est présenté comme un livre de bord.*» Lui qui avait fait de longues navigations, qui allait être le poète du “*Voyage*”, ne pouvait pas ne pas être «possédé» par l’aventure d’Arthur Gordon Pym en qui il vit, comme dans Poe, son semblable, son frère, son double. Il pressentit les suggestions obsédantes qui rôdent dans les abîmes de cette odyssee. Sa traduction n’est pas toujours exacte (ainsi, il ajouta des titres aux chapitres, alors que les éditions américaine et anglaise n’en comportent pas ; il traduisit la dernière phrase du récit de Pym, «the hue of the skin of the figure», par «la couleur de la peau de l’homme»), et fut par la suite contestée, surtout après la parution de l’étude psychanalytique de Marie Bonaparte sur Edgar Poe, dans laquelle l’énigmatique silhouette qui se dresse devant Pym fut assimilée à la figure de la mère. Baudelaire écrivit au ministre d’État Achille Fould pour lui recommander ce «roman admirable», car, la principale source de ses revenus étant ses traductions, il cherchait avant tout à attirer l’attention sur celle qu’il venait de terminer et dont il espérait qu’elle rencontrerait le même succès qu’“*Histoires extraordinaires*”.

Le 4 février, il remit le manuscrit de son recueil de poèmes, dont, le 20 avril, neuf furent publiés dans la “Revue française”, modeste publication mais qui était l’une des rares qui lui étaient ouvertes. Une longue et minutieuse correspondance s’engagea entre lui et Poulet-Malassis en vue de régler la présentation, l’établissement du texte et mille détails typographiques.

Le 8 mars, Michel Lévy publia un deuxième recueil des traductions de nouvelles d’Edgar Poe, sous le titre “*Nouvelles histoires extraordinaires*” (voir, dans le site, POE - Les nouvelles), avec en manière de préface :

‘Notes nouvelles sur Edgar Poe’
(1857)

Essai

Ce sont des considérations critiques et théoriques. Baudelaire, non content de s'employer à étendre la gloire du grand écrivain américain, expose, en des formules singulièrement précises et éloqu岸tes, les principes esthétiques qui étaient à la base de toute son œuvre de critique, et qui sous-tendaient les thèmes essentiels de son inspiration. En démarquant sans scrupule le *‘Principe poétique’* d'Edgar Poe, il affirme : *«C'est cet admirable, cet immortel instinct du beau qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au-delà et que révèle la vie est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par la musique et à travers la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau.»* Il donne une définition de la poésie : *«Le principe de la poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une beauté supérieure, et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, une excitation de l'âme : enthousiasme tout à fait indépendant de la passion, qui est l'ivresse du cœur et de la vérité qui est la pâture de la raison. Car la passion est chose "naturelle", trop naturelle pour ne pas introduire un ton blessant, discordant, dans le domaine de la beauté pure ; trop familière et trop violente pour ne pas scandaliser les purs désirs, les gracieuses mélancolies et les nobles désespoirs qui habitent les régions surnaturelles de la poésie.»* Il dénonce une fois de plus *«l'hérésie de l'enseignement»* : *«Une foule de gens se figurent que le but de la poésie est un enseignement quelconque. [...] La poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'elle-même ; elle ne peut en avoir d'autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème. [...] Je dis que si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique ; et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise.»* Il condamne aussi *«l'hérésie de la passion, de la vérité et de la morale»*.

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

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

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

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

Commentaire

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

Le 20 avril 1857, Baudelaire publia le poème *‘Harmonie du soir’* dans *‘La revue française’*.

Le 28 avril, le général Aupick mourut. Sa veuve allait se retirer, la plus grande partie de l'année, dans sa maison de Honfleur.

Son fils lui écrivit : «*Ce que je sens, c'est un immense découragement, une sensation d'isolement insupportable, une peur perpétuelle d'un malheur vague, une défiance complète de ses forces, une absence totale de désirs, une impossibilité de trouver un amusement quelconque [...] Je me demande sans cesse : À quoi bon ceci? à quoi bon cela? C'est le véritable esprit de spleen.*»

Le 25 juin, tirées à mille trois cents exemplaires sur vélin, et vendues trois francs le volume, l'auteur, qui devait toucher vingt-cinq centimes, renonçant à certains poèmes au moment même de l'impression (il avoua à sa mère [lettre du 9 juillet 1857] : «*Épouvanté moi-même de l'horreur que j'allais inspirer, j'en ai retranché un tiers aux épreuves*»), parurent :

“Les fleurs du mal”
(1857)

Recueil de cent poèmes

La couverture reproduisait en épigraphe six vers extraits des “*Tragiques*” (livre II) d'Agrippa d'Aubigné, et s'achevant ainsi : «*Mais le vice n'a point pour mère la science, / Et la vertu n'est pas fille de l'ignorance.*»

On trouvait cette dédicace : «*Au poète impeccable, au parfait magicien ès lettres françaises, à mon très cher et très vénéré maître et ami : Théophile Gautier, avec les sentiments de la plus profonde humilité, je dédie ces fleurs malades.*»

Un poème liminaire, intitulé “*Au lecteur*”, qui ne porte pas de numéro pour souligner son rôle de préface, est un véritable exposé d'un style presque didactique, solennel avertissement qui dénonce la corruption de l'humanité entière, constat d'abord de la présence du Mal dans la conscience de l'être humain, le responsable étant aussitôt nommé et accusé formellement : Satan. Le poète insiste alors avec un véritable acharnement sur l'horreur, la nocivité, l'universalité de ce Mal, et la multiplicité de ses manifestations, dont il désigne la forme essentielle :

«*C'est L'Ennui ! - l'oeil chargé d'un pleur involontaire
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
- Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère !*» (vers 37 à 40).

Les poèmes suivants étaient numérotés de I à C. Ils étaient organisés en cinq parties.

Première partie, “Spleen et idéal” : I. “*Bénédiction*” - II. “*Le soleil*” - III. “*Élévation*” (voir, dans le site, BAUDELAIRE – “*Élévation*”) - IV. “**Correspondances**” (voir, dans le site, BAUDELAIRE – “*Correspondances*”) - V. “*J'aime le souvenir de ces époques nues...*” - VI. “*Les phares*” - VII. “*La muse malade*” - VIII. “*La muse vénale*” - IX. “*Le mauvais moine*” - X. “**L'ennemi**” (voir, dans le site, BAUDELAIRE – “*L'ennemi*”) - XI. “*Le guignon*” - XII. “**La vie antérieure**” (voir, dans le site, BAUDELAIRE – “*La vie antérieure*”) - XIII. “**Bohémiens en voyage**” (voir, dans le site, BAUDELAIRE – “*Bohémiens en voyage*”) - XIV. “**L'homme et la mer**” (voir, dans le site, BAUDELAIRE – “*L'homme et la mer*”) - XV. “*Don Juan aux enfers*” - XVI. “*Châtiment de l'orgueil*” - XVII. “**La Beauté**” (voir, dans le site, BAUDELAIRE – “*La Beauté*”) - XVIII. “*L'idéal*” - XIX. “*La géante*” - XX. “*Les bijoux*” - XXI. “**Parfum exotique**” (voir, dans le site, BAUDELAIRE – “*Parfum exotique*”) - XXII. “*Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne...*” - XXIII. “*Tu mettrais l'univers dans ta ruelle...*” - XXIV. “*Sed non satiata*” - XXV. “*Avec ses vêtements ondoyants et nacrés...*” - XXVI. “*Le serpent qui danse*” - XXVII. “*Une charogne*” - XXVIII. “*De profundis clamavi*” - XXIX. “*Le vampire*” - XXX. “*Le Léthé*” - XXXI. “*Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive...*” - XXXII. “**Remords posthume**” (voir, dans le site, BAUDELAIRE – “*Remords posthume*”) - XXXIII. “*Le chat*” - XXXIV. “*Le balcon*” - XXXV. “**Je te donne ces vers...**” (voir, dans le site, BAUDELAIRE – “*Je te donne ces vers*”) - XXXVI. “*Tout entière*” - XXXVII. “*Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire...*” - XXXVIII. “*Le flambeau vivant*” - XXXIX. “*À celle qui est trop gaie*” - XL. “**Réversibilité**” (voir, dans le site, BAUDELAIRE – “*Réversibilité*”) - XLI. “*Confession*” - XLII. “*L'aube spirituelle*” - XLIII. “**Harmonie du**

soir” (voir, dans le site, BAUDELAIRE – “*Harmonie du soir*”) – XLIV. “*Le flacon*” – XLV. “*Le poison*” – XLVI. “**Ciel brouillé**” (voir, dans le site, BAUDELAIRE – “*Ciel brouillé*”) – XLVII. “*Le chat*” – XLVIII. “*Le beau navire*” – XLIX. “**L’invitation au voyage**” (voir, dans le site, BAUDELAIRE – “*L’invitation au voyage*”) – L. “*L’irréparable*” – LI. “*Causerie*” – LII. “*L’héautontimorouménos*” – LIII. “*Franciscae meae laudes*” – LIV. “*À une dame créole*” – LV. “*Moesta et errabunda*” – LVI. “*Les chats*” – LVII. “*Les hiboux*” – LVIII. “*La cloche fêlée*” – LIX. “*Spleen : Pluviôse, irrité contre la ville entière*” – LX. “**Spleen : J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans**” (voir, dans le site, BAUDELAIRE – “*Spleen : J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans*”) – LXI. “**Spleen : Je suis comme le roi d’un pays pluvieux**” (voir, dans le site, BAUDELAIRE – “*Spleen : Je suis comme le roi d’un pays pluvieux*”) – LXII. “**Spleen : Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle**” (voir, dans le site, BAUDELAIRE – “*Spleen : Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle*”) – LXIII. “*Brumes et pluies*” – LXIV. “**L’irréparable**” (voir, dans le site, BAUDELAIRE – “*L’irréparable*”) – LXV. “*À une mendicante rousse*” – LXVI. “*Le jeu*” – LXVII. “*Le crépuscule du soir*” – LXVIII. “*Le crépuscule du matin*” – LXIX. “*La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse...*” – LXX. “*Je n’ai pas oublié, voisine de la ville...*” – LXXI. “*Le tonneau de la haine*” – LXXII. “*Le revenant*” – LXXIII. “*Le mort joyeux*” – LXXIV. “*Sépulture*” – LXXV. “*Tristesses de la lune*” – LXXVI. “*La musique*” – LXXVII. “*La pipe*”.

Deuxième partie, “*Fleurs du mal*” : LXXVIII. “*La destruction*” - LXXIX. “*Une martyre*” – LXXX. “*Lesbos*” – LXXXI. “*Femmes damnées*” – LXXXII. “*Femmes damnées*” – LXXXIII. “*Les deux bonnes sœurs*” – LXXXIV. “*La fontaine de sang*” – LXXXV. “*Allégorie*” – LXXXVI. “*La Béatrice*” – LXXXVII. “*Les métamorphoses du vampire*” – LXXXVIII. “*Un voyage à Cythère*” – LXXXIX. “*L’amour et le crâne*”.

Troisième partie, “*Révolte*” : XC. “*Le reniement de saint Pierre*” – XCI. “*Abel et Caïn*” – XCII. “*Les litanies de Satan*”.

Quatrième partie, “*Le vin*” : XCIII. “*L’âme du vin*” – XCIV. “*Le vin des chiffonniers*” – XCV. “*Le vin de l’assassin*” – XCVI. “*Le vin du solitaire*” – XCVII. “*Le vin des amants*”.

Cinquième partie, “*La mort*” : XCVIII. “***La mort des amants***” (voir, dans le site, BAUDELAIRE – “*La mort des amants*”) – XCIX. “*La mort des pauvres*” – C. “*La mort des artistes*”.

Commentaire

L’histoire des “*Fleurs du mal*” se confond avec l’histoire de la vie de Baudelaire, l’œuvre étant imprégnée de sa dualité existentielle. Et, s’il n’a pas publié le recueil plus tôt, ce fut en raison même de l’importance qu’il y attachait. Il fut «*toujours préoccupé de l’horreur de la plaquette*» (lettre à Poulet-Malassis du 7 mars 1857). Il eut de longues hésitations avant de livrer son oeuvre au public, c’est-à-dire de lui proposer une image de lui-même qui l’engagerait définitivement. Pour être fidèle à sa volonté de peindre «*les fleurs du mal*», pour donner au recueil, légende terrible et tendre des abysses de l’âme, une suffisante unité, il sacrifia un bon nombre de poèmes anciens qui contredisaient trop fortement ses idées nouvelles. Mais il en conserva plusieurs qui n’y répondaient guère.

Ces poèmes d’abord isolés étaient très divers. Il y avait :

- des poèmes de ses débuts où s’entendait encore l’écho des effusions spiritualistes que le romantisme de 1820 avait mises à la mode ;
- des poèmes où il imita les poètes de la Pléiade ou ceux de l’époque de Louis XIII (particulièrement Régnier et Saint-Amant) ;
- des poèmes macabres qui étaient, malgré l’apparence, très étrangers à son pessimisme profond, ces charognes, ces vers qui grouillent sur un cadavre, relevant d’un autre romantisme que pratiquaient de ses amis : Esquiros, Prarond, Champfleury, Gautier ;

- des poèmes où, faisant croire que sa nostalgie était une forme de «l'idéal», il exaltait la beauté païenne, l'harmonie de corps vigoureux et nus, la santé physique des races intactes, contredisant ainsi son mépris de la nature, son attachement passionné aux valeurs purement «spirituelles» ;
- des poèmes qui gardaient le souvenir du grand élan d'optimisme démocratique, de fraternité, qu'il avait connu en 1848.

Mais, alors qu'il est souvent difficile d'établir la composition d'un recueil de poèmes, chacun étant un texte clos et séparé des autres, parfois simplement placé dans un ordre chronologique (vrai ou faux), Baudelaire conçut son recueil comme un «livre», l'organisa selon une progression quasi romanesque, y dessina un «itinéraire» signifiant là où la vie et l'histoire n'avaient tissé qu'une suite de hasards ou d'incohérences. Barbey d'Aurevilly y remarqua aussitôt une «architecture secrète, un plan calculé par le poète méditatif et volontaire», avant que le poète écrivît à Vigny en 1861 : «*Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin.*» Il fut en effet le fruit d'une exigeante recomposition qui reflète son cheminement, sa quête. Le poète voulut illustrer l'histoire d'une âme dans les divers moments de son expérience intérieure. Les cinq parties sont autant de «stations» de sa démarche poétique, autant d'évocations symboliques des tentatives de l'être humain pour échapper à sa misère.

Ce qui donne son unité au recueil, c'est la confession sincère qu'il nous fait de son mal, de ses espérances, de ses défaillances, de sa déchéance. Alors que, dans un premier projet de préface, il prétendit : «*Ce livre, essentiellement inutile et absolument innocent, n'a pas été fait dans un autre but que de me divertir et d'exercer mon goût passionné de l'obstacle*», ailleurs (lettre à Ancelle de 1866), il reconnut qu'il était bien le déversoir de toutes ses humeurs et convictions : «*Faut-il vous le dire à vous, qui ne l'avez pas plus deviné que les autres, que dans ce livre atroce, j'ai mis tout mon coeur, toute ma tendresse, toute ma religion (travestie), toute ma haine? Il est vrai que j'écrirai le contraire, que je jurerai mes grands dieux que c'est un livre d'art pur, de singerie, de jonglerie, et je mentirai comme un arracheur de dents.*»

Par une bouleversante traduction de sa propre expérience de la vie, expérience de la monotonie des jours, de la solitude, de l'angoisse, expérience du temps, de son poids qui nous écrase, de nos efforts pour lui échapper, de leur échec, expérience de cette lente marche vers le terme inévitable, vers la mort, il voulut retracer la tragédie de l'être humain, souvent dissimulée sous une fausse pudeur. C'est la tragédie de «l'homme double», créature déchue et objet d'un perpétuel conflit entre le ciel et l'enfer. C'est ce perpétuel conflit qui explique la composition secrète du recueil. À des ensembles où paraissent triompher les aspirations vers l'idéal succèdent d'autres ensembles qui évoquent de lamentables chutes, sources du mal moral que le poète appelle le spleen.

On voit l'importance du poème liminaire qui montre bien que toute la poétique de Baudelaire est fondée sur l'analyse du Mal, dépravation satanique du goût de l'infini, sur la dénonciation de l'ennui, subi, détesté, auquel il faudra par tous les moyens échapper.

La première partie, «*Spleen et idéal*» (soixante-dix-sept poèmes) s'impose par sa longueur (les deux tiers du recueil). C'est le constat du monde réel tel que le poète le perçoit ; il décrit avec autant de patience que de cruauté l'oscillation de son âme entre la dépression et l'exaltation, son déchirement entre, d'une part, son aspiration à s'élever vers un idéal multiforme (paradis perdu, beauté surnaturelle ou intimité amoureuse), sa soif d'une idéalité et d'une pureté perdues, et, d'autre part, son enlèvement dans les tourments du quotidien qu'il nomme «ennui», «guignon», «tristesse», en un mot, «spleen», puisque c'est à l'unicité de ce vocable anglais qu'il donna la mission de traduire l'ensemble de ses souffrances morales et physiques.

Le poète est d'abord présenté, dans «*Bénédiction*», comme un déshérité, «étranger» parmi les êtres humains et torturé par la foule qui ne le comprend pas ; pourtant il accepte cette infortune : «*Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance / Comme un divin remède à nos impuretés*» ; c'est que «*la douleur est la noblesse unique*», la rançon contre laquelle Dieu permet à l'artiste d'accéder au monde supérieur de la beauté, reflet de la perfection divine. Dans notre univers déchu, en proie au spleen, où l'âme est engluée dans le péché et soumise à l'attraction infernale, le poète est celui dont l'esprit ne se plaît que dans les hautes sphères de l'idéal, à qui ses intuitions permettent de comprendre les secrets

de la nature et d'atteindre à une connaissance de l'au-delà divin ("*Élévation*"). Il pénètre dans le domaine mystérieux des correspondances entre le matériel et le spirituel ("*Correspondances*") ; il a ainsi la révélation d'un monde supérieur qui échappe à la prise sournoise du spleen. Voulant guérir son âme de l'ennui qui règne ici-bas, il s'adresse à la poésie, cherchant à définir la mission de celle-ci ("*Les phares*") et sa condition à lui ("*La vie antérieure*"). Cette évasion hors du réel guérit le poète de son spleen, et il s'efforce à son tour de communiquer aux autres la vision extatique du beau ("*La beauté*"). Mais à ces élans vers l'idéal viennent s'opposer les obstacles du réel : la maladie ("*La muse malade*"), la pauvreté qui contraint le poète à avilir son art ("*La muse vénale*"), l'oisiveté qui stérilise l'inspiration ("*Le mauvais moine*"), le Temps, cet «ennemi» qui «mange la vie» ("*L'ennemi*"), le «guignon» qui étouffe les oeuvres dans l'oubli.

Si le poète évoqua quelques figures d'autres femmes, dont certaines n'ont pu être identifiées, dont un prénom est parfois livré, Berthe, Françoise (Francisca) ou Agathe ("*À une dame créole*"), on le voit chercher encore le secours auprès de trois grandes figures féminines. On peut en effet distinguer :

- les poèmes du cycle de Jeanne Duval ou de la «*Vénus noire*» où, en mêlant des souvenirs de la poésie baroque, et la tradition du romantisme frénétique, à une expérience vécue enrichie, et, s'il le fallait, transformée, l'ordre assigné à chaque poème ne prétendant pas se régler sur une exacte chronologie, mais produisant des effets de convergence ou d'opposition, par l'alternance de l'évocation de quelques heures où le poète avait trouvé près d'elle les joies les plus profondes, et des reproches injurieux, des plaintes sur la froideur de cette femme mystérieuse, de cette «*fillette de marbre*» voluptueuse et glacée, de cette «*statue aux yeux de jais*», de cette déesse de la volupté, qui entraîne ses amants dans le gouffre, dont il célébrait la «*ténébreuse beauté*» : "*Les bijoux*", où il disait avec audace les plaisirs qu'il avait d'abord trouvés près d'elle - "*Parfum exotique*", où il essayait d'expliquer l'enivrement et le vertige de sa passion - "*Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne...*" - "*Sed non satiata*" - "*Le serpent qui danse*" - "*Une charogne*" - "*Le Léthé*" - "*Remords posthume*" - "*Le balcon*", peut-être le chant d'amour le plus pur de la poésie française - "*Je te donne ces vers...*" Ce cycle de l'amour charnel, c'est-à-dire, selon lui, satanique, s'achevait dans une sorte d'offrande à «*l'ange au front d'airain*» qui l'avait inspiré.

- les poèmes du cycle de Mme Sabatier ou de l'amour spirituel : "*Que diras-tu ce soir...*" - "*À celle qui est trop gaie*" - "*Réversibilité*", qui en est, par son titre et son contenu, le poème le plus significatif - "*L'aube spirituelle*" - "*Harmonie du soir*".

- les poèmes du cycle de Marie Daubrun : "*Le flacon*" - "*Le poison*" - "*L'invitation au voyage*" - "*L'irréparable*", qui lui fut originellement dédié ; poèmes qui constituent un ensemble cohérent parce que le sentiment qui s'y exprime reste celui d'un amour tendre, mais équivoque, paternel et fraternel à la fois («*Mon enfant, ma soeur...*») et en même temps d'une trouble sensualité.

Cependant, si subsiste la conscience d'un paradis perdu ("*Moesta et errabunda*") qui explique une douloureuse soif de pureté ("*Réversibilité*"), ce sont autant de remèdes impuissants à dissiper définitivement le spleen, dont la tyrannie finit par écraser l'âme vaincue dans "*La cloche fêlée*" et les quatre poèmes consécutifs intitulés "*Spleen*" : "*Pluviôse, irrité contre la ville entière...*", "*J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans...*", "*Je suis comme le roi d'un pays pluvieux...*", "*Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle...*". Enfin "*L'irréparable*" marque la rechute vers la sensualité à laquelle le poids des concupiscences originelles enchaîne la misère humaine.

Pour sortir du cercle vicieux de l'aspiration à l'idéal et de la retombée dans le spleen, le poète, sans se décourager, recherche l'évasion sous différentes formes exposées dans les parties suivantes qui, tandis que "*Spleen et idéal*" ne concernait guère que lui (tout au moins directement), ont une portée beaucoup plus générale.

"*Fleurs du mal*" (neuf poèmes) est un florilège des vices et «péchés» de la chair, une amère constatation et un jugement en quelque sorte métaphysique sur le problème du mal, pour le désespoir d'un être qui n'a jamais trop de courage pour «contempler [son] coeur et [son] corps sans dégoût». Cette partie se termine sur deux poèmes qui situent définitivement l'amour parmi les sources du

spleen : *‘Un voyage à Cythère’* et *‘L’amour et le crâne’*, où la passion apparaît comme un fléau destructeur de l’Humanité.

Dans les trois poèmes de *‘Révolte’*, partie précédée de cette préface : *« Parmi les morceaux suivants, le plus caractérisé a déjà paru dans un des principaux recueils littéraires de Paris, où il n’a été considéré, du moins par les gens d’esprit, que pour ce qu’il est véritablement : le pastiche des raisonnements de l’ignorance et de la fureur. Fidèle à son douloureux programme, l’auteur des ‘Fleurs du Mal’ a dû, en parfait comédien, façonner son esprit à tous les sophismes comme à toutes les corruptions. Cette déclaration candide n’empêchera pas sans doute les critiques honnêtes de le ranger parmi les théologiens de la populace et de l’accuser d’avoir regretté pour notre Sauveur Jésus-Christ, pour la Victime éternelle et volontaire, le rôle d’un conquérant, d’un Attila égalitaire et dévastateur. Plus d’un adressera sans doute au ciel les actions de grâce habituelles du Pharisien : ‘Merci, mon Dieu, qui n’avez pas permis que je fusse semblable à ce poète infâme.’ », le poète, revenu de toutes les tentations et écoeuré de toutes les tentatives avortées, s’adonne aux protestations contre l’ordre de la création, contre le monde d’ici-bas, contre la société, contre toutes les tyrannies, 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, *« prince de l’exil »* et *« dieu trahi par le sort »*, auquel le poète vaincu, toutes ces tentatives ayant été vaines, par une réaction désespérée, s’abandonne : *« Ô Satan, prends pitié de ma longue misère ! »*, s’alliant à lui contre Dieu.*

Puis le spectacle décevant de la réalité et les expériences sans issue incitent le poète à chercher une évasion dans les *« paradis artificiels »*. Mais les cinq poèmes du *‘Vin’*, qui ne comptent pas parmi les plus inspirés de Baudelaire, sont des oeuvres de jeunesse qui reflétaient ses idées de 1848. Deux au moins avaient été considérablement remaniés. Aussi leur signification dans l’ensemble devint-elle assez ambiguë, car le jugement de Baudelaire sur ce sujet s’était modifié, comme on le voit dans *‘Les paradis artificiels’*. Que le vin soit le gros rouge des chiffonniers (*‘Le vin des chiffonniers’*) et des assassins (*‘Le vin de l’assassin’*), le nectar des femmes galantes et des amants (*‘Le vin des amants’*), il procure une ivresse qui est célébrée comme une des tentatives de l’être humain pour échapper aux *« conditions de la vie »*.

Enfin, *‘La mort’* (trois sonnets) s’impose comme la seule issue possible au terme d’un parcours désespéré, car le poète a épuisé le champ des consolations illusoire. Elle devient l’unique espoir de ceux que hante l’infini, et qui ne sauraient s’accommoder de la médiocrité terrestre. Quand tout manque au poète, il ne lui reste plus que cette porte de sortie. Les tercets débouchent chaque fois sur la perspective d’un autre monde où l’existence terrestre vouée à l’échec devrait trouver son accomplissement final, une réconciliation et un salut. Le poète pense que, dans un au-delà, les amants connaîtraient un amour épuré de toute sensualité, fusion totale des esprits et des cœurs (*‘La mort des amants’*), que les pauvres recevraient le prix de leurs misères (*‘La mort des pauvres’*), que les artistes torturés par leur idéal, toujours insatisfaits de leur œuvre, verraient *« s’épanouir les fleurs de leur cerveau »* (*‘La mort des artistes’*), ce centième et dernier poème s’achevant par ces vers, qui éclairaient partiellement le titre du recueil : *« C’est que la Mort, planant comme un soleil nouveau, / Fera s’épanouir les fleurs de leur cerveau ! »* [ceux des *« sculpteurs damnés »*] (vers 13-14).

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.

En fait, en dépit des cinq parties mentionnées, le rythme profond du livre est ternaire. Le premier temps, correspondant à la très longue partie *‘Spleen et idéal’*, est celui du constat, de la description d’un état intenable parce qu’instable, toujours vacillant entre les caprices d’une sensibilité et les exigences d’une intelligence ou d’une âme. Le deuxième temps, correspondant aux parties II à IV,

embrasse tous les «*paradis artificiels*», depuis les plus innocents jusqu'aux plus pervers, que s'invente l'être humain désespéré de ne pouvoir assurer la «maintenance» de l'autre paradis, toujours perdu, toujours dérobé. Le troisième temps enfin, qui tient dans la cinquième et dernière partie du livre, '*La mort*', est celui d'un fragile apaisement conquis par l'auteur sur sa détresse.

S'il y a bien «*commencement et fin*» dans cette démarche, on voit donc également qu'il ne saurait y avoir dialectique dans son déploiement. Rien n'est même sans doute plus étranger à la poésie de Baudelaire que cette notion. La dualité qui faisait son drame, et qu'il identifiait aussi dans le "*Tannhäuser*" de Wagner comme «*la lutte de deux principes qui ont choisi le coeur humain pour principal champ de bataille, c'est-à-dire de la chair avec l'esprit, de l'enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu*», n'est pas plus effacée par les artifices de l'existence qu'elle n'est dépassée par la mystique de l'outre-tombe.

Entre le thème de la grandeur et celui de la misère, le recueil ne maintenait pas un véritable équilibre. Et, pourtant, il masquait en partie le désespoir sans remède dans lequel Baudelaire était en train de sombrer. Les lecteurs, même les plus clairvoyants, n'auraient pu discerner ce que nous savons aujourd'hui, que les vers où se faisaient entendre quelque accent de confiance, quelque note de sérénité, avaient été écrits en un temps où il nourrissait encore sur la condition humaine des espérances qu'il traitait pour lors d'illusions, et que les admirables poèmes d'amour avaient été adressés à des femmes qui l'avaient toutes, en fin de compte, torturé ou déçu.

Le recueil offre de nombreux voyages. Il peut s'agir de voyages dans le temps, de retours vers le passé, celui de l'âge d'or ('*La vie antérieure*'), du souvenir ('*Le balcon*', '*Harmonie du soir*'), de l'enfance ('*Confession*'), ou de projections dans le futur lointain et incertain ('*La musique*', '*Le vin des amants*', '*La mort des amants*'). Tantôt, ce voyage s'effectue dans la verticalité, vers l'azur et le ciel ('*Élévation*', '*Moesta et errabunda*', '*Le vin des amants*'), tantôt dans l'horizontalité, vers un «*là-bas*» imprécis et lointain ('*La vie antérieure*', '*L'invitation au voyage*') qui parfois devient un paysage exotique aux contours plus nets ('*Parfum exotique*'). À ces déplacements dans l'espace correspondent deux symboles : celui de l'oiseau ou de l'aile ('*Élévation*', '*Moesta et errabunda*', '*Le vin des amants*') et celui de la mer ou de l'eau qu'accompagnent toujours 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*'). Ces voyages font éclater les limites habituelles de l'espace et du temps : celui-ci s'immobilise, et l'espace s'agrandit. C'est dans cette appropriation de l'espace qu'il faut voir la prédilection de Baudelaire pour tout ce qui est vaporeux, volatil, les parfums et les sons qui ne cessent de «*circuler*», «*vibrer*», «*tourbillonner*», «*voguer*».

Le rôle donné à la lumière est remarquable. Le paradis baudelairien baigne toujours dans une luminosité intense (soleil, feu, éclair, champ lumineux, soirs illuminés, or et flambeaux) qui occupe un espace encore agrandi par un jeu de miroirs (brillants, luisants, polis, profonds). Les couleurs sont proches de la transparence de l'azur (bleu clair, azur, espace limpide), de la douceur des soleils couchants (rose et bleu mystique, vapeurs roses) ou du vert de la végétation luxuriante (verts tamariniers, vert paradis).

Le paradis qui est évoqué est tout à fait terrestre. Il est 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*'), il foisonne de toutes les voluptés possibles, voluptés «*calmes*» et «*pures*» mais néanmoins voluptés du corps et de l'amour :

- la femme, qui, présente durant tout le recueil, s'y fait tour à tour être sensuel et envoûtant, figure maternelle et aimante, mais aussi beauté inaccessible, allégorie de l'absolu ; qui dispense ses parfums et ses caresses ('*Parfum exotique*', '*Le balcon*', '*L'invitation au voyage*', '*Moesta et errabunda*');

- la nature féconde et abondante ('*Parfum exotique*', '*L'invitation au voyage*', '*Moesta et errabunda*').

Ce paradis est surtout le lieu de la note juste, de l'harmonie parfaite des sons, des parfums et des couleurs (*"Correspondances"*, *"Parfum exotique"*, *"Harmonie du soir"*, *"Moesta et errabunda"*). Il comporte, bien évidemment, une dimension spirituelle dans laquelle l'être humain retrouve la pureté perdue et l'innocence spirituelle (*"Élévation"*, *"Le balcon"*, *"Moesta et errabunda"*), côtoie le divin (emploi fréquent de l'adjectif «*mystique*») et déchiffre avec facilité les signes transparents du monde (*"Élévation"*, *"L'invitation au voyage"*).

Ce paradis ne s'établit qu'à partir de son contraire, car le désir d'infini naît précisément du sentiment de clôture. On pourrait ainsi, à partir d'un certain nombre de poèmes (*"Le guignon"*, *"De profundis clamavi"*, *"L'irréparable"*, *"La cloche fêlée"*, les quatre poèmes intitulés *"Spleen"*, *"L'irréparable"*), définir l'enfer baudelairien comme une correspondance parfaite mais inversée du paradis : délimitation précise d'un décor envahi d'objets (la ville le plus souvent), temps qui tantôt égrène ses minutes fatales, tantôt se fige dans l'ennui, espace clos, étouffant, dont l'image symbole est celle du gouffre, prédominance du noir, sensations horribles d'enlèvement, d'étouffement et d'agonie, souffrances de l'âme, soumise au mal.

Si ces thèmes étaient inspirés du réalisme baroque, du moralisme classique ou de l'idéalisme romantique, si Baudelaire hérita du romantisme son goût de la méditation sur la mort, l'oscillation chez lui entre la fascination du néant et l'espérance de l'inconnu confère à sa méditation une ambiguïté toute moderne.

En fait, la modernité du recueil tient surtout à sa poétique : l'imagination, «*la plus scientifique des facultés*», permit au poète de mettre le monde en images, de l'inscrire dans la forme même du texte, en ayant recours, par exemple, à la théorie des «*correspondances*» qui établit, par le recours aux images, l'unicité du monde, où «*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*» (*"Correspondances"*).

Cinquante-deux de ces poèmes étaient inédits.

Les poèmes étaient titrés, à neuf exceptions près (dans une lettre à sa mère, le 11 janvier 1858, Baudelaire lui écrivit : «*Vous n'avez donc pas remarqué qu'il y avait dans "Les fleurs du mal" deux pièces vous concernant, ou du moins allusionnelles à des détails intimes de notre ancienne vie, de cette époque de veuvage qui m'a laissé de singuliers et tristes souvenirs, - l'une : "Je n'ai pas oublié, voisine de la ville", et l'autre qui suit : "La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse..."? J'ai laissé ces pièces sans titres et sans indications claires, parce que j'ai horreur de prostituer les choses intimes de la famille.*»). Plusieurs avaient les mêmes titres, *"Le chat"*, *"Spleen"* et *"Femmes damnées"*, étant utilisés pour respectivement deux, quatre et deux poèmes différents. Quatre poèmes portaient un titre latin, et l'un d'entre eux, *"Franciscæ meæ laudes"*, était entièrement composé en latin.

Étaient privilégiés :

- l'alexandrin, seuls vingt-six poèmes n'en étant pas composés exclusivement ;
- le vers pair, seuls six poèmes comportant des vers impairs : dans cinq cas, en alternance avec des vers pairs, tandis qu'un seul poème, *"L'invitation au voyage"*, est écrit uniquement en vers impairs (pentasyllabes et heptasyllabes).
- le sonnet (quarante-deux poèmes), qui est marqué toutefois par une certaine variété : six n'étant pas en alexandrins (quatre en octosyllabes, un en octosyllabes et décasyllabes, un en alexandrins et pentasyllabes [*"La musique"*]).

À propos de la dédicace, il faut remarquer que Gautier était l'aîné de dix ans de Baudelaire, et le seul poète qu'il tutoyait. Il avait d'ailleurs ajouté sur l'exemplaire qu'il lui destina : «*La dédicace imprimée à la première page n'est qu'une ombre très faible de l'amitié et de l'admiration véritables que j'ai toujours éprouvées pour toi, tu le sais.*» Il n'y a pas lieu de mettre en doute la sincérité de cet hommage, mais il n'impliquait nullement une adhésion à la poétique du prétendu «*maître*». Il suffit pour s'en convaincre de se reporter au texte initial de cette dédicace, véritable profession de foi, écartée par Gautier pour cette raison. Tout en s'y déclarant «*le plus respectueux et le plus jaloux des disciples*», Baudelaire y soulignait nettement l'incompatibilité entre «*ce misérable dictionnaire de*

mélancolie et de crime» et «*les régions éthérées de la véritable Poésie*» où se plaçaient, selon lui, les oeuvres de Gautier.

“*Les fleurs du mal*” furent aussitôt célèbres parce qu’elles causèrent un scandale. Dès le 5 juillet, la presse se déchaîna : comment pouvait-on publier un livre de poèmes contenant de telles obscénités, «de semblables monstruosités»? Gustave Bourdin, un spécialiste de la polka et du cancan, publia, dans “Le Figaro”, un libelle aussi virulent et venimeux que stupide : «En fait d’idées, M. Baudelaire est d’une indigence navrante. Il y a des moments où l’on doute de l’état mental de M. Baudelaire, il y en a où l’on n’en doute plus [...] C’est, la plupart du temps, la répétition monotone et préméditée des mêmes choses, des mêmes pensées [...] L’odieux y côtoie l’ignoble ; le repoussant s’y allie à l’infect [...] Il faut lire “*Les fleurs du mal*” d’une main et se boucher le nez de l’autre. [...] Jamais on n’assista à une semblable revue de démons, de fœtus, de diables, de chloroses, de chats et de vermine.» Ayant mal compris ses intentions, il l’accusait d’avoir cherché des sujets nouveaux et choquants dans le but de passer à tout prix pour un original, de se complaire dans la description de ce mal qu’en fait le poète ne chantait que pour l’exorciser ; il fustigeait son «immoralité» ; il déclarait insoutenable la lecture du “*Reniement de saint Pierre*”, de “*Lesbos*”, des “*Femmes damnées*” ; il voyait des titillations érotiques dans les poèmes lesbiens, en oubliant que le poète avait, dans ces «*lamentables victimes*», découvert des chercheuses d’infini. Et cela fut le jugement dominant de l’époque, la campagne du “Figaro” étant d’ailleurs reprise par “Le constitutionnel”.

Le 7 juillet, la direction générale de la Sûreté publique (de nos jours, il s’agirait du ministère de l’Intérieur), au reçu d’un rapport qui dénonçait dans “*Les fleurs du mal*” «un défi jeté aux lois qui protègent la religion et la morale», avait saisi de l’affaire le procureur général, lui demandant que le parquet poursuive Baudelaire et ses éditeurs, Poulet-Malassis et de Broise, pour le délit d’«offense à la morale religieuse» et d’«offense à la morale publique et aux bonnes mœurs», au motif que «les pièces incriminées (au nombre de onze) conduisaient nécessairement à l’excitation des sens». On ne voulut voir que le morbide et le macabre, la révolte et le blasphème, l’érotisme et le satanisme, héritage romantique ou volonté de provocation qui ont d’ailleurs considérablement vieilli.

Dans sa lettre du 9 juillet à sa mère, lui parlant de «*la beauté sinistre et froide*» de son recueil, Baudelaire lui affirmait : «*Je sais que ce volume, avec ses qualités et ses défauts, fera son chemin dans la mémoire du public lettré, à côté des meilleures poésies de V. Hugo, de Th. Gautier et même de Byron.*», et lui disait espérer que «*les terribles élections de Paris*» détourneraient l’attention des autorités.

Mais, le 11, il fut averti par Leconte de Lisle d’une saisie imminente, et alerta aussitôt Poulet-Malassis : «*Vite, cachez, mais cachez bien toute l’édition*». Mais il était déjà trop tard, car l’inspecteur général de la presse était passé chez le dépositaire du livre à Paris, et celui-ci venait de prévenir les éditeurs que «la nature des livres publiés par eux lui interdisait de mettre désormais son personnel à leur disposition pour la vente» (lettre de Poulet-Malassis, du 8 juillet 1857). Le 16 juillet, à Alençon, la police ne trouva que deux cents exemplaires dans les magasins de l’éditeur.

Cependant, Baudelaire n’avait pas perdu tout espoir. Le 13 juillet, il reçut le soutien de Flaubert, qui ne marchandait pas son enthousiasme : «*J’ai d’abord dévoré votre volume d’un bout à l’autre comme une cuisinière fait d’un feuilleton, et maintenant, depuis huit jours, je le relis vers à vers, mot à mot, et franchement, cela me plaît et m’enchant. Vous avez trouvé le moyen de rajeunir le romantisme. Vous ne ressemblez à personne, ce qui est la première de toutes les qualités. Vous chantez la chair sans l’aimer, d’une façon triste et détachée qui m’est sympathique. Vous êtes résistant comme le marbre et pénétrant comme un brouillard d’Angleterre. J’aime votre âpreté.*»

Grâce à l’appui d’Achille Fould, ministre d’État, “Le moniteur”, organe officiel du gouvernement, publia le 14 un article très favorable d’Édouard Thierry, qui n’hésitait pas à qualifier le livre de «chef-d’œuvre», et disait en conclusion : «*Je cherchais à louer Charles Baudelaire, comment le louerais-je mieux? Je laisse son livre et son talent sous l’austère caution de Dante*». Le seul résultat fut de mettre en difficulté le ministre d’État auquel ses collègues de l’Intérieur et de la Justice reprochaient «d’entraver l’attaque». Baudelaire s’en amusa : «*Je suis l’occasion d’un conflit entre trois ministres*» (lettre à sa mère du 27 juillet, jour où il fut convoqué par le juge d’instruction). Mais il n’en remercia

pas moins le ministre d'État, tout en lui présentant déjà son système de défense : *«J'avais hier l'intention d'adresser une espèce de plaidoirie secrète à M. le garde des sceaux, mais j'ai pensé qu'une pareille démarche impliquait presque un aveu de culpabilité, et je ne me sens pas du tout coupable. Je suis au contraire très fier d'avoir produit un livre qui ne respire que la terreur et l'horreur du mal.»*

Travaillant, pour contrer les accusations, à constituer son dossier, il réunit quatre articles particulièrement élogieux, celui d'Édouard Thierry mentionné plus haut, un de F. Dulamon, paru dans "Le présent" du 28 juillet, un de Barbey d'Aurevilly (en plus de la détection d'«une architecture secrète» dans le recueil, il déclara : «Il y a du Dante dans l'auteur des *'Fleurs du mal'*», mais c'est du Dante d'une époque déchue, c'est du Dante athée et moderne, du Dante venu après Voltaire, dans un temps qui n'aura point de saint Thomas.») et un d'Asselineau (il était élogieux : «La poésie de M. Baudelaire, profondément imagée, vivace et vivante, possède à un haut degré ces qualités d'intensité et de spontanéité que je demande au poète moderne. Il a les dons rares, et qui sont des grâces, de l'évocation et de la pénétration. Sa poésie, concise et brillante, s'impose à l'esprit comme une image forte et logique.»). Barbey d'Aurevilly et Asselineau avaient encore écrit qu'il ne fallait surtout pas voir dans le recueil du réalisme ; ils avaient expliqué et réexpliqué la nécessité d'un «art pour l'art», capable de s'affranchir des modèles classiques, qui «accepte les principales améliorations ou réformes romantiques», et surtout, qui ne soit pas au service d'un discours moral. Mais leurs deux articles furent, sous la pression ministérielle, refusés par "La revue française".

Baudelaire fit tirer ces quatre articles à une centaine d'exemplaires sous le titre : *'Articles justificatifs pour Charles Baudelaire, auteur des "Fleurs du Mal"'*, et cette plaquette parut au début d'août, avec en tête une brève note signée de ses initiales. Il préparait aussi les *'Notes et documents pour mon avocat'* où il indiquait : *«Le livre doit être jugé dans son ensemble, et alors il en ressort une terrible moralité [...] Il était impossible de faire autrement un livre destiné à représenter l'agitation de l'esprit dans le mal.»* Sainte-Beuve, de son côté, lui envoya ses *'Petits moyens de défense tels que je les conçois'*.

Il prit pour avocat Me Gustave Chaix d'Est-Ange, qui était proche des milieux littéraires.

Jugeant que le soutien d'une femme lui serait utile, et faute de pouvoir atteindre la princesse Mathilde, il se rabattit sur Mme Sabatier à laquelle, le 18 août, il écrivit *«avec sa vraie écriture»* : *«Vous pourriez, par des relations et des canaux peut-être compliqués, faire arriver un mot sensé à une de ces grosses cervelles.»*, lui faisant en même temps présent d'un bel exemplaire des *'Fleurs du mal'* spécialement relié pour elle, indiquant : *«Tous les vers compris entre la page 84 et la page 105 vous appartiennent.»*

Le 24 août, il publia six de ses poèmes en prose, dans "Le présent", sous le titre collectif *'Poèmes nocturnes'*.

Un procès eut lieu. Le 20 août 1857, Baudelaire et ses éditeurs, Poulet-Malassis et de Broise, comparurent devant la sixième chambre correctionnelle. Avant l'audience, Champfleury, le rencontrant, lui dit : *«Vous serez certainement accusé de réalisme»*. Il poussa un cri de colère. Mais le mot allait bel et bien figurer dans les attendus du jugement.

Le procès posait à nouveau, plus de cinquante ans après l'abolition de la censure par la Révolution française, la question des rapports de l'écrivain avec la liberté d'expression. Mais, le Second Empire imposant un ordre moral, la justice engageait régulièrement des poursuites contre les écrivains qu'elle accusait de publier des œuvres immorales. C'est ainsi qu'en 1853 les frères Goncourt avaient été poursuivis pour un article qui leur valut d'être blâmés. Et, au début de l'année 1857, un procès avait été intenté à Gustave Flaubert pour son roman *'Madame Bovary'*, mais il avait été acquitté le 7 février.

Le même procureur, Ernest Pinard, qui avait requis contre Flaubert, prononça contre Baudelaire un réquisitoire modéré : il ne retint pas les arguments du "Figaro", balaya celui de «l'offense à la religion», maintint l'«offense à la morale publique», fustigea le manque de «sens de la pudeur», stigmatisa «la peinture lascive» du poème *'Les bijoux'* ou la «débauche» des *'Métamorphoses du vampire'*, et fut paradoxalement assez élogieux envers le poète, achevant sur une adresse au jury pour le moins inhabituelle : *«Soyez indulgents pour Baudelaire»*.

Celui-ci ne tenta pas une fois de défendre le contenu de son livre ; pas une fois, il ne tenta d'expliquer aux juges qu'il n'acceptait pas la morale des policiers et des procureurs. Il la revendiqua au contraire, et, plutôt que de mettre en question le bien-fondé de leurs interdits, il accepta la honte secrète de mentir sur le sens de son œuvre. Tantôt, en effet, il la présenta comme un simple divertissement, et il réclama, au nom de «l'art pour l'art», le droit d'imiter du dehors les passions sans les ressentir, et tantôt il la donna pour une œuvre édifiante destinée à inspirer l'horreur du vice.

Me Gustave Chaix d'Est-Ange prononça une plaidoirie très noble, où, tout en rappelant que «le juge n'est pas un critique littéraire», il commença en utilisant, sur les conseils de Sainte-Beuve, cet argument : «Lamartine avait pris les cieux, Victor Hugo avait pris la terre et plus que la terre [...] Musset avait pris la passion et l'orgie éblouissante [...] Ce que Baudelaire a pris, il y a été comme forcé.» Il évoqua l'intention du poète : «Il a voulu peindre le vice avec des tons vigoureux et saisissants, parce qu'il veut vous en inspirer une haine plus profonde [...] Il va vous montrer tout cela pour le flétrir.» Montrant la beauté de l'œuvre, il en fit une exégèse limpide. Il revendiqua l'indépendance de l'artiste, invoqua Flaubert, acquitté six mois plus tôt, et même Balzac, puis Molière, «un écrivain qui s'y connaissait bien un peu», et dont il cita la préface du *"Tartuffe"*, alors encore interdit : «Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la satire ; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts», ajoutant : «Est-ce de ma part quelque hors-d'œuvre inutile, puisque nous sommes tous aujourd'hui de l'avis de Molière?» Il continua en citant cette fois des œuvres contemporaines auxquelles on aurait pu faire des reproches similaires : les nus en peinture ou en sculpture, et quelques œuvres littéraires plus ou moins cyniques ou salaces, dont les auteurs n'avaient pas été inquiétés. Il fournit aux juges un exemplaire des *"Articles justificatifs"*.

Il reste que, le 27 août, Baudelaire et ses éditeurs furent, à cause de «passages ou expressions obscènes et immorales», jugés coupables d'«un réalisme grossier et offensant pour la pudeur», condamnés respectivement aux fortes amendes de trois cents et deux cents francs, et à la suppression de six poèmes : *"Les bijoux"*, *"Le Léthé"*, *"À celle qui est trop gaie"*, *"Lesbos"*, *"Femmes damnées"* et *"Les métamorphoses du vampire"*.

Asselineau raconta : «En sortant de cette audience, je demandai à Baudelaire étourdi de sa condamnation : - Vous vous attendiez à être acquitté? - Acquitté ! me dit-il, j'attendais qu'on me ferait réparation d'honneur !» Malgré la relative clémence des jurés, ce jugement le laissait tout à fait abasourdi. Il éprouvait un profond sentiment d'injustice, qui n'allait plus le quitter, bien que ses lettres à Poulet-Malassis montrent qu'il s'attendait à cette condamnation, et même qu'il la recherchait. Il reste que le procès aida à la vente du livre, les exemplaires qui avaient échappé à la saisie se vendant sous le manteau trois fois plus cher que le prix marqué.

Le 30 août, Victor Hugo lui écrivit : «Vos *"Fleurs du mal"* rayonnent et éblouissent comme des étoiles. Continuez ! Je crie bravo de toutes mes forces à votre vigoureux esprit. Une des rares décorations que le régime actuel peut accorder, vous venez de la recevoir. Ce qu'il appelle sa justice vous a condamné au nom de ce qu'il appelle sa morale. C'est une couronne de plus. Je vous serre la main, poète !»

Mme Sabatier, peu habituée aux complications sentimentales, stupéfaite par la noble réserve que Baudelaire avait gardée, flattée qu'un poète ait pris tant de peine et de temps à demander ce qu'elle lui aurait, sans doute, accordé pour rien, interpréta son aveu au sujet des poèmes qu'il lui avait envoyés comme une demande en bonne et due forme, et s'offrit sans plus de tergiversations. Dans la nuit du 30 août, il vit sa flamme couronnée. Mais elle fut aussitôt éteinte, la «*possession*» ayant été décevante. Fut-il victime de ce que Stendhal appelait un «*fiasco*»? Ne lui a-t-elle pas écrit : «Que dois-je penser quand je te vois fuir mes caresses?» Dès le lendemain, ils se retrouvèrent, lui dégrisé, elle déçue. Il lui écrivit : *"J'ai abominablement mal aux nerfs, à en crier. Vous voyez, ma bien belle chérie, que j'ai d'odieux préjugés à l'endroit des femmes - Bref, je n'ai pas la foi."* Il rompit cette relation amoureuse qu'il avait ardemment désirée, mais demanda à Apollinie de rester son amie, sans rancœur, sinon sans regret : *"Il y a quelques jours, tu étais une divinité, ce qui est si commode, ce qui est si beau, si inviolable. Te voilà femme maintenant."* Mais il ne fit plus que fuir celle qui s'était montrée trop complètement femme dans le «*manque absolu de pudeur*».

En octobre, il fut vu, dans une brasserie parisienne, par les frères Goncourt qui rapportèrent dans leur *Journal* : «Baudelaire soupe à côté, sans cravate, le col nu, la tête rasée, en vraie toilette de guillotiné. Une seule recherche : de petites mains lavées, écurées, mégissées. La tête d'un fou, la voix nette comme une lame. Une éloquence pédantesque vise au Saint-Just et l'attrape.»

Du 1^{er} au 15 octobre, il publia dans "Le présent" deux essais : **"Quelques caricaturistes français"** (dont Daumier, «*l'un des hommes les plus importants, je ne dis pas seulement de la caricature, mais encore de l'art moderne*», qui avait montré «*dans sa réalité fantastique [...] tout ce qu'une grande ville contient de vivantes monstruosité*s», qu'il considérait comme un de ceux qui avaient le mieux représenté leur époque en étant le censeur impitoyable de ses ridicules et de ses engouements) et **"Quelques caricaturistes étrangers"** (dont Goya, le maître du «*monstrueux vraisemblable*» : «*Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurde possible*»).

Le 18 octobre, il fit, dans "L'artiste", un compte rendu de deux œuvres de Flaubert :

- *"Madame Bovary"*, article où il commença par faire l'éloge de Balzac, «*ce prodigieux météore qui couvrira notre pays d'un nuage de gloire, comme un orient bizarre et exceptionnel, comme une aurore polaire inondant le désert glacé de ses lumières féeriques [...] Si Balzac a fait de ce genre roturier [le roman de mœurs] une chose admirable, toujours curieuse et souvent sublime, c'est parce qu'il y a jeté tout son être. J'ai maintes fois été étonné que la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur ; il m'avait toujours semblé que son principal mérite était d'être visionnaire, et visionnaire passionné. Tous ses personnages sont doués de l'ardeur vitale dont il était animé lui-même. Toutes ses fictions sont aussi profondément colorées que les rêves [...] Qui peut se vanter d'être aussi heureusement doué, et de pouvoir appliquer une méthode qui lui permette de revêtir, à coup sûr, de lumière et de pourpre la pure trivialité?*» ; où il vit en Emma Bovary «*une femme vraiment grande et surtout pas pitoyable [...] si loin du pur animal et si près de l'homme idéal, [présentant] ce double caractère de calcul et de rêverie qui fait l'être parfait*» ; où il affirma ; «*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.*» ;

- *"La tentation de saint Antoine"*, article où il voyait dans cette oeuvre «*le cabinet secret de l'esprit de Flaubert*», qui voulait, selon lui, «*surtout attirer l'attention du lecteur sur cette faculté souffrante, souterraine et révoltée, qui traverse toute l'oeuvre, ce filon ténébreux qui illumine et qui sert de guide à travers ce carphanaüm pandémoniaque de la solitude*».

Après avoir, semble-t-il, songé un moment à se rebeller contre l'arrêt du tribunal, il accepta de s'y soumettre, et, le 6 novembre, adressa même à l'impératrice une habile supplique : «*Je dois dire que j'ai été traité par la Justice avec une courtoisie admirable, et que les termes mêmes du jugement impliquent la reconnaissance de mes hautes et pures intentions. Mais l'amende, grossie des frais inintelligibles pour moi, dépasse les facultés de la pauvreté proverbiale des poètes, et, [...] persuadé que le cœur de l'Impératrice est ouvert à la pitié pour toutes les tribulations, les spirituelles comme les matérielles, j'ai conçu le projet, après une indécision et une timidité de dix jours, de solliciter la toute gracieuse bonté de Votre Majesté et de la prier d'intervenir pour moi auprès de M. le Ministre de la Justice.*»

Alors que, dans sa lettre du 30 décembre, il avoua : «*Ce que je sens, c'est un immense découragement, une sensation d'isolement insupportable [...] une absence totale de désirs, une impossibilité de trouver un amusement quelconque. Le succès bizarre de mon livre, et les haines qu'il a soulevées m'ont intéressé un peu de temps, et puis après cela je suis retombé.*», il lui fallait envisager une nouvelle édition, ce qui lui fit s'écrier : «*Et les maudites "Fleurs du mal" qu'il faut recommencer ! [...] Redevenir poète, artificiellement, par volonté, rentrer dans une ornière qu'on croyait définitivement creusée, traiter un sujet qu'on croyait épuisé...*»

Cependant, il médita déjà sur les poèmes qui allaient prendre la place de ceux qui avaient été condamnés, dans ce recueil qui n'avait pas été conçu comme un premier recueil de poèmes, mais comme une oeuvre unique, susceptible de s'enrichir et même de se transformer dans une certaine mesure, non de faire place à un autre. Le fait même que ce livre resta unique montre que Baudelaire restreignait en étendue, mais accroissait en puissance la fonction de la poésie.

Me Gustave Chaix d'Est-Ange ayant été nommé procureur général, et «le condamné témoignant du repentir», une décision du garde des sceaux du 20 janvier 1858 réduisit l'amende du poète à cinquante francs. Celle des éditeurs fut maintenue.

Le 15 mai 1858, l'éditeur Michel Lévy publia en volume la traduction des '*Aventures d'Arthur Gordon Pym*', et Baudelaire écrivit à Sainte-Beuve pour l'inviter à faire «*une excursion dans les profondeurs d'Edgar Poe*».

Le 13 juin, "Le Figaro" publia une lettre de Baudelaire à son directeur où il proclamait la fidélité de son admiration pour Hugo envers qui on l'accusait d'avoir manqué de respect, ses relations avec lui ne cessant d'être très ambiguës. Ainsi, dans une lettre à Armand Fraisse du 18 février 1860, il se moqua, à son propos, 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.*»

Le 30 septembre, il publia, dans "La revue contemporaine", deux articles intitulés '**Le goût de l'infini**' et '**De l'idéal artificiel, le haschisch**', qui allaient se retrouver dans '*Les paradis artificiels*' (le second sous le titre '*Le poème du haschisch*') et en constituer la première partie.

En octobre, ayant de grosses difficultés d'argent, il se rendit à Honfleur, se réconcilia avec sa mère, et séjourna dans sa maison, asile de paix où il rêvait de pouvoir demeurer, car, alors qu'il n'avait que trente-sept ans, sa santé commençait à se détériorer : il souffrait de douleurs aux jambes, d'étouffements, de maux d'estomac dus aux séquelles de la syphilis. Mais, pour les calmer, il avait un besoin quotidien de laudanum, qui l'obligeait à vivre à Paris. Autre conséquence du mal vénérien, il fut atteint d'alopécie, se fit raser la tête, et, afin que nul ne soupçonnât pour quelle cause étaient tombées les belles boucles dont il était assez fier, il se teignit les cheveux en vert, masquant ainsi une précaution hygiénique sous le prétexte d'une fantaisie excessive, donc savoureuse à son goût.

Cet hiver-là, fréquentant le salon du commandant Lejosne, il s'y lia au peintre Édouard Manet, qui sollicita son aide, qu'il conseilla et même inspira fort souvent, notamment dans "*Le concert au jardin des Tuileries*", tableau à «*sujet moderne*» peint en 1862 et où le poète figure ; dans "*Olympia*" peint en 1863, qui est très proche des thèmes baudelairiens, et provoqua un scandale, l'indignation du public ayant été particulièrement soulevée par la servante noire et le chat (qui avaient été introduits dans le tableau sur le conseil du poète qui a peut-être inspiré le sujet aussi !) ; dans "*Lola de Valence*", tableau d'une danseuse espagnole, qui fut refusé au Salon de 1863, et qui inspira le poème du même titre. Mais, en fait, Baudelaire passa à côté de Manet, alors que tout devait pourtant les réunir, à commencer par leur goût commun pour le dandysme, par leur fréquentation des mêmes cafés sur les Grands Boulevards. En 1865, dans une lettre, il lui asséna : «*Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art*». Il ne saisit rien de l'importance de son œuvre.

Ayant sollicité l'assistance du ministre de l'instruction publique, il reçut une «indemnité littéraire» de cent francs pour sa traduction des '*Histoires extraordinaires*', et une de trois cents francs pour ses études sur l'art.

De janvier à mars 1859, Baudelaire fit un séjour fructueux à Honfleur. Le 21 février, il écrivit à Sainte-Beuve : «*Nouvelles fleurs faites, et passablement singulières. Ici, dans le repos, la faconde m'est revenue.*» Fin janvier, il avait envoyé à Barbey d'Aurevilly trois poèmes : '*Le voyage*', '*L'albatros*' et '*Sisina*'. Fin février, chose tout à fait exceptionnelle, il les fit imprimer à Honfleur sur une demi-douzaine de placards, et en envoya à Sainte-Beuve, Flaubert, Asselineau, Poulet-Malassis.

Le 9 janvier, '*La double vie*', recueil de nouvelles de Charles Asselineau, parut avec une préface de lui où il écrivait, ce qui annonçait son poème '*Le voyage*' : «*Ceux-ci font de lointains voyages au coin d'un foyer dont ils méconnaissent la douceur ; et ceux-là, ingrats envers les aventures dont la Providence leur fait don, caressent le rêve d'une vie casanière, enfermée dans un espace de quelques mètres. L'intention laissée en route, le rêve oublié dans une auberge, [...] le regret mêlé d'ironie, le regard jeté en arrière comme celui d'un vagabond qui se recueille un instant, l'incessant mécanisme de la vie terrestre, taquinant et déchirant à chaque minute l'étoffe de la vie idéale : tels sont les principaux éléments de ce livre exquis.*»

Le 13 mars, il publia dans "L'artiste" une étude intitulée '**Théophile Gautier**' où il s'engagea dans une véritable et opportune leçon d'esthétique sur le caractère distinctif du beau poétique : «*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.» ; où il exalta «l'amour exclusif du Beau, l'Idée fixe».

Au mois d'avril, il revit Jeanne Duval, et, comme elle était atteinte d'hémiplégie, prit soin d'elle. Il l'appela alors «*ma très chère fille*», car elle était pour lui une sorte d'enfant. La pitié, le remords, la charité avaient fini par vaincre en lui les vieux démons de l'égoïsme et de la volupté.

Le 10 avril, il fit paraître, dans "La revue française", les poèmes "Le voyage", "L'albatros" et "Sisina". Le 20 avril, dans la même revue, il publia sa traduction de l'essai d'Edgar Poe "The philosophy of composition", sous le titre : "La genèse d'un poème", où il affirma : «*La poétique est faite, nous disaient- on, et modelée d'après les poèmes. Voici un poète qui prétend que son poème a été composé d'après sa poétique.*», où il déclara qu'aux «*amateurs de délire*», «*il sera toujours utile de montrer quels bénéfices l'art peut tirer de la délibération*».

Dans une lettre à Nadar, il souhaita, comme frontispice de la deuxième édition des "Fleurs du mal", un squelette arborescent «*traité d'une manière ultra-romantique*», image que le peintre et graveur Félix Braquemond réalisa. Mais, quand le poète vit l'épreuve, il fut outré : «*L'horreur de Braquemond [...] ces fleurs étaient absurdes [...] comment pouvez-vous avoir encore confiance dans une interprétation d'une idée quelconque par un artiste quelconque !*»

Le 29 avril, il écrivit à Poulet-Malassis : «*Nouvelles "Fleurs du mal" faites. À tout casser, comme une explosion de gaz chez un vitrier.*»

À la recherche de quelque argent, il s'adressa à "La revue française" pour y placer un texte qui prit la forme d'une lettre adressée au directeur de la revue et ami de Baudelaire, Jean Morel («*Mon cher M*****»), qui lui avait demandé d'être bref, ce qu'il apprécia, disant : «*la brièveté réclamant toujours plus d'efforts que la prolixité*». Ce fut :

"Le Salon de 1859" (1859)

Essai de critique d'art

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

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

Il condamne avec véhémence la photographie, art qui, selon lui, donne aux niais «*toutes les garanties désirables d'exactitude*», art industriel et reproductible dont les images tuent l'imagination (bien que lui-même fût merveilleusement photographié par Nadar ou Carjat). Il accepte qu'elle soit la servante des sciences et des arts, comme l'imprimerie, mais écrit que, «*s'il lui est permis d'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 !*»

Sous le double coup du succès croissant de la photographie et de l'école réaliste (ce fut en 1855 que Courbet présenta quarante de ses oeuvres dans un pavillon spécial, au moment de l'Exposition universelle, et le manifeste de Champfleury date de 1857), il s'inquiète de la menace du progrès («*J'entends par progrès la domination progressive de la matière*» - «*La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre.*»). Il repousse un art asservi à la «*nature*», qui «*n'est qu'un dictionnaire*» ; il déteste la nature «*brutale et positive*», et «*laide*», allant jusqu'à dire, à sa manière sarcastique, qu'il est «*incapable de s'attendrir sur les végétaux*», que, «*si tel assemblage d'arbres, de*

montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache». Il ne reproche nullement aux paysagistes de s'intéresser à la nature, mais affirme : «Ils prennent le dictionnaire de l'art pour l'art lui-même : voilà leur erreur». Pour lui, il ne s'agit pas pour l'artiste d'interpréter un paysage, mais de l'utiliser par une démarche inverse : «Tout paysagiste qui ne sait pas traduire un sentiment par un assemblage de matière végétale ou minérale, n'est pas un artiste.»

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

Au chapitre 4, il déclare que «l'immense classe des artistes, c'est-à-dire des hommes qui sont voués à l'expression du beau, peut se diviser en deux camps bien distincts. Celui-ci qui s'appelle lui-même réaliste, mot à double entente et dont le sens n'est pas bien déterminé, et que nous appellerons, pour mieux caractériser son erreur, un positiviste, dit : "Je veux représenter les choses telles qu'elles sont, ou bien qu'elles seraient, en supposant que je n'existe pas". L'univers sans l'homme. Et celui-là, l'imaginatif, dit : "Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits."» Il se situe donc à mi-chemin entre un désaveu pur et simple du réalisme (qui montre un réel non transfiguré par l'imagination), et l'éloge d'un art où serait introduite la poésie, où règnerait sans partage l'imagination, «cette reine des facultés», affirmant : «Comme l'imagination a créé le monde, elle le gouverne». Définissant «le formulaire de la véritable esthétique : Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auquel l'imagination donnera une place et une valeur relatives ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer. Toutes les facultés de l'âme humaine doivent être subordonnées à l'imagination qui les met en réquisition toutes à la fois.», il se consacre entièrement au principe de l'autonomie absolue de l'imagination, qui est non pas la fantaisie, mais une fonction beaucoup plus élevée par laquelle le créateur conçoit, crée et entretient l'univers. Il veut se servir librement des données de celui-ci afin d'établir entre elles de nouveaux rapports. L'imagination est pour lui le principe absolu non seulement du Beau (qui «est toujours étonnant», mais, «parce que le Beau est toujours étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est toujours beau.»,) mais du Bien. Pour lui, l'artiste ne doit ni chercher à «reproduire» le réel ni inventer de toutes pièces un monde à sa façon. Et, pour caractériser cette position, il reprend le mot «surnaturalisme».

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

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

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

Il revient sur sa condamnation de la sculpture : «Quel regard dans ces yeux sans prunelle ! De même que la poésie lyrique ennoblit tout, même la passion, la sculpture, la vraie, solennise tout, même le mouvement ; elle donne à tout ce qui est humain quelque chose d'éternel, et qui participe de la dureté de la matière employée.»

Il fait aussi ce portrait de l'amour : «Pour moi, si j'étais invité à représenter l'Amour, il me semble que je le peindrais sous la forme... d'un démon aux yeux cernés par la débauche et l'insomnie, traînant

comme un spectre ou un galérien des chaînes bruyantes à ses chevilles et secouant d'une main une fiole de poison, de l'autre le poignard sanglant du crime.»

Commentaire

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

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

En octobre 1859, la traduction par Baudelaire d'*"Eureka : poème de prose. Essai sur l'univers matériel et spirituel"* de Poe commença à paraître dans "La revue internationale mensuelle" (de Genève). Il y indiquait qu'il avait trouvé en Poe *«un homme qui me ressemblait un peu, par quelques points, c'est-à-dire une partie de moi-même»*. Mais la publication allait être interrompue en janvier 1860 en conséquence d'une brouille.

Le 6 octobre, Victor Hugo lui écrivit : *«Vous êtes, Monsieur, un noble esprit et un généreux cœur. Vous écrivez des choses profondes et souvent sereines. Vous aimez le Beau. Donnez-moi la main. Et quant aux persécutions, ce sont des grandeurs. Courage !»* Et il ajouta : *«Vous avez doté le ciel de l'art d'on ne sait quel rayon macabre, vous avez créé un frisson nouveau»*.

Alors que Baudelaire projetait de confier de ses *"Poèmes nocturnes"* à "La revue française", celle-ci cessa sa publication.

En novembre, *"Théophile Gautier"* parut en plaquette, précédé d'une lettre-préface de Hugo. La couverture annonçait un *"Machiavel et Condorcet"*, dialogue philosophique dont il fut question aussi dans une lettre de Baudelaire à sa mère du 15 novembre, mais qui ne fut jamais écrit.

Dans une lettre du 28 décembre, il lui fit part de cette crainte : *«Si j'allais devenir infirme ou sentir mon cerveau dépérir avant d'avoir fait tout ce qu'il me semble que je dois et puis faire, car il y a plus grave que les douleurs physiques, c'est la peur de voir s'user, périliter et disparaître, dans cette horrible existence pleine de secousses, l'admirable faculté poétique, la netteté d'idées et la puissance d'espérances qui constituent en réalité mon capital.»*

Le 1^{er} janvier 1860, il signa un contrat avec Poulet-Malassis pour la deuxième édition des *"Fleurs du mal"*, des *"Paradis artificiels"*, et deux volumes intitulés *"Opinions littéraires"* et *"Curiosités esthétiques"*, où auraient été rassemblées les études de critique littéraire et de critique d'art (ce qui allait être réalisé dans l'édition posthume de 1868-1870). L'année allait se passer à préparer la deuxième édition des *"Fleurs du mal"*.

Le 13 janvier, une brève congestion cérébrale le saisit dans la rue. Cette petite alerte allait le faire vivre désormais dans la terreur nerveuse. Il commença à connaître une inquiétude religieuse grandissante, passa par une crise de dévotion, priant Dieu de lui *«communiquer la force nécessaire pour accomplir tous [ses] devoirs et d'octroyer à [sa] mère une vie assez longue pour jouir de [sa] transformation.»*

Du 15 au 31 janvier, parut, dans "La revue contemporaine", *"Enchantements et tortures d'un mangeur d'opium"*, dont il était indiqué que c'était une adaptation de *"Confessions of an English opium eater, being an extract from the life of a scholar and Suspiria de profundis, being a sequel to the Confessions, by Thomas de Quincey"* (*"Confessions d'un Anglais mangeur d'opium, ou extrait de la vie d'un érudit, et Suspiria de profundis, faisant suite aux Confessions par Thomas de Quincey"*).

En février, Richard Wagner vint à Paris pour donner trois concerts où il fit entendre des fragments du *“Vaisseau fantôme”*, de *“Tannhäuser”* et de *“Lohengrin”*. Baudelaire, un wagnérien de la première heure, qui trouvait dans sa musique une sorte de haschisch auquel il s’abandonnait délicieusement, connut alors une véritable extase : *«Je me sentis délivré des liens de la pesanteur, et je retrouvai par le souvenir l’extraordinaire volupté qui circule dans les lieux hauts»*. Il écrivit des lettres enthousiastes sur cette musique, dont l’une à Poulet-Malassis (*«Ç’a été, cette musique, une des grandes jouissances de ma vie.»*) et une à Wagner où il le félicita car, à ses yeux, il excelle à *«peindre l’espace et la profondeur»*. Le musicien le remercia car il fut l’un des rares Français à le saluer.

Le 13 mars, il publia dans *“L’artiste”* un article sur Théophile Gautier, où il le loua d’avoir donné l’amour de la peinture aux jeunes Français, *«travail plus dur et plus méritant qu’il ne semble tout d’abord... car le public français n’est pas artiste, naturellement artiste ; ce public-là est philosophe, moraliste, ingénieur, amateur de récits et d’anecdotes, tout ce qu’on voudra, mais jamais spontanément artiste»*, et il traça en fait son propre portrait en tant que poète conscient et soucieux de son art.

En mai, les textes *“De l’idéal artificiel, le haschisch”* et *“Enchantements et tortures d’un mangeur d’opium”*, furent réunis dans :

“Les paradis artificiels - Opium et haschisch”

(1860)

Essai

“Le poème du haschisch”

Dans un court préambule intitulé *“Le goût de l’infini”*, Baudelaire indique : *«Hélas, les vices de l’homme, si pleins d’horreur qu’on les suppose, contiennent la preuve (quand ce ne serait que leur infinie expansion !) de son goût de l’infini ; seulement, c’est un goût qui se trompe souvent de route.»* En effet, l’être humain, *«oublie, dans son infatuation, qu’il se joue à un plus fin et plus fort que lui, et que l’Esprit du Mal, même quand on ne lui livre qu’un cheveu, ne tarde pas à emporter la tête. [...] C’est dans cette dépravation du sens de l’infini que gît, selon moi, la raison de tous les excès coupables, depuis l’ivresse solitaire et concentrée du littérateur, qui, obligé de chercher dans l’opium un soulagement à une douleur physique, et ayant ainsi découvert une source de jouissances morbides, en a fait peu à peu son unique hygiène et comme le soleil de sa vie spirituelle, jusqu’à l’ivrognerie la plus répugnante des faubourgs, qui, le cerveau plein de flamme et de gloire, se roule ridiculement dans les ordures de la route.»* Ainsi, l’être humain recherche dans le haschisch ou l’opium une sorte de *«paradis artificiel»*, un *«état exceptionnel de l’esprit et des sens»*, *«une condition anormale de l’esprit qui est une véritable grâce, comme un miroir magique où l’homme est invité à se voir en beau, c’est-à-dire tel qu’il devrait et pourrait être ; une espèce d’excitation angélique»*. *«L’homme gratifié de cette béatitude, malheureusement rare et passagère, se sent parfois plus artiste et plus juste, plus noble pour tout dire en un mot.»* Or, pour connaître cet état non plus fugacement et par l’effet du hasard, l’être humain, *«ne considérant que la volupté immédiate, a, sans s’inquiéter de violer les lois de sa constitution, cherché dans la science physique, dans la pharmaceutique, dans les plus grossières liqueurs, dans les parfums les plus subtils, sous tous les climats et dans tous les temps, les moyens de fuir, ne fût-ce que pour quelques heures, son habitacle de fange et comme dit l’auteur de “Lazare” : d’emporter le Paradis d’un seul coup.»*

Puis, dans trois parties intitulées *“Qu’est-ce que le haschisch?”*, *“Le théâtre de Séraphin”* et *“L’homme-Dieu”*, Baudelaire entreprend de faire une *«monographie de l’ivresse»*, se lance dans un traité mi-philosophique, mi-scientifique où il décrit la confiture de dawamesk (*«un mélange d’extrait gras [beurre + haschisch, en gros du beurre de marakesh], de sucre et de divers aromates tels que vanille, cannelle, pistache, amande, musc»*), étudie la nature, l’usage, *«les effets mystérieux et les jouissances morbides que peuvent engendrer les drogues, les châtiments inévitables qui résultent de leur usage prolongé.»* De ces effets, il dresse un inventaire minutieux. Le rêveur, sous l’effet de la

drogue, s'exalte, se croit le centre de l'univers ; il s'écrie : *« Ces villes magnifiques [...] ces beaux navires balancés par les eaux de la rade dans un désœuvrement nostalgique [...], toutes ces choses ont été créées pour moi, pour moi, pour moi ! Pour moi, l'humanité a travaillé, a été martyrisée, immolée, - pour servir de pâture, de pabulum, à mon implacable appétit d'émotion, de connaissance et de beauté. »* Dans *'Le théâtre de Séraphin'*, il rapporte 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. »* Cette exaltante ivresse voisine avec des états de béatitude : *« Votre amour inné de la forme et de la couleur trouvera tout d'abord une pâture immense dans les premiers développements de votre ivresse. Les couleurs prendront une énergie inaccoutumée. »* - Les sons se revêtent de couleurs, et les couleurs contiennent une musique. - *« Il [l'homme] est subjugué »,* bien qu'il ne trouve dans le haschisch *« rien de miraculeux, absolument rien que le naturel excessif »* - *« Le cerveau et l'organisme sur lesquels opère le haschisch ne donneront que leurs phénomènes ordinaires, individuels, augmentés, il est vrai, quant au nombre et à l'énergie, mais toujours fidèles à leur origine. L'homme n'échappera pas à la fatalité de son tempérament physique et moral : le haschisch sera, pour les impressions et les pensées familières de l'homme, un miroir grossissant, mais un pur miroir. »* Puis *« se développe cet état mystérieux et temporaire de l'esprit, où la profondeur de la vie, hérissée de ses problèmes multiples, se révèle tout entière dans le spectacle si naturel et si trivial qu'il soit, qu'on a sous les yeux, - où le premier objet venu devient symbole parlant. »*, où le monde se remplit d'*« analogies »* et de *« correspondances »*, l'esprit se mouvant naturellement dans l'allégorie, *« l'une des formes primitives et les plus naturelles de la poésie »* : *« l'universalité des êtres se dresse devant vous avec une gloire nouvelle non soupçonnée jusqu'alors. La grammaire, l'aride grammaire elle-même, devient quelque chose comme une sorcellerie évocatoire ; les mots ressuscitent revêtus de chair et d'os, le substantif, dans sa majesté substantielle, l'adjectif, vêtement transparent qui l'habille et le colore comme un glacié, et le verbe, ange du mouvement qui donne le branle à la phrase [...] La musique [...] vous parle de vous-même et vous raconte le poème de votre vie. »* Cependant, à une certaine phase de l'ivresse, la personnalité peut disparaître : *« La contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence et [...] vous vous confondez bientôt avec eux »* ; s'agit-il, par exemple, de contempler un arbre battu des vents : *« Ce qui ne serait dans le cerveau d'un poète qu'une comparaison fort naturelle deviendra dans le vôtre une réalité. Vous prêtez d'abord à l'arbre vos passions, votre désir ou votre mélancolie ; ses gémissements et ses oscillations deviennent les vôtres, et bientôt vous êtes l'arbre. »* Disparaît également la notion du temps : *« On dirait qu'on vit plusieurs vies d'homme en l'espace d'une heure. »* Puis viennent les hallucinations, sortes de rêves artificiels, semblables à ceux que procure le sommeil qui trouvent leur aliment dans l'ambiance même, qui n'ont rien de surnaturel ; celui qui s'y manifeste n'est que lui-même, augmenté, *« le même nombre élevé à une très haute puissance »*. Il faut donc consommer le haschisch dans les meilleures conditions, hors de tout souci ou inquiétude, qu'il ne ferait qu'augmenter. Surgissent des *« visions splendides doucement terrifiantes et en même temps pleines de consolations. Cet état nouveau est ce que les Orientaux appellent le "Kief". Ce n'est plus quelque chose de tourbillonnant et de tumultueux ; c'est une béatitude calme et immobile, une résignation glorieuse. »* Est-il forme d'évasion plus exaltante et plus efficace que cette mutation de la conscience ? Le consommateur de haschisch en arrive à *« s'admirer lui-même. Toute contradiction s'efface, tous les problèmes philosophiques deviennent limpides, ou du moins paraissent tels. Tout est matière à jouissance. La plénitude de sa vie actuelle lui inspire un orgueil démesuré. »* Il se considère *« comme supérieur à tous les hommes »*. Il rapporte tout à lui, et *« se fait bientôt centre de l'univers »,* se sent *« doué d'une merveilleuse aptitude pour comprendre le rythme immortel et universel »*. *« Personne ne s'étonnera qu'une pensée finale, suprême, jaillisse du cerveau du rêveur : "Je suis devenu Dieu". »* Mais, au moment même, il tombe, *« en vertu d'une loi morale incontrôlable »,* plus bas que sa nature réelle. Alors qu'il croit se découvrir une âme nouvelle, le toxicomane éprouve

bientôt une angoisse mal définie, comme si son corps, habitacle désormais inutile de son âme, ne pouvait plus la contenir. À l'avenir prisonnier de la drogue, il n'est plus qu'«une âme qui se vend en détail». À ceux qui pensent que le poète peut tirer de cette ivresse de tels bénéfices spirituels qu'il vaut peut-être la peine de tout sacrifier pour l'atteindre, Baudelaire fait remarquer qu'«il est de la nature du haschisch de diminuer la volonté et qu'ainsi il accorde d'un côté ce qu'il retire de l'autre, c'est-à-dire l'imagination sans la faculté d'en profiter».

Après cette peinture sourdement exaltante de l'ivresse procurée par le haschisch, et dont les effets ressemblent à ceux que voudrait obtenir l'ivresse poétique, Baudelaire entreprend, dans la dernière partie, intitulée "Morale", de montrer «l'immoralité même impliquée dans la poursuite de ce faux idéal». Il y voit l'œuvre du diable, une «dépravation du sens de l'infini» qui pousse l'être humain à refuser «les conditions de la vie» en se créant un paradis artificiel : «Qu'est-ce qu'un paradis qu'on achète au prix de son salut éternel?» - «Tout homme qui n'accepte pas les conditions de la vie, vend son âme.» Baudelaire se révolte contre l'accession à la divinité par des moyens sacrilèges et aussi faciles. Il leur oppose le travail patient du poète, qui parvient aux mêmes résultats «par le pur et libre exercice de la volonté», par le sens de la liberté et de la douleur, par la vraie spiritualité qui ne saurait se confondre avec «l'existence surnaturelle» gagnée d'un coup. Évoquant l'exemple de Melmoth, le héros du célèbre roman gothique du révérend Charles Robert Maturin, il n'hésite pas à déclarer que «tout homme qui n'accepte pas les conditions de la vie, vend son âme».

“Un mangeur d'opium”

Sont rassemblés une série d'extraits, admirablement traduits et commentés par Baudelaire, de l'œuvre de Thomas de Quincey : “Les confessions d'un opiomane anglais” (1821) complétés par les “Spiria de profundis” (1835), le texte étant organisé en neuf parties : “1. Précautions oratoires” - “2. Confessions préliminaires” - “3. Voluptés de l'opium” - “4. Tortures de l'opium” - “5. Un faux dénouement” - “6. Le génie enfant” - “7. Chagrins d'enfance” - “8. Chagrins d'Oxford” (où l'on trouve la comparaison de l'esprit humain avec un palimpseste) - “9. Conclusion”.

Baudelaire se penche sur l'enfance de De Quincey : «C'est dans les notes relatives à l'enfance que nous trouverons le germe des étranges rêveries de l'homme adulte, et, disons mieux, de son génie. [...] Tel petit chagrin, telle petite jouissance de l'enfant, démesurément grossis par une exquise sensibilité deviennent plus tard, même à son insu, le principe d'une oeuvre d'art. [...] Nous allons donc analyser rapidement les principales impressions d'enfance du mangeur d'opium, afin de rendre plus intelligibles les rêveries qui, à Oxford, faisaient la pâture ordinaire de son cerveau. [...] Le génie n'est que l'enfance nettement formulée.» Or il a connu une enfance malheureuse, une jeunesse errante et soumise à la faim, et Baudelaire commente : «Pour sentir de cette façon-là, il faut avoir souffert beaucoup, il faut être un de ces coeurs que le malheur ouvre et amollit, au contraire de ceux qu'il ferme et durcit. Le Bédouin de la civilisation apprend dans le Sahara des grandes villes bien des motifs d'attendrissement qu'ignore l'homme dont la sensibilité est bornée par le “home” et la famille.» Il commença à utiliser l'opium pour calmer ses «tortures d'estomac». De ce fait, Baudelaire lui accorde toutes les excuses, pense que, dans son cas, «il n'y a pas crime, il n'y a que faiblesse, et encore faiblesse si facile à excuser [...] Le bénéfice résultant pour autrui des notes d'une expérience achetée à un prix si lourd peut compenser largement la violence faite à la pudeur morale et créer une exception légitime.» D'ailleurs, De Quincey était «un esprit subtil et lettré» ; il avait «une imagination ardente et cultivée», d'autant plus qu'elle avait été «prématurément labourée par la fertilisante douleur» ; surtout, son «cerveau» a été «marqué par la rêverie fatale». Baudelaire compare «sa pensée à un thyrses, simple bâton qui tire toute sa physionomie et tout son charme du feuillage compliqué qui l'enveloppe.» Il entreprend de lever le rideau «sur la plus étonnante, la plus compliquée et la plus splendide vision qu'ait jamais allumée sur la neige du papier le fragile outil du littérateur», proclamant qu'elle fut le fruit de l'opium. C'est dans l'ivresse procurée par lui que De Quincey revécut tout son passé, et se laissa envahir par «une grande allégorie naturelle». Il y puisa «agilité spirituelle» et «bonheur». Il connut la béatitude. Il accéda à la divinité.

Mais Baudelaire signale qu'il existe un revers à cette médaille : les effets que la drogue ne manque pas d'avoir sur la santé, le comportement, la production intellectuelle ; les «tortures» qu'engendre

l'utilisation de celle qui peu à peu devient une maîtresse exigeante. De Quincey interrompit ses études, négligea sa vocation de philosophe, abandonna les mathématiques où il aurait pu devenir un maître, laissa inachevé un ouvrage ambitieux qui devait mener son nom à la postérité. Sa volonté, cette faculté que prisait si fort Baudelaire, se trouva attaquée.

Cependant, ce qu'il connut par la drogue n'est-ce pas ce que le poète cherche par le travail et l'exercice normal de ses facultés? Il a réussi son évasion au point qu'il confondit rêve et réalité. *«L'espace s'enfla à l'infini. L'expansion du temps devint une angoisse encore plus vive.»* Revinrent à son esprit *«les plus vulgaires événements de l'enfance»*, des *«scènes depuis longtemps oubliées»*, des souvenirs de lectures, la figure de la petite Ann, la prostituée rencontrée autrefois dans les rues de Londres et à jamais perdue. Mais il n'eut plus la force de congédier les images extraordinaires ou monstrueuses qui s'imposaient à lui. Il tomba dans la morbidité, et refusa jusqu'au sommeil. Baudelaire le plaint et l'admire.

Cette admiration, fondée sur une fraternité d'âme et d'habitudes, fut renforcée par la lecture de l'ouvrage qui fit suite aux *“Confessions”*, et les compléta : *“Suspiria de profundis”*. Alors que les *“Confessions”*, déclarait le commentateur, avaient été écrites dans le but *«de montrer quelle puissance a l'opium pour augmenter la faculté naturelle de rêverie»*, *«faculté divine et mystérieuse»*, les *“Suspiria”* sont le récit d'impressions d'enfance. Or Baudelaire était également attaché aux siennes, et s'enthousiasma de cette rencontre. Il se livra, avant la lettre, à une psychanalyse de De Quincey, dans laquelle, il mit beaucoup de lui-même et de ses propres souvenirs. L'opium, ses *«vertus»* et ses *«tortures»* furent bientôt oubliés au profit de la découverte d'une âme et d'un talent qu'il égalait aux plus grands. Il s'attacha à montrer *«le caractère moral de notre auteur»*, si proche, en bien des points, du sien. Il vit notamment dans les dernières pages des *“Suspiria”* *«quelque chose de funèbre, de corrodé et d'aspirant ailleurs qu'aux choses de la terre»*. Il communia avec De Quincey dans le sentiment de la mort qui *«sort brusquement de son embuscade, et balaie d'un coup d'aile nos plans, nos rêves et les architectures idéales où nous abritions en pensée la gloire de nos derniers jours»*. Il pensa à sa propre mort.

On remarque cette annonce du poème *“Le voyage”* : *«[...] l'homme revenu des batailles de la vie ; [...] c'est le voyageur qui se retourne le soir vers les campagnes franchies le matin, et qui se souvient, avec attendrissement et tristesse, des mille fantaisies dont était possédé son cerveau pendant qu'il traversait ces contrées.»* (I, p. 496)

Commentaire

Selon le témoignage de Théophile Gautier, Baudelaire aurait créé la formule de *«paradis artificiels»* en l'empruntant à l'enseigne d'un atelier de fleurs artificielles situé sur la route de Neuilly !

Si, en 1851, il écrivit *“Du vin et du hachish”* [sic], le vin n'eut plus ici droit de cité, mais il utilisa cependant quelques passages de l'essai antérieur.

Le recueil fut dédié à une femme, J.G.F, non encore identifiée, à laquelle Baudelaire affirma : *«La vraie réalité n'est que dans les rêves»*.

Si l'usage extra-médical des excitants avait commencé à se répandre au XVIII^e siècle, le haschisch était d'importation récente car c'est peut-être à la campagne de Bonaparte en Égypte qu'on devait son introduction en France. Il avait été étudié plus d'une fois, soit sous forme littéraire, soit dans des études scientifiques, comme celles des docteurs Brierre de Boismont (dans son traité *“Des hallucinations”*, il étudiait au passage le rôle du haschisch) et Moreau de Tours (il avait séjourné en Orient et, fort de son expérience, avait publié un traité *“Du hachish [sic] et de l'aliénation mentale”*), publiées toutes deux en 1845 et dans lesquelles Baudelaire puisa une bonne partie de sa documentation. Le fait même qu'il ait pu céder à des tentations de ce genre n'infirmerait nullement la sincérité de sa condamnation. Il répondit d'avance aux ricanements par la note qui précédait *“Révolte”* dans l'édition originale des *“Fleurs du mal”* : *«Plus d'un adressera sans doute au ciel les actions de grâces habituelles du Pharisien : “Merci, mon Dieu, qui n'avez pas permis que je fusse semblable à ce poète infâme.”»*

Mais l'artiste (de la même façon qu'André Breton, Antonin Artaud, Henri Michaux ou William Bourroughs au XX^e siècle) fut fasciné par les effets de l'ivresse, quelle que soit sa source, sur

l'imagination et le fonctionnement de l'esprit : elle donnerait au consommateur la possibilité de se transcender pour rejoindre l'idéal auquel il aspire ; elle le porterait à la «*béatitude poétique*», qui permet «*la multiplication de l'individualité*», mais il éprouverait de la terreur devant la connaissance de l'aliénation momentanée qu'elle provoque. Aussi ne se livra-t-il pas à une apologie de la drogue. Il mena l'analyse avec une rigueur et un sens de l'économie admirables, décrivit de façon clinique les effets de la drogue, multiplia les points de vue, examina systématiquement tous les aspects du problème, depuis le côté physiologique et psychique jusqu'au côté moral, car, en moraliste sensible aux prestiges du mal, il démêla, avec lucidité, tout ce qui entre de remords et de joie, de désir et d'abandon, de démence et de pureté, dans cette ivresse qui porte en elle des lendemains pleins d'une amère désillusion. Par rapport à «*Du vin et du haschisch*», il ne s'inquiétait plus seulement de l'affaiblissement de la volonté causé par les excitants, mais, son orientation étant devenue plus grave et même religieuse, il ne perdait jamais de vue l'aspect moral et métaphysique de la question. L'indulgence qu'il avait eue pour le vin n'était plus compatible avec l'idée qu'il se faisait du destin de l'être humain, et les scènes d'ivresse qu'il avait décrites auparavant avec une admiration presque affectueuse étaient désormais flétries. Il est vrai que, avant d'en arriver à cette «*Morale*» (dont le verdict était clairement annoncé dans les premières pages), Baudelaire avait décrit avec beaucoup d'art et de couleur les effets du haschisch. Certains estiment qu'il y a là une complaisance inquiétante, et que, tout en condamnant cette ivresse pour la forme, il chercha à en éveiller le désir.

S'il n'avait consommé du haschisch que modérément, l'opium lui était plus familier, et il en ressentit davantage les effets, en en absorbant sous la forme du laudanum, l'accoutumance l'ayant amené à en augmenter progressivement les doses, au point que son système nerveux en souffrit, sans qu'on puisse parler de réelle intoxication à la substance, tandis que, pour Thomas De Quincey, le «*mangeur d'opium*», la pratique de la drogue, qu'il avait commencée lui aussi par un traitement médical, avait rapidement tourné à une toxicomanie, dont il eut beaucoup de mal à se libérer. Né en 1785, il était décédé l'année qui précéda la publication des «*Paradis artificiels*». Deux traductions de sa «*Confession d'un mangeur d'opium*», un des chefs-d'œuvre de la prose anglaise, avaient déjà paru en France : l'une, en 1821, fort fantaisiste, d'Alfred de Musset, sous les initiales A.D.M. («*L'Anglais mangeur d'opium*»), l'autre au début de 1860. Baudelaire, qui eut connaissance de l'ouvrage de Musset dont un ami lui révéla l'auteur, n'y fit pas allusion, et se reporta au texte anglais, lu «*il y a de cela bien des années*», dont il traduisit à son tour de longs passages ou qu'il résuma et commenta. S'attachant à reprendre fidèlement l'original, il se livra à un travail de compilation, mais aussi d'éclaircissement critique, traduisant les passages principaux en les agrémentant à l'occasion de ses réflexions personnelles (notamment sur «*le génie enfant*» ou sur «*Le goût précoce du monde féminin, mundi muliebris, de tout cet appareil ondoyant, scintillant et parfumé, [qui] fait les génies supérieurs.*»), ces pages révélant à l'attention du lecteur toute la finesse de son génie littéraire. Il n'eut plus cette fois envie de faire appel à d'intempestives considérations morales. Par la «*Confession*» et les «*Suspiria de profundis*» qui l'avaient complétée en 1845, il fit la connaissance, après Edgar Poe, d'un second «*frère en esprit*» en lequel il «*s'évada*».

On lit encore dans «*Les 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.*»

- «*La faculté de rêverie est une faculté divine et mystérieuse ; car c'est par le rêve que l'homme communique avec le monde ténébreux dont il est environné.*»

- «*Dieu préserve ceux qu'il chérit des lectures inutiles.*»

- «*Le parfum le plus répugnant deviendrait peut-être un plaisir s'il était réduit à son minimum de quantité et d'expansion*», Baudelaire reprenant ici le mot qu'il avait utilisé dans son sonnet «*Correspondances*», mais qu'il trouva aussi chez De Quincey : «*L'opium donne de l'expansion au coeur*».

- l'opposition entre l'«*idéal artificiel*» et la quête du mal. Si, dans le «*Poème du haschisch*», domina l'aspiration vers Dieu, les pages sur l'opium révélèrent la vigueur de la tentation «*satanique*».

On ne sait ce que, dans cette œuvre, il faut admirer le plus, de la justesse de l'analyse, de la rigueur avec laquelle elle est conduite ou de la limpidité du style, Baudelaire s'étant manifestement donné pour critère de son art la simplicité et le naturel. On y admire aussi la qualité d'une intelligence rare, s'appliquant à interpréter les expériences les plus diverses avec un tact et une mesure qui la rendent exemplaire. Un contemporain estimait qu'on pourrait dire des *"Paradis artificiels"* «qu'ils contiennent la philosophie des *"Fleurs du mal"*».

Dans l'édition posthume des *"Oeuvres complètes"* de l'auteur (tome IV, 1869), les éditeurs crurent bon de joindre, en appendice, l'essai publié en 1851 sous le titre *"Du vin et du haschisch comparés comme moyens de multiplication de l'individualité"*.

En 1860, écrasé par les dettes, Baudelaire fut amené à écrire des vers pour un musicien américain nommé Robert Stoepel qui, auteur d'une symphonie sur l'œuvre de Longfellow, et voulant avoir une traduction en vers du *"Song of Hiawatha"*, s'était adressé en vain à Méry, à Émile Deschamps, à Henri Blaze, à Philoxène Boyer, à Banville, pour finir par lui proposer l'entreprise. Le nombre des morceaux à traduire s'élevait à seize ou dix-huit. La comédienne Julie Bernat, dite Mlle Judith, devait les déclamer en manière d'intermèdes explicatifs, au cours de l'exécution de la symphonie au Théâtre Italien. Baudelaire devait toucher quinze cents francs, et cette raison lui parut suffisante pour faire ce travail si parfaitement étranger à son génie. Mais il ne reçut pas la rémunération promise : Stoepel disparut sans laisser de trace, et Baudelaire dut se contenter de placer à "La revue contemporaine", au début de 1861, la centaine de vers que comprenait la partie de ce pensum déjà exécutée sans enthousiasme : *"Le calumet de la paix"*.

En octobre, il fut hanté de désirs de suicide, «*l'acte que je considère comme le plus raisonnable de la vie*».

Le 15 novembre 1860, il reçut du ministre de l'instruction publique, une «indemnité littéraire» de cinq cents francs pour *"Les fleurs du mal"*.

Vers le 15 décembre, il s'installa à Neuilly dans un appartement loué pour y recueillir, mais comme un «*papa et tuteur*», Jeanne Duval, qui était devenue infirme, tandis qu'il constatait chez lui de nouveaux symptômes syphilitiques.

Le 1^{er} janvier 1861, il écrivit à sa mère, lui déclarant, à propos des *"Fleurs du mal"* : «*Il restera, ce livre, comme témoignage de mon dégoût et de ma haine de toute chose.*»

Le 11 janvier, découragé, il se sépara à nouveau de Jeanne Duval, et revint à Paris, pour occuper une petite chambre au cinquième étage de l'Hôtel de Dieppe, rue d'Amsterdam.

Au début de février, il publia une deuxième édition de :

"Les fleurs du mal"

(1861)

Le recueil comportait cent vingt-six poèmes, pas ceux qui avaient été interdits, mais trente-cinq nouveaux.

Il était organisé en six parties :

Première partie, *"Spleen et idéal"* : I. *"Bénédictio"* – II. *"L'albatros"* (voir, dans le site, BAUDELAIRE – *"L'albatros"*) - III. *"Élévation"* - IV. *"Correspondances"* - V. *"J'aime le souvenir de ces époques nues..."* - VI. *"Les phares"* - VII. *"La muse malade"* - VIII. *"La muse vénale"* - IX. *"Le mauvais moine"* - X. *"L'ennemi"* - XI. *"Le guignon"* - XII. *"La vie antérieure"* - XIII. *"Bohémiens en voyage"* - XIV. *"L'homme et la mer"* - XV. *"Don Juan aux enfers"* - XVI. *"Châtiment de l'orgueil"* - XVII. *"La beauté"* - XVIII. *"L'idéal"* - XIX. *"La géante"* - XX. *"Le masque"* - XXI. *"Hymne à la beauté"* (voir, dans le site, BAUDELAIRE – *"Hymne à la beauté"*) – XXII. *"Parfum exotique"* - XXIII. *"La chevelure"* (voir, dans le site, BAUDELAIRE – *"La chevelure"*) – XXIV. *"Je t'adore à l'égal de la voûte"*

nocturne...” - XXV. “Tu mettrais l’univers dans ta ruelle...” - XXVI. “Sed non satiata” – XXVII. “Avec ses vêtements ondoyants et nacrés...” – XXVIII. “Le serpent qui danse” – XXIX. “Une charogne” – XXX. “De profundis clamavi” – XXXI. “Le vampire” – XXXII. “Une nuit que j’étais près d’une affreuse Juive...” – XXXIII. “Remords posthume” – XXXIV. “Le chat” – XXXV. “Duellum” – XXXVI. “Le balcon” – XXXVII. “Le possédé” - XXXVIII. “Un fantôme” – XXXIX. “Je te donne ces vers afin que si mon nom...” – XL “Semper eadem” – XLI. “Tout entière” – XLII. “Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire...” – XLIII. “Le flambeau vivant” – XLIV. “Réversibilité” – XLV. “Confession” – XLVI. “L’aube spirituelle” – XLVII. “Harmonie du soir” – XLVIII. “Le flacon” – XLIX. “Le poison” – L. “Ciel brouillé” – LI. “Le chat” – LII. “Le beau navire” – LIII. “L’invitation au voyage” – LIV. “L’irréparable” – LV. “Causerie” – LVI. “Chant d’automne” – LVII. “**À une madone**” (voir, dans le site, BAUDELAIRE – “À une madone”) – LVIII. “Chanson d’après-midi” – LIX. “Sisina” – LX. “Franciscae meae laudes” – LXI. “À une dame créole” – LXII. “Moesta et errabunda” – LXIII. “Le revenant” – LVIV. “Sonnet d’automne” – LXV. “Tristesse de la lune” - LXVI. “Les chats” – LXVII. “Les hiboux” – LXVIII. “La pipe” - LXIX. “La musique” - LXX. “Sépulture” – LXXI. “Une gravure fantastique” – LXXII. “Le mort joyeux” – LXXIII. “Le tonneau de la haine” - LXXIV. “La cloche fêlée” – LXXV. “Spleen : Pluviôse, irrité contre la ville entière” – LXXVI. “Spleen : J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans” – LXXVII. “Spleen : Je suis comme le roi d’un pays pluvieux” – LXXVIII. “Spleen : Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle” – LXXIX. “Obsession” – LXXX. “Le goût du néant” – LXXXI. “Alchimie de la douleur” – LXXXII. “Horreur sympathique” - LXXXIII. “L’héautontimorouménos” – LXXXIV. “L’irréparable” – LXXXV. “**L’horloge**” (voir, dans le site, BAUDELAIRE – “L’horloge”).

Deuxième partie, “Tableaux parisiens” : LXXXVI. “Paysage” – LXXXVII. “Le soleil” – LXXXVIII. “À une mendicante rousse” – LXXXIX. “Le cygne” – LXC. “Les sept vieillards” – LXCII. “Les petites vieilles” - LXCIII. “Les aveugles” – LXCIV. “**À une passante**” (voir, dans le site, BAUDELAIRE – “À une passante”) – LXCIV. “Le squelette laboureur” - LXCIV. “Le crépuscule du soir” – LXCVI. “Le jeu” – LXCVII. “Danse macabre” – LXCVIII. “L’amour du mensonge” – IC. “Je n’ai pas oublié, voisine de la ville...” – C. “La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse...” – CI. “Brumes et pluies” – CII. “Rêve parisien” - CIII. “Le crépuscule du matin”.

Troisième partie, “Le vin” : CIV. “L’âme du vin” – CV. “Le vin des chiffonniers” – CVI. “Le vin de l’assassin” – CVII. “Le vin du solitaire” – CVIII. “Le vin des amants”.

Quatrième partie, “Fleurs du mal” : CIX. “La destruction” - CX. “Une martyre” – CXI. “Femmes damnées” – LXXXII. “Femmes damnées” – CXII. “Les deux bonnes sœurs” – CXIII. “La fontaine de sang” – CXIV. “Allégorie” – CXV. “La Béatrice” – CXVI. “Un voyage à Cythère” – CXVII. “L’amour et le crâne”.

Cinquième partie, “Révolte” : CXVIII. “Le reniement de saint Pierre” – CXIX. “Abel et Caïn” – CXX. “Les litanies de Satan”.

Sixième partie, “La mort” : CXXI. “La mort des amants” – CXXI. “La mort des pauvres” – CXXIII. “La mort des artistes” – CXXIV. “La fin de la journée” – CXXV. “Le rêve d’un curieux” – CXXVI. “**Le voyage**” (voir, dans le site, BAUDELAIRE – “Le voyage”).

Commentaire

“Spleen et idéal” groupait quatre-vingt-cinq poèmes, dont, parmi les nouveaux “L’albatros” “Hymne à la Beauté”, “La chevelure”, “Le possédé” (qui décrivait la réconciliation avec Jeanne Duval, la vie commune reprise avec une femme devenue muette et sombre), “Un fantôme” (hommage suprême à une femme prématurément vieillie et infirme, mais qui demeurerait à jamais pour lui « Celle qui fut mon plaisir et ma gloire », qui expliquait le sens secret de cette liaison encore une fois renouée, la beauté de Jeanne, ses baisers savants, ses caresses, tout ce passé détruit, mais qui, dans le souvenir du poète, demeurerait à tout jamais vivant), “À une madone”, “L’horloge”.

“*Tableaux parisiens*” était une nouvelle partie, formée de huit poèmes qui, en 1857, se trouvaient dans “*Spleen et idéal*”, et de dix poèmes parus dans des revues entre 1857 et 1861. Le poète s’y plonge dans le spectacle de la ville ; montre ou se souvient d’hôpitaux, de palais, de tableaux, de vieux livres, de maisons de jeu, de faubourgs, de mendiants, de vieillards, de petites vieilles, d’aveugles ; tente de se noyer dans la foule anonyme pour y dénicher une forme de beauté.

“*Le vin*” groupait quatorze poèmes, qui, dans la première édition, marquaient entre “*Spleen et idéal*” et le groupe des “*Fleurs du mal*”, une sorte d’intermède ; qui, suivant désormais “*Tableaux parisiens*”, relevaient davantage du pittoresque de cette section, n’apparaissaient plus comme une possibilité véritable de libération.

“*Fleurs du mal*” ne groupait plus que neuf poèmes.

“*Révolte*” groupait toujours trois poèmes, et cette partie prenait un accent plus redoutable parce que rapprochée de la suivante.

La partie “*La mort*” se vit enrichie de trois poèmes beaucoup plus sombres. Après ces chants d’espérance que sont “*La mort des amants*”, “*La mort des pauvres*” et “*La mort des artistes*”, l’inquiétude fait surgir un doute avec “*Le rêve d’un curieux*” : si la vie aboutissait au néant, si le rideau se levait sur une scène vide ? Enfin, le dernier poème, “*Le voyage*”, qui est celui d’une vie humaine, est la conclusion générale du recueil dont il récapitule tous les thèmes principaux, est le dernier cri de l’esprit en proie au spleen, le constat d’une condition humaine désespérée, désespérante, même si la mort n’est plus dernière mais douce consolation. Cependant, Baudelaire n’ayant pas voulu fermer le livre sur un échec, à la fin du poème, quand toutes les possibilités terrestres ont été épuisées, il se tourne vers le dernier remède, le grand «*Voyage*» vers un autre monde ; il invite à aller, avec toute la force du dernier élan, à la rencontre de la mort, l’inconnu suprême, et donc, aussi, la promesse d’un «*ailleurs*» que nous ne pouvons nous figurer. Il nous propose de :

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

Ainsi les nouveaux poèmes compensèrent largement l’abandon des «*pièces condamnées*» en 1857, dans la mesure où il s’agissait de certaines des plus grandes réussites de Baudelaire. La perte de ses illusions et de ses espoirs avait fait que l’axe du recueil s’était déplacé, que son organisation avait été sensiblement modifiée. À l’intérieur de chaque partie, quelques poèmes déplacés ou ajoutés accentuaient l’impression de désespérance. Ainsi, le cycle des poèmes adressés à Mme Sabatier s’ouvrait désormais par des vers qui révélaient la signification de l’ensemble : le grand espoir n’était qu’illusion, et le cœur du poète s’était enivré d’un mensonge. De même, les poèmes par lesquels en 1857 s’achevait la série de “*Spleen et idéal*” et qui n’étaient pas sans laisser une impression d’apaisement, étaient désormais dispersés et comme noyés dans un ensemble d’une tonalité plus sombre. Baudelaire avait voulu imposer l’idée que ce sont les perversions de “*Fleurs du mal*”, la “*Révolte*” et “*La mort*” qui indiquent le vrai sens du livre.

Quant à la nouvelle partie, il faut constater que le terme de «*tableaux*» est trompeur, car le poète évoque principalement la vie et la peine des êtres humains, et, comme dans le reste de son oeuvre, la présence du péché. Toutefois, tandis que “*Spleen et idéal*” ne concernait guère que lui (tout au moins directement), cette section a une portée beaucoup plus générale. L’ouvrant par un ironique “*Paysage*”, le poète, pour sortir du cercle vicieux de l’aspiration à l’idéal et de la retombée dans le «*spleen*», se livre à la foule et à «*la fourmillante cité pleine de rêves*», cette grande ville où plus qu’ailleurs fleurit le mal, qui lui impose à la fois le miroir multiplié de sa laideur, et le mirage d’un lieu magique, fantasmagique, où se perdre, c’est aussi se retrouver. Ces poèmes, dont certains étaient inspirés sans doute par les gravures de Meryon, et d’autres par Goya, inaugurèrent ce courant de la poésie urbaine qui allait connaître dans la suite, sous des formes diverses, un considérable développement. Le fantastique insolite de la Ville, à la faveur de ses correspondances avec la vie intérieure, engendra des poèmes dont l’ampleur est assez exceptionnelle chez Baudelaire. On ne peut pas ne pas remarquer que la sévérité impitoyable qu’il exerçait à l’encontre de lui-même fit place à une sympathie et à une compassion profonde à l’égard des autres, vieillards, malades, prostituées ou voleurs. Deux des poèmes, qui rapportent des souvenirs d’enfance, et eux aussi privés de titre, montrent combien il était resté attaché à cet innocent paradis.

Il conçut une ébauche d'épilogue où il s'adressait à la ville de Paris, et lui disait finalement : «*Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or.*»

Cette édition, tirée à mille cinq cents exemplaires, assura la consécration du poète qui avait été auparavant condamné. Il connut alors la renommée. Avec ce «beau volume complet» (Hugo), il s'imposa, sinon au grand public, du moins aux nouveaux poètes, dont il devint l'un des chefs de file. Dès 1861, Villiers de L'Isle-Adam célébra «l'humanité et la grandeur» de cette poésie écrite sur un ton musical à la fois «berceur» et «morbide». Sensible lui aussi à «l'aspect étrange et puissant» de l'oeuvre, Leconte de Lisle en souligna la «conception neuve, une dans sa riche et sombre diversité».

Le 13 mars 1861, la première représentation complète de "*Tannhäuser*" en France, donnée à l'Opéra, fut sifflée. Ce fut la grande déception de la vie de Baudelaire qui fit paraître, le 1^{er} avril, dans "La revue européenne", un article «*improvisé en trois jours dans une imprimerie*» mais «*œuvre de circonstance très méditée*», qui fut publié en plaquette le 4 mai :

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

Essai

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

Commentaire

Quoique ne possédant aucune compétence technique en matière de musique, Baudelaire, qui en entendait souvent chez ses amis, y était très sensible. Il était à peu près le seul en France, où il tenta de l'acclimater, à comprendre le génie musical de Wagner. Face à la cabale déchaînée contre lui, il le défendit à travers son esprit et sa sensibilité. C'était l'émouvant salut d'un génie raillé à un autre génie méconnu.

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

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

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

Le 6 mai 1861, Baudelaire écrivit une longue lettre à sa mère, une des plus belles et des plus émouvantes, où, malgré ses déboires, il exprima encore sa confiance en son génie, mais se plaignit : «*Je suis seul, sans amis, sans maîtresses, sans chien et sans chat, à qui me plaindre.*» Il ajouta : «*Je désire de tout mon coeur [...] croire qu'un être extérieur et invisible s'intéresse à ma destinée. Mais comment faire pour le croire.*» Il lui confia son désir de se suicider. C'est alors qu'il composa "**Recueillement**" (voir, dans le site, BAUDELAIRE – "**Recueillement**").

Le 24 mai, il céda à Poulet-Malassis et de Broise le droit de reproduction exclusif de ses œuvres littéraires parues ou à paraître, ainsi que de ses traductions d'Edgar Allan Poe.

Du 15 juin au 15 août, il publia dans "La revue fantaisiste" :

“Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains”

(1861)

Recueil d'essais

Ils portaient sur :

- Victor Hugo dont il dit qu'il était *«l'homme le mieux doué, le plus visiblement élu pour exprimer par la poésie ce que j'appellerai le mystère de la vie»*, ce qui n'empêchait pas qu'entre eux subsista une opposition totale de caractères ; au passage, Baudelaire s'étendit longuement sur la théorie de l'analogie, rappela qu'aux yeux de Swedenborg *«Tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le naturel comme dans le spirituel, est significatif, réciproque, converse, correspondant»*, et appliqua ces grandes vues à la poésie, puisque le vrai poète est *«un traducteur, un déchiffreur»*.
- Marceline Desbordes-Valmore, qui lui fit déclarer : *«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»* ; dont les poèmes se prêtèrent admirablement à la mise en lumière de l'importance du «sentiment» ;
- Auguste Barbier, dont les "lambes" lui donnèrent l'occasion de montrer les rapports entre l'art et la morale ;
- Théophile Gautier ;
- Pétrus Borel, étude où Baudelaire disait se proposer de *«violier les habitudes morales du lecteur»*, déclarait : *«Sans Pétrus Borel il y aurait une lacune dans le romantisme»* ;
- Gustave Le Vavas seur ;
- Théodore de Banville ;
- Pierre Dupont, dont il analysait avec lucidité la poésie à caractère social, et reconnaissait aisément les qualités de style d'écrivains comme Leroux et Proudhon ;
- Leconte de Lisle, à propos duquel il fit un prompt rappel à Renan ;
- Hégésippe Moreau.

On y remarque ces réflexions :

- *«La puérile utopie de l'art pour l'art, en excluant la morale, et souvent même la passion, était nécessairement stérile. Elle se mettait en flagrante contradiction avec le génie de l'humanité.»*
- *«Chaque écrivain est plus ou moins marqué par sa faculté principale. Chateaubriand a chanté la gloire douloureuse de la mélancolie et de l'ennui. Victor Hugo, grand, terrible, immense comme une création mythique, cyclopéen pour ainsi dire, représente les forces de la nature et leur lutte harmonieuse. Balzac, grand, terrible, complexe aussi, figure le monstre d'une civilisation, et toutes ses luttes, ses ambitions et ses fureurs. Gautier, c'est l'amour exclusif du Beau, avec toutes ses subdivisions, exprimé dans le langage le mieux approprié.»*
- *«Il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire. C'est alors que la couleur parle, comme une voix profonde et vibrante, que les monuments se dressent et font saillie sur l'espace profond ; que les animaux et les plantes, représentants du laid et du mal, articulent leur grimace non équivoque, que le parfum provoque la pensée et le souvenir correspondants ; que la passion murmure ou rugit son langage éternellement semblable.»*, ce qui était une façon de caractériser son propre art.
- *«Il en est des vers comme de quelques belles femmes en qui se sont fondues l'originalité et la correction ; on ne les définit pas, on les aime.»*
- *«Le cri du sentiment est toujours absurde ; mais il est sublime, parce qu'il est absurde.»*
- *«C'est de la force même et de la certitude qu'elle donne à celui qui la possède que dérive l'esprit de justice et de charité.»*

- «*En décrivant ce qui est, le poète se dégrade et descend au rang de professeur ; en racontant le possible, il reste fidèle à sa fonction ; il est une âme collective qui interroge, qui pleure, qui espère et qui devine quelquefois.*»
 - «*Toute phrase doit être en soi un monument bien coordonné, l'ensemble de tous ces monuments formant la ville qui est le Livre.*»
 - «*Les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes.*».
-

Au mois de juillet 1861, Baudelaire songeait déjà à une «*édition définitive*» des «*Fleurs du mal*» qui aurait compris sept poèmes non encore parus en volume.

Le 25 juillet 1861, lui qui haïssait la société, qui considérait que «*consentir à être décoré, c'est reconnaître à l'État, au prince, le droit de vous juger*», qui avait exprimé son mépris pour la littérature classique, écrivit à sa mère, à laquelle il voulait prouver qu'il était un écrivain considéré, qu'entrer à l'Académie française était le seul honneur qu'un «*vrai homme de lettres puisse solliciter sans rougir*». Il n'était pas à un paradoxe près. À quarante ans, oubliant les procès que lui avaient valu «*Les fleurs du mal*», il estimait qu'il avait déjà une belle production derrière lui, valant bien celle de certains académiciens. N'était-il pas déjà l'auteur de six ouvrages de poésie et de critique, et le traducteur des œuvres d'Edgar Allan Poe? Il avait également publié de nombreux poèmes, articles et critiques dans plusieurs revues. Il bénéficiait de l'estime de plusieurs grands écrivains comme Victor Hugo et Théophile Gautier, qui étaient sensibles à sa poésie.

Pour le remercier d'avoir dans «*Le salon de 1859*» fait l'éloge de son tableau, «*L'Angélu*», Alphonse Legros dédia à «[s]on ami Baudelaire» sa suite d'esquisses à l'eau-forte dont faisait partie une «*Procession*» (où des femmes du peuple, modestes et graves, portant des cierges, étaient dessinées sans indulgence, mais avec une accueillante émotion), oeuvre qui lui appartient.

Le 15 septembre, il fit paraître, dans «*La revue fantaisiste*», un article sur «*Les peintures murales d'Eugène Delacroix à Saint-Sulpice*».

Le 15 octobre, il fit paraître, dans «*La revue fantaisiste*», une notice sur le jeune écrivain Léon Cladel, notice qui allait servir de préface à son roman qu'il aurait revu, corrigé et peut-être même remanié.

En novembre 1861, parurent neuf «*Poèmes en prose*», dans «*La revue fantaisiste*» qui, cependant, allait cesser d'exister.

Quand il fit part à ses amis de son désir d'entrer à l'Académie française, ils demeurèrent perplexes. Était-ce une ultime provocation de sa part ou une revendication sérieuse? Avec lui, le doute était permis. Au gré de son humeur, il pouvait affirmer tout et son contraire, cracher sur la société ou se faire le défenseur des valeurs les plus conservatrices (à bien y réfléchir, il s'était toujours affiché comme un dandy ; or, qu'est-ce qu'un dandy, sinon un conservateur?).

Cependant, le 11 décembre 1861, il prit sa plus belle plume pour adresser une lettre de candidature au secrétaire perpétuel de l'Académie française, l'historien et professeur Abel Villemain : «*J'ai l'honneur de vous instruire que je désire être inscrit parmi les candidats qui se présentent pour l'un des deux fauteuils vacants à l'Académie française [ceux d'Eugène Scribe et d'Henri Lacordaire, décédés le premier en février, le second en novembre 1861], et je vous prie de vouloir faire part à vos collègues de mes intentions à cet égard.*» Il expliqua sa démarche : «*Pour dire toute la vérité, la principale considération qui me pousse à solliciter déjà vos suffrages est que, si je me déterminais à ne les solliciter que quand je m'en sentirais digne, je ne les solliciterais jamais. Je me suis dit qu'après tout il valait peut-être mieux commencer tout de suite ; si mon nom est connu de quelques-uns parmi vous, peut-être mon audace sera-t-elle prise en bonne part, et quelques voix, miraculeusement obtenues, seront considérées par moi comme un généreux encouragement et un ordre de mieux faire.*»

Il fut soutenu mollement par Sainte-Beuve qui, dans un article du «*Constitutionnel*» intitulé «*Des prochaines élections à l'Académie*», ne consacra à son oeuvre que quelques lignes : «*M. Baudelaire a trouvé moyen de se bâtir, à l'extrémité d'une langue de terre réputée inhabitable, et par-delà les confins du romantisme connu, un kiosque bizarre, fort orné, fort tourmenté, mais coquet et mystérieux [...]* Ce singulier kiosque, fait en marqueterie, d'une originalité concertée et composite, qui depuis

quelque temps attire les regards, à la pointe extrême du Kamtchatka romantique, j'appelle cela la Folie Baudelaire. L'auteur est content d'avoir fait quelque chose d'impossible.» ; et, mi-figue mi-raisin, il le présenta comme «un candidat poli, respectueux, exemplaire [...] un gentil garçon, fin de langage et tout à fait classique dans les formes». Mais Abel Villemain, que d'aucuns traitaient de «momie», reçut avec hauteur et dédain la curieuse candidature de ce «repris de justice». Il n'en entama pas moins sa tournée des Immortels, comme le veut la tradition. Il s'obligea à rendre visite à d'obscurs plumitifs dont il méprisait le talent. Beaucoup de membres se dérochèrent. Mais l'Académie comptait également quelques vraies gloires qu'il alla voir avec émotion. Tel Alfred de Vigny, qui, âgé de soixante-quatre ans, vieux maître solitaire et ombrageux, le reçut malgré des souffrances qui l'obligeaient à garder la chambre, lui fit bon accueil, le traita d'égal à égal, allait lui écrire : «Ce que vous ne saurez pas, c'est avec quel plaisir je lis à d'autres, à des poètes, les véritables beautés de vos vers, encore trop peu appréciés et trop légèrement jugés.» Jules Sandeau se montra gentil. En revanche, Lamartine lui conseilla de renoncer à sa candidature. Il ne reçut certainement pas beaucoup d'encouragements de Prosper Mérimée, qui avait écrit au propos de l'auteur des *"Fleurs du mal"* : «Je ne le connais pas, mais je parierais qu'il est niais et honnête. Dans son livre très médiocre, nullement dangereux, il y a quelques étincelles de poésie, comme il peut y en avoir dans un pauvre garçon qui ne connaît pas la vie et qui en est las parce qu'une grisette l'a trompé.»

Il pouvait compter sur Gustave Flaubert et sur son futur biographe, Charles Asselineau, pour qu'ils mènent campagne en sa faveur dans les salons littéraires. Mais des salves moqueuses furent envoyées par la majorité des journaux : "La chronique parisienne" insinua qu'il faudrait placer Baudelaire dans la section des cadavres de l'Académie ; "Le tintamarre" fit de l'esprit en suggérant que le poète avait tiré le gros lot de sa loterie «humoristique» : un bon d'accès à l'Académie française.

Constatant qu'il ne pouvait même pas espérer une ou deux voix, Baudelaire suivit le conseil de Sainte-Beuve qui l'incita à ne pas poursuivre plus avant. Le 10 février 1862, il informa Abel Villemain de son retrait. Le même jour, il annonça sa décision à sa mère, en faisant preuve d'un merveilleux optimisme : «*Je sais maintenant que je serai nommé, mais quand? Je ne sais pas.*».

À la fin de décembre, dans une lettre à Arsène Houssaye, Baudelaire avait proposé comme titre collectif de ses poèmes en prose : *"La lueur et la fumée"*.

Dans la seconde quinzaine de janvier 1862, dans "La revue anecdotique", il publia anonymement un article intitulé *"Une réforme à l'Académie"* où il remerciait Sainte-Beuve des propos bienveillants (quoique très peu compréhensifs et appropriés) qu'il avait tenus à son égard dans son article.

Le 23 janvier 1862, il nota : «*Aujourd'hui 23 janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer le vent de l'aile de l'imbécillité*» (*"Mon cœur mis à nu"*). En effet, il avait subi une grave crise cérébrale, caractéristique de la syphilis de stade III, première manifestation de l'atteinte neurologique qui allait entraîner en 1866 l'ictus hémiplégique, puis en 1867 sa mort.

Le 10 février, Sainte-Beuve, complètement affolé mais heureusement lucide, lui ayant intimé : «Laissez l'Académie pour ce qu'elle est...», il retira sa candidature.

Le 17 mars, il fit, dans une lettre à sa mère, cet aveu où se révèle le fond trouble de sa nature, mélange déconcertant de scrupule et de perversité : «*Ta candeur, ta facilité à être dupe, ta naïveté, ta sensibilité, me font rire. Crois-tu donc que, si je le voulais, je ne pourrais pas te ruiner et jeter ta vieillesse dans la misère? Mais, je me retiens, et, à chaque crise nouvelle, je me dis : " Non, ma mère est vieille et pauvre ; il faut la laisser tranquille..."*»

Le 14 avril mourut à cinquante ans son demi-frère, Claude-Alphonse Baudelaire, qui avait fait une carrière de magistrat. Leur complète incompatibilité de caractères et de goûts les avait séparés à peu près totalement depuis une quinzaine d'années au moins. Leur seule affinité fut de mourir de la même façon, victimes d'une hémorragie cérébrale avec hémiplégie.

Le 20 avril, Baudelaire donna, dans "Le boulevard", un compte rendu élogieux des *"Misérables"* où il apprécia franchement les raisons morales de l'œuvre. Mais sa sincérité fut mise en doute en raison du commentaire qu'il fit du même livre dans une lettre à sa mère où il le considérait comme *"immonde et*

inepte». En fait, il fut toujours à la fois émerveillé et exaspéré par Hugo, si bien qu'il put avoir été sincère dans les deux cas.

Le 2 août, fut publié le tome IV des *‘Poètes français’*, une anthologie réalisée et dirigée par Eugène Crépet ; il contenait sept poèmes de Baudelaire, précédés d'une notice de Théophile Gautier, et sept notices demandées à Baudelaire pour présenter plusieurs des poètes les plus importants du siècle, parmi lesquels Hugo et Gautier.

Du 26 août au 24 septembre, parurent dans *‘La presse’*, avec une lettre-dédicace à Arsène Houssaye, vingt poèmes en prose dont la plupart étaient marqués par le thème de Paris. Le 31 août, Théodore de Banville en fit, dans *‘Le boulevard’*, un compte rendu qui était une admirable étude de l'originalité et de la puissance poétique de Baudelaire ; il y vit un «véritable événement littéraire», ajoutant : «Il faut admirer en Baudelaire un des plus grands hommes de ce temps et qui, si nous ne vivions pas sous le règne intellectuel de Victor Hugo, mériterait que nul poète contemporain ne fût mis au-dessus de lui.» Mais les trois feuilletons n'eurent pas de suite.

Le 14 septembre, il publia, dans *‘Le boulevard’*, un article intitulé ***‘Peintres et aquafortistes’*** où il fit l'éloge de Manet et de Legros : *«MM. Manet et Legros unissent à un goût décidé pour la réalité, la réalité moderne, cette imagination vive et ample, sensible et audacieuse, sans laquelle, il faut bien le dire, toutes les meilleures facultés ne sont que des serviteurs sans maître, des agents sans gouvernement.»*

Le 6 novembre 1862, l'Anglais A. C. Swinburne, son premier et glorieux disciple, publia, dans *‘The spectator’*, un article anonyme sur *‘Les fleurs du mal’*. Avec une hâte touchante, Baudelaire envoya l'article à sa mère.

Le 12 novembre, Poulet-Malassis fit faillite, fut arrêté sur la plainte d'un imprimeur et incarcéré à la prison des Madelonnettes. Cela mit le comble au désarroi de Baudelaire qui était privé de l'éditeur à qui il venait de céder la propriété littéraire de tous ses ouvrages parus et à paraître.

En décembre, à peine et mal guéri de son ambition académique, il en nourrit une autre : être directeur de l'Odéon, voire administrateur de la Comédie-Française, positions dont il attendait surtout un revenu. Il subit une nouvelle déception.

Le 13 janvier 1863, se croyant sans doute (et à tort) libéré de ses engagements envers Poulet-Malassis du fait de sa faillite, il céda à Hetzel le droit de publication des *‘Fleurs du mal’*, de ses poèmes en prose et d'un livre de confessions intitulé *‘Mon cœur mis à nu’*, qui aurait été comme la quintessence de son expérience d'homme, sa protestation haineuse contre tout ce qui avait meurtri, emprisonné, défiguré sa vie. Mais les traductions d'Edgar Poe allaient continuer à paraître chez Michel Lévy.

Le 22 avril, Poulet-Malassis fut condamné à trois mois de prison.

En juin, Baudelaire envisagea de rester six mois à Honfleur pour y écrire *‘Mon cœur mis à nu’*.

Le 5 juin, il confia à sa mère : *«Ce livre tant rêvé sera un livre de rancunes. À coup sûr, ma mère et mon beau-père y seront respectés. Mais tout en racontant mon éducation, la manière dont se sont façonnés mes idées et mes sentiments je veux faire sentir sans cesse que je me sens comme un étranger au monde et à ses cultes. Je tournerai contre la France entière mon réel talent d'impertinence. J'ai besoin de vengeance comme un homme fatigué a besoin d'un bain.»*

Le 7 juillet, lui, dont les facultés baissaient rapidement, qui s'enfermait dans la solitude, déclara : *«Je suis très las de la France et je désire l'oublier pendant quelque temps»*. Il ne supportait plus l'imperméabilité de son pays à des valeurs par trop hardies. Il était prêt à quitter ce Paris auquel il était pourtant si attaché. Il s'inventa plusieurs prétextes différents pour aller faire un séjour en Belgique, et leur variété même suggère qu'il souhaitait avant tout changer d'atmosphère, et, en un certain sens, se fuir lui-même par le dépaysement.

En 1863, il publia, dans *‘Le boulevard’*, le poème en vers *‘L'imprévu’* et des poèmes en prose.

Après la mort de Delacroix, le 13 août, il publia, dans *‘L'opinion nationale’*, du 2 septembre au 22 novembre :

‘L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix’
(1863)

Essai

Baudelaire admire chez Delacroix «*la concision et une espèce d'intensité sans ostentation, résultat habituel de la concentration de toutes les forces spirituelles vers un point donné*». Il partage avec lui un pessimisme morbide qui ne leur interdit pas d'aimer la richesse du coloris, la plénitude assurée du dessin, la sensualité qui baigne des tableaux comme ‘*La mort de Sardanapale*’, qui enchante le poète par ses «*formes magnifiques*».

Il décrit la nature de cet enthousiasme d'une espèce nouvelle, qui fait de la sensation et de la perception traduites en formes et en couleurs, en phrases et en rythmes, les organes de la transfiguration et de la suggestion magiques. Il affirme : «*Un bon tableau, fidèle et égal au rêve qui l'a enfanté, doit être produit comme un monde*».

S'inspirant d'Emerson, il déclare : «*Le héros littéraire, c'est-à-dire le véritable écrivain, est celui qui est immuablement concentré.*»

Commentaire

Baudelaire reprit plusieurs paragraphes de son ‘*Salon de 1859*’.

En août, Baudelaire manifesta l'intention d'aller faire en Belgique «*une excursion de deux ou trois mois dans le but de visiter surtout les riches galeries particulières du pays, et de faire un bon livre avec mes impressions personnelles.*»

En septembre, à sa libération, Poulet-Malassis était ruiné, endetté, autant que son poète. Il s'exila en Belgique, et s'installa à Bruxelles, pour y vivre de publications plus ou moins clandestines.

Le 1er novembre 1863, Baudelaire céda à Michel Lévy les droits d'auteur de cinq volumes de traductions d'Edgar Poe dont le quatrième, celui consacré à ‘*Eureka*’, parut le 25 novembre.

Les 26 et 28 novembre, puis le 3 décembre, parut en feuilleton dans ‘*Le Figaro*’ :

‘Le peintre de la vie moderne’
(1863)

Essai

Il est organisé en treize parties : ‘1. *Le beau, la mode et le bonheur*’ - ‘2. *Le croquis de mœurs*’ - ‘3. *L'artiste, homme du monde*’ - ‘4. *La modernité*’ - ‘5. *L'art mnémonique*’ - ‘6. *Les annales de la guerre*’ - ‘7. *Pompes et solennités*’ - ‘8. *Le militaire*’ - ‘9. *Le dandy*’ - ‘10. *La femme*’ - ‘11. *Éloge du maquillage*’ - ‘12. *Les femmes et les filles*’ - ‘13. *Les voitures*’.

«*Le peintre de la vie moderne*» doit se donner le but de représenter précisément la ville moderne, avec rapidité car «*il y a dans la vie triviale, dans la métamorphose journalière des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l'artiste une égale vélocité d'exécution. Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il? À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité. Il s'agit pour lui de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique.*» Et, comme exemple de modernité, Baudelaire choisit Constantin Guys, aimable dessinateur de scènes parisiennes. En apparence, un flâneur, un collectionneur de curiosités; il reste «*le dernier partout où peut resplendir la lumière, retentir la poésie, fourmiller la vie, vibrer la musique, partout où une passion peut poser son oeil, partout où l'homme naturel et l'homme de convention se montrent dans une beauté bizarre, partout où le soleil éclaire les*

joies rapides de l'animal dépravé». Baudelaire voit en lui moins un artiste qu'un «*homme du monde, c'est-à-dire homme du monde entier, homme qui comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages*».

Il théorise l'avènement de la modernité : «*C'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable*», et pense que, pour «*le peintre de la vie moderne*», «*il s'agit de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire*». Ainsi, par ce pari, étaient réconciliées d'un coup l'exigence d'authenticité émotionnelle que seule garantit l'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.

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

Il considère que, «*pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite*», qu'on procède à une «*traduction légendaire de la vie extérieure*».

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

Pour lui, par le dynamisme de sa démarche, par son mouvement, le peintre échappe au dilemme qui était déjà celui de l'affrontement entre romantisme et formalisme, entre le pur, mais contestable, épanchement de l'émotion, et le fixisme injustifiable de la beauté éternelle.

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

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

Il réfléchit sur la méthode à suivre pour faire la critique d'une oeuvre : «*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*».

«*Éloge du maquillage*», qui traite de la beauté féminine, est l'un des textes les plus importants pour la compréhension de la poétique de Baudelaire. Il y déclare : «*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.*»

On note encore ces réflexions : «*L'enfant voit tout en "nouveau" ; il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la*

couleur.» - «Le rouge et le noir représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive ; ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'oeil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini ; le rouge, qui enflamme la pommette, augmente encore la clarté de la prunelle et ajoute à un beau visage féminin la passion mystérieuse de la prêtresse.»

Baudelaire, pour qui Constantin Guys «se détache violemment du dandysme», considère que «le mot de "dandy" implique une quintessence de caractère et une intelligence subtile de tout le mécanisme moral de ce monde ; mais, d'un autre côté, le dandy aspire à l'insensibilité». Pour lui, le dandy est «l'homme riche, oisif, et qui, même blasé, n'a pas d'autre occupation que de courir à la piste du bonheur ; l'homme élevé dans le luxe et accoutumé dès sa jeunesse à l'obéissance des autres hommes, celui enfin qui n'a pas d'autre profession que l'élégance, jouira toujours, dans tous les temps, d'une physionomie distincte, tout à fait à part.» C'est un homme doué de qualités qu'il ne peut utiliser, un «hercule sans emploi», qui tente de se distinguer dans «les époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toute-puissante, où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie». Il se soumet à la «règle monastique la plus rigoureuse» : «Pour ceux qui en sont à la fois les prêtres et les victimes, toutes les conditions matérielles compliquées auxquelles ils se soumettent, depuis la toilette irréprochable à toute heure du jour et de la nuit jusqu'aux tours les plus périlleux du sport, ne sont qu'une gymnastique propre à fortifier la volonté et à discipliner l'âme.» Il définit encore le dandysme : «Le dandysme est, avant tout, le besoin de se faire une originalité contenue dans les limites extérieures des convenances. C'est une espèce de culte de soi-même qui peut survivre à la recherche du bonheur à trouver dans autrui, dans la femme, par exemple, qui peut survivre à tout ce qu'on appelle les illusions. C'est le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné. Le dandy peut être un homme blasé, un homme souffrant ; mais dans ce dernier cas, il sourira comme le Lacédémonien sous la morsure du renard.» - «Passion» et «institution non écrite», «le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences. Le dandysme est un soleil couchant ; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie.»

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

Commentaire

Baudelaire et Constantin Guys s'étaient rencontrés quelques années auparavant, et le poète, avec son goût si sûr, s'était enthousiasmé aussitôt pour l'œuvre de ce singulier artiste qui passait alors pour un simple illustrateur anecdotique, parfois comme correspondant d'un journal (c'est ainsi que, pendant la guerre de Crimée, il envoya régulièrement à l'"Illustrated London news" des croquis de l'armée en campagne). La rapidité de la vision, la précision du mouvement dessiné en peu de traits, l'atmosphère créée par quelques rapports d'ombre et de lumière, faisaient de ce bohème original un maître du croquis de mœurs, un illustrateur de talent.

Constantin Guys était un «ouragan de modestie», et demanda expressément à Baudelaire de n'être désigné que par son initiale, M.G.. Cependant, il lui doit sa gloire, ce qui fait qu'aujourd'hui ses moindres dessins ou aquarelles sont fort recherchés.

Mais le critique ne lui accorda tant d'importance que parce qu'il comblait une lacune, les peintres qu'il admirait ne peignant pas de tableaux aux sujets contemporains (sauf "La liberté" de Delacroix).

De juin à décembre 1863, Baudelaire publia neuf nouveaux poèmes en prose.

Son projet de séjour en Belgique se transformant de semaine en semaine, en décembre, il envisagea d'y aller pour «vendre et bien vendre à M. Lacroix, éditeur belge, trois volumes de "Variétés"». L'ambiguïté de ces propos toujours liés au même projet de départ laisse penser qu'il était surtout à la recherche d'un prétexte pour quitter Paris. Il songeait aussi à rejoindre définitivement sa mère à Honfleur. Mais il était sans doute dès lors attiré vers Bruxelles par la présence de Poulet-Malassis, auteur et éditeur, qui avaient partie liée financièrement, étant toutefois aussi démunis l'un que l'autre.

Le 7 février 1864, quatre de ses poèmes en prose parurent dans "Le Figaro" qui cependant interrompit la publication : «Vos poèmes ennuyaient tout le monde», lui déclara cruellement le directeur, Villemessant.

Le 14 avril, Baudelaire fit paraître, dans "Le Figaro", une lettre où il protestait contre l'exploitation politique qu'on avait faite de la célébration de l'anniversaire de la naissance de Shakespeare, où il affirmait son goût pour «*la littérature saxonne*».

Le 24 avril, ce vieil homme malade, craintif, aux longs cheveux grisonnants, au cou emmitouflé dans une écharpe violette, arriva à Bruxelles, où il s'installa à l'Hôtel du Grand Miroir, où, dans sa chambre, il plaça au-dessus de son lit le portrait de son père. Après avoir formé divers projets, dont celui d'envoyer au "Figaro" une série de "*Lettres belges*" qu'il rassemblerait ensuite en un livre, il s'engagea finalement à donner au Cercle littéraire et artistique de Bruxelles une série de cinq conférences (une sur Delacroix, une sur Gautier, trois sur les paradis artificiels), dont il attendait de substantiels profits, ayant déclaré à sa mère : «*Je ne veux revenir en France que glorieusement*». Mais, du fait de sa timidité qui le faisait bafouiller et garder les yeux sur ses notes, ce fut un échec dans l'ensemble. Ses talents de critique éclairé et même visionnaire sur l'art n'attirèrent au plus que vingt personnes qui bâillaient, et qui, scandalisées par ses propos, s'esquivaient après quelques minutes. D'autre part, les éditeurs belges refusèrent ses œuvres. Et, la syphilis évoluant rapidement, il souffrait de migraines si douloureuses qu'il était obligé de s'entourer la tête de linges imbibés de solutions apaisantes, qu'il avalait toutes sortes de pilules ; il était obligé à avoir de plus en plus recours à la drogue. Pressentant sa mort prochaine, il voulut résumer son épitaphe en un mot : «*Enfin !*»

Il végéta à Bruxelles, où il fut cependant reçu par les Hugo (Madame se faisant maternelle), où il rencontra le graveur Félicien Rops, où il s'obstina à écrire quelques poèmes en prose. Très vite, ce pays, qui d'abord lui avait plu, lui devint insupportable : «*Je me considère ici comme en prison ou en pénitence*», écrivit-il à sa mère le 3 février 1865. Son humeur s'assombrit de plus en plus, son exaspération contre lui-même et contre tout le genre humain ne fit que croître, et, puisque les circonstances l'avaient amené en Belgique, ce fut sur elle et sur ses habitants que tomba sa colère. Mécontent de tous et mécontent de lui, il était exaspéré par la platitude bourgeoise des Belges. Il accumula de volumineuses notes et des coupures de presse, en vue d'un pamphlet auquel il destina le titre de :

“*Pauvre Belgique*”
(posthume 1952)

Essai

On ne peut imaginer réquisitoire plus violent et plus injurieux contre la Belgique et contre les Belges que ce «*livre satyrique [sic]*». Le pays était, à ses yeux, une caricature de la France bourgeoise, les Belges étant traités de «*singes des Français*», les Bruxellois surtout étant fustigés d'une plume cruelle. Seule exception : les œuvres d'art sur lesquelles son jugement était parfois influencé par son parti pris, mais restait lucide. Il était particulièrement frappé par le «*style du XVIIe siècle, style méconnu, et dont il y a en Belgique des échantillons magnifiques*». Il disait aussi avoir voulu se livrer à «*la raillerie de tout ce qu'on appelle progrès, ce que j'appelle, moi : le paganisme des imbéciles et la démonstration du gouvernement de Dieu.*»

Commentaire

Cet énorme sottisier est tellement partial qu'il en perd presque toute portée. La lecture en est cependant émouvante en ce qu'elle trahit la détresse morale de son auteur qui ne voyait plus autour de lui que des sujets de fureur et de dégoût.

Aucune firme française n'accepta d'imprimer ces notes, qui ne furent d'ailleurs jamais mises au point, dont il reste un manuscrit de plus de trois cent soixante feuilles qui ne fut publié intégralement pour la première fois qu'en 1952 dans l'édition Conard des "*Oeuvres complètes*".

À la même époque et dans le même climat moral que "*Pauvre Belgique*", Baudelaire écrit des vers :

"*Amoenitates belgicae*"
(posthume, 1925)

Recueil de poèmes

"Vénus belge" - *"La propreté des demoiselles belges"* - *"Une eau salubre"* - *"Un nom de bon augure"* - *"Opinion de M. Hetzel sur le faro"* - *"Les Belges et la lune"* - *"Épithaphe pour l'atelier de M. Rops"* - *"L'esprit conforme"* - *"La civilisation belge"*.

Commentaire

La lecture de ces «aménités» humoristiques a quelque chose de pénible non seulement parce que leur goût n'est pas toujours le plus sûr, mais surtout parce qu'on y perçoit les ravages de la maladie dans l'esprit du poète, son intelligence, qui ne se contrôlait plus, se laissant entraîner dans des jugements excessifs, ne pouvant plus voir les choses telles qu'elles sont, son déséquilibre intérieur éclatant dans le grossissement de quelque détail arbitrairement choisi.

En mars 1864, le peintre Fantin-Latour exposa au Salon son "*Hommage à Delacroix*", où il avait placé Baudelaire au premier plan.

Au cours de l'été 1864, le poète visita plusieurs villes de Belgique, connaissant d'ultimes joies esthétiques à Malines et à Namur.

Le 26 août 1864, il écrivit à sa mère : *«Rentrer dans Paris, pour moi, c'est rentrer dans l'Enfer, mais j'irai. Je t'embrasse et jamais une journée ne se passe sans que je rêve à toi. Charles.»* Cette page jaunie et déchirée sur le bord, estimée 4 000 euros, fut mise en vente avec 99 autres lots le 27 juin 2010 à Paris.

Le 21 décembre, six de ses poèmes en prose parurent dans "La revue de Paris" sous un titre nouveau : "*Le spleen de Paris*", et il céda à Hetzel les droits d'un recueil.

Tandis qu'il se débattait vainement en Belgique contre son "*guignon*", à Paris, des poètes de la jeune génération se tournaient vers lui. Ainsi, le 1^{er} février 1865, parut dans "L'artiste" "*La symphonie littéraire*" de Stéphane Mallarmé (vingt-trois ans), poème en prose dont la seconde partie est une méditation poétique sur le recueil de Baudelaire, où il parla du «paysage surprenant» que lui ouvrit ce livre. Du 16 novembre au 23 décembre, Paul Verlaine (vingt et un ans) publia dans "L'art", en trois articles, une étude enthousiaste sur le même sujet : *«La profonde originalité de Charles Baudelaire, c'est, à mon sens, de représenter puissamment et essentiellement l'homme moderne [...] tel que l'ont fait les raffinements d'une civilisation excessive : l'homme moderne avec ses sens aiguisés et vibrants, son esprit douloureusement subtil, son cerveau saturé de tabac, son sang brûlé d'alcool, en un mot, le bilio-nerveux par excellence, comme dirait Hippolyte Taine. Cette individualité de sensitive, pour ainsi dire, Charles Baudelaire la représente à l'état de type, de héros, si vous voulez bien.»* ; il souligna la «grandeur éminente» des "*Fleurs du mal*", étant assez perspicace pour récuser l'image d'un Baudelaire charognard, pour réduire à sa juste valeur son «satanisme», mais méconnaissant cependant toute la part d'expérience authentique, et, par conséquent, la signification tragique de l'œuvre. Catulle Mendès (vingt-deux ans), qui préparait "*Le Parnasse contemporain*" de 1866, lui demanda en décembre son patronage et sa collaboration. Mais, le 5 mars, il écrivit à J. Troubat (secrétaire de Sainte-Beuve) : *«Ces jeunes gens ne manquent certes pas de talent, mais que*

de folies, que d'inexactitudes. Quelles exagérations ! Quel manque de précision ! Pour dire la vérité, ils me font une peur de chien. Je n'aime rien tant que d'être seul.»

Le 16 mars 1865, furent publiées les traductions de textes de Poe que Baudelaire avait en réserve, ensemble auquel il donna le titre d'"*Histoires grotesques et sérieuses*", qui, lui non plus, n'était pas celui de Poe. À ce moment, il était l'auteur de cinq volumes de traductions de l'écrivain américain, qu'il comptait carrément parmi ses "*Œuvres complètes*" à lui, et qui lui permirent de signer des contrats, d'empocher pas mal d'argent.

Ayant tout de même de graves soucis financiers, en juillet, il revendit à l'éditeur Hetzel des droits d'auteur qui appartenaient à Poulet-Malassis. Celui-ci fut désintéressé par les soins d'Ancele.

Encore pour se libérer de ses obligations financières fort embrouillées, du 4 au 15 juillet, il séjourna à Honfleur, chez sa vieille mère toujours aimée et torturée, sa seule joie et son remords quotidien. Il s'y lia au peintre hollandais Jongkind dont il appréciait les calmes horizons maritimes, nostalgiques et propices à la rêverie, notant le trait à la manière de «*gribouillage*» et la touche brève de ce précurseur véritable des impressionnistes. Il y rencontra aussi le peintre Boudin, le décrivit au travail sur les plages de la Manche, faisant, car il était déjà un impressionniste, des «*instantanés de lumière*», et s'efforçant de saisir au vol la mobilité des nuages.

En février 1866, dans une lettre à J. Troubat, il déclara vouloir trouver un nouveau mode d'expression poétique, dans le prolongement des "*Fleurs du mal*", «*mais avec beaucoup plus de liberté*».

À la fin février, à Bruxelles, hors de la juridiction française, avec l'accord de Baudelaire (qui, cependant, demandait «*surtout que cela ait l'air d'être fait sans mon aveu*»), Poulet-Malassis réussit à publier à deux cent soixante exemplaires :

"Les épaves de Charles Baudelaire"

(1866)

Recueil de vingt-trois poèmes

On y trouve les "*Pièces condamnées, tirées des "Fleurs du mal"*" et des poèmes «*auxquels M. Charles Baudelaire n'a pas cru devoir faire place dans l'édition définitive des "Fleurs du mal"*». Parmi eux, sous le titre "*Galanteries*", deux, "*Les promesses d'un visage*" et "*Le monstre*", sont d'une extrême crudité de ton. D'autres sont des pièces de circonstances, en l'honneur de Daumier ou de Lola de Valence, ou de simples «*bouffonneries*».

Commentaire

Le livre, du fait de sa couverture, une eau-forte de Félicien Rops qui avait représenté ce squelette arborescent «*traité d'une manière ultra-romantique*» que Baudelaire avait demandé pour la deuxième édition des "*Fleurs du mal*", et son éditeur furent, le 6 mai 1866, condamnés par le tribunal correctionnel de Lille à un an de prison. Mais Poulet-Malassis étant alors hors d'atteinte, la décision judiciaire ne put guère être suivie d'effet.

Le livre allait être réimprimé à deux reprises, en 1868 et en 1874, sans autre réaction de la justice.

Baudelaire publia :

‘‘L’art philosophique’’
(1866)

Essai de critique d’art

Baudelaire demande : «*Qu’est-ce que l’art philosophique suivant la conception de Chenavard et de l’école allemande? C’est un art plastique qui a la prétention de remplacer le livre, c’est-à-dire de rivaliser avec l’imprimerie pour enseigner l’histoire, la morale et la philosophie*». L’«art philosophique», qui renvoie à la philosophie de l’art, fleurit pour lui principalement en Allemagne, terre de toutes les abstractions, où les systèmes, souvent contradictoires, s’érigent en principes absolus. Mais il considère que «*l’art philosophique n’est pas aussi étranger à la nature française qu’on le croirait. La France aime le mythe, la morale, le rébus ou pour mieux dire, pays de raisonnement, elle aime l’effort de l’esprit*». Il s’en prend aux artistes tombés «*dans l’erreur de l’art philosophique [...], monstruosité où se sont montrés de beaux talents*» ; il dit qu’ils «*subordonnent l’art au raisonnement*», qu’ils conçoivent la peinture comme le support imagé des vertus édifiantes de la raison. Et, comme Chenavard et Janmot, un autre peintre qu’il critique, étaient lyonnais, il blâme la ville de Lyon («*ville singulière, bigote et marchande, catholique et protestante, pleine de brumes et de charbons, les idées s’y débrouillent difficilement. Tout ce qui vient de Lyon est minutieux, lentement élaboré [...]. On dirait que les cerveaux y sont enchâtrés*») parce que, à ses yeux, elle personnifie toutes les tares intellectuelles et artistiques de son temps.

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

Commentaire

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

Le 14 mars 1866, lors d’une visite de l’église Saint-Loup de Namur, «*le chef-d’œuvre des chefs-d’œuvre des jésuites*», «*merveille sinistre et galante*», alors qu’il était accompagné de Félicien Rops et de Poulet-Malassis, et qu’il contemplait une sculpture, Baudelaire éprouva, premier signe public de la crise grave qui s’annonçait depuis un mois, un étourdissement, chancela, tomba sur les dalles, et perdit connaissance. Le lendemain, des troubles cérébraux se manifestèrent. Vers le 20 mars, il fut hospitalisé chez les religieuses de l’Institut Saint-Jean et Sainte-Élisabeth de Bruxelles. Sa mère, qui l’avait toujours combattu (il avait pu lui écrire : «*Ma chère mère, vous ignorez tellement ce qu’est une existence de poète*»), mais commençait à comprendre son génie, accourut aussitôt. Le vendredi 30, il fut frappé d’un ictus hémiparétique et d’une aphasie qui, d’abord intermittente, devint bientôt à peu près complète, le seul mot qu’il grommelait et répétait rageusement étant : «*Crénom !*» (juron qui est la réduction de «sacré nom » [de Dieu]). Mais il était encore lucide, avait un regard chargé de mystère, restait sensible à la musique, à la beauté des fleurs, d’un coucher de soleil.

Le 31 mars 1866, Catulle Mendès fit paraître dans “Le Parnasse contemporain” un ensemble de poèmes de Baudelaire auquel il donna le titre de :

‘**Les nouvelles “Fleurs du mal”**’
(1866)

Recueil de seize poèmes

S’y trouvent en particulier : ‘*Épigraphe pour un livre condamné*’, ‘*L’examen de minuit*’, ‘*Madrigal triste*’, ‘*À une Malabaraise*’, ‘*Le jet d’eau*’, ‘*Recueillement*’, ‘*Le gouffre*’.

Commentaire

Y furent ajoutés un ‘*Complément aux “Fleurs du mal” de Charles Baudelaire*’ qui était les six pièces condamnées.

En avril 1866, le bruit de la mort de Baudelaire ayant couru, Swinburne composa un très beau chant funèbre : ‘*Ave atque vale. In memory of Charles Baudelaire*’ qui allait paraître en janvier 1868, où on lit : «O sleepless heart and sombre soul unsleeping».

Le 1^{er} juin, deux poèmes en prose de Baudelaire parurent dans “La revue du XIXe siècle” sous le titre de ‘*Petits poèmes lycanthropes*’.

Le 4 juillet, Baudelaire fut, par sa mère et le peintre Alfred Stevens, ramené à Paris, parce que les religieuses, scandalisées par le juron qui était le seul mot qu’il prononçait, avaient demandé à être débarrassées du blasphémateur ! Il fut admis à la maison de santé du docteur Duval, rue du Dôme, près de l’Étoile. Sa mère, accompagnée d’une servante, s’installa près de lui, et prit soin de lui avec un dévouement absolu. Il reçut la visite d’amis : Mme Sabatier, Léon Cladel, Champfleury, Nadar, Sainte-Beuve, Banville, Leconte de Lisle, Asselineau, Édouard Manet. Il les reconnaissait, mais demeurait muré dans son silence, figé dans la pose de celui qui «regarde passer les têtes de mort», dit alors l’un de ses rares amis. Comme il paraissait rester sensible aux choses qu’il aimait, Mmes Édouard Manet et Paul Meurice lui jouèrent au piano du Wagner, et il les remercia d’un «*Crénom !*» Il allait connaître une agonie d’un an, son état physique et mental s’affaiblissant peu à peu.

Le 31 août 1867, jour où “La revue nationale”, qui avait reçu onze de ses poèmes en prose, n’en publia que six, il fut victime d’un accident vasculaire cérébral, et, enfin délivré de «*la vie, l’insupportable, l’implacable vie*» (‘*La chambre double*’), mourut, à l’âge de quarante-six ans, dans les bras de sa mère, et, comme l’indiqua le faire-part, «muni des sacrements de l’Église», qu’il avait demandés et reçus en pleine lucidité. Le dernier mot qu’il put faire entendre fut «*Manet*».

Le 2 septembre, le service funèbre fut célébré à Saint-Honoré-d’Eylau. Ni le gouvernement, ni l’Académie, ni même la Société des gens de lettres ne s’étaient fait représenter. Ses amis les plus anciens et les plus récents étaient là : «Rien ne fait plus l’éloge du pauvre poète que d’inspirer de telles amitiés», écrivit un obscur chroniqueur. Une centaine de personnes l’accompagnèrent quand il fut inhumé au cimetière Montparnasse, à la sixième division dans la même tombe que son beau-père, le général Aupick, et où allait aussi être placée sa mère, qui mourut le 16 août 1871, à Honfleur. Asselineau et Banville prononcèrent des allocutions belles et déchirantes, le second revendiquant pour Baudelaire sa véritable place : «En effet, et l’avenir prochain le dira d’une manière définitive, l’auteur des ‘*Fleurs du mal*’ est non pas un poète de talent, mais un poète de génie». C’était enfin, et à titre posthume, hélas ! le premier rayon de la gloire. On vit, dans le fiacre qui le ramenait, le notaire Ancelle éclater en sanglots.

Le 4 décembre, à la vente publique ordonnée par une décision judiciaire pour le règlement de la succession, la propriété littéraire de Baudelaire fut mise à prix à mille francs, et Michel Lévy, seul éditeur enchérisseur qui avait obstinément repoussé les offres de l’auteur, l’acheta pour mille sept cent cinquante francs. Ainsi furent publiées en sept volumes, avec une préface de Théophile Gautier, ‘**Les oeuvres complètes de Charles Baudelaire**’, l’édition étant établie par Banville et Asselineau, qui s’étaient faits les gardiens de la mémoire du poète. Ils s’acquittèrent de leur mission en toute

conscience, mais ils manquaient de recul, et l'oeuvre n'avait pas encore été l'objet d'une étude approfondie.

Dans le premier tome, on trouvait :

“Les fleurs du mal”
(posthume, 1868)

Recueil de cent cinquante-cinq poèmes

Le poème liminaire était rebaptisé “Préface”.

Furent introduits :

- dans “*Spleen et idéal*”, les poèmes ‘À Théodore de Banville’, ‘Vers pour le portrait de M. Honoré Daumier’, ‘Sépulture d’un poète maudit’, ‘Le calumet de la paix’, ‘La prière d’un païen’, ‘Le couvercle’, ‘L’imprévu’, ‘L’examen de minuit’, ‘Madrigal triste’, ‘L’avertisseur’, ‘À une Malabaraise’, ‘La voix’, ‘Hymne’, ‘Le rebelle’, ‘Les yeux de Berthe’, ‘Le jet d’eau’, ‘La rançon’, ‘Bien loin d’ici’, ‘Le coucher du soleil romantique’, ‘Sur “Le Tasse en prison” d’Eugène Delacroix’, ‘Le gouffre’, ‘Les plaintes d’un Icare’, ‘Recueillement’.
- dans “*Tableaux parisiens*”, les poèmes ‘Lola de Valence’ et ‘La lune offensée’.
- dans “*Fleurs du mal*”, le poème ‘Épigraphe pour un livre condamné’.

Commentaire

Cette édition fut préfacée par Théophile Gautier.

Asselineau et Banville ne reprirent pas les poèmes condamnés par le tribunal. Ils introduisirent des poèmes trouvés dans les papiers de Baudelaire, dont il n’avait pas prévu la disposition, qui ne figuraient ni dans les deux éditions précédentes, ni dans “*Les épaves*” ni dans “*Les nouvelles fleurs du mal*”.

Du fait que “*Le calumet de la paix*” et “*À Théodore de Banville*” (sonnet que Baudelaire lui avait un jour aimablement adressé !) n’avaient aucunement le droit de figurer dans un supplément aux “*Fleurs du mal*”, et que les poèmes condamnés n’avaient pas été inclus, c’est la deuxième édition qui s’imposa comme définitive. À de trop rares exceptions (en particulier, l’édition du centenaire, en 1957, qui présenta une disposition aussi conforme qu’on peut le supposer aux intentions de l’auteur, en complétant simplement l’édition de 1861 par les poèmes supplémentaires, mais cette fois dans le respect de la composition), presque aucune édition aujourd’hui ne propose le recueil dans la version, savamment élaborée, avec un total, évidemment symbolique, de cent poèmes, que le poète publia spontanément et librement, alors que toutes les versions ultérieures étaient et restent celles d’un écrivain censuré, et d’un être profondément blessé. L’étude des “*Fleurs du mal*”, en tant que livre, selon le voeu et la pensée de Baudelaire, présente donc un problème d’éditions.

On trouvait dans le tome 2 des “*Oeuvres complètes*” :

“Curiosités esthétiques”
(posthume, 1868)

Recueil de critiques d’art

On y trouve :

- les trois “*Salons*” de 1845, 1846 et 1859 ;
- l’article sur “*Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle*” ;
- l’article sur “*L’exposition universelle de 1855*” ;

- l'essai intitulé "*L'essence du rire*";
- l'essai intitulé "*Le peintre de la vie moderne*";
- l'essai intitulé "*L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*";
- l'essai intitulé "*L'art philosophique*";
- l'article sur "*Les peintures murales d'Eugène Delacroix à Saint-Sulpice*";
- l'article sur "*Les peintres et aquafortistes*";
- des notes sur "*Les liaisons dangereuses*", où on lit : «*Le mal se connaissant était moins affreux et plus près de la guérison que le mal s'ignorant*» ; où on remarque l'âpreté des allusions à George Sand et les considérations politiques.

Commentaire

Le titre avait été choisi par Baudelaire dès 1857.

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

On trouvait dans le tome 3 des "**Oeuvres complètes**" :

"L'art romantique" (posthume, 1869)

Recueil d'essais

C'étaient des textes de critique littéraire et musicale écrits depuis 1845 :

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

Commentaire

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

On trouvait dans le tome 4 des "Oeuvres complètes" :

**"Petits poèmes en prose
(Le spleen de Paris)"**
(posthume, 1869)

Recueil de cinquante poèmes en prose

Il est précédé d'une lettre intitulée "À Arsène Houssaye", et tenant lieu à la fois de dédicace, de préface et de manifeste. Baudelaire y présente la forme nouvelle de ses textes : «*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*», et leurs thèmes nés de «*la fréquentation des villes énormes*», «*du croisement de leurs innombrables rapports*». Il insiste humoristiquement sur la composition de son livre : «*un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement [...] Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine.*» Il indique qu'il s'était fixé un but et un modèle : tenter des «*essais de poésie lyrique dans le genre de "Gaspard de la nuit" d'Aloysius Bertrand*», «*d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque*». En effet, en 1842, Aloysius Bertrand, le premier, avait introduit le poème en prose en France, en évoquant, à la manière de Rembrandt et de Callot, l'atmosphère des villes d'autrefois.

Le titre : Il fut successivement "*Poèmes nocturnes*", "*Poèmes en prose*", "*Le promeneur solitaire*", "*Le rôdeur parisien*", "*La lueur et la fumée*", "*Petits poèmes en prose*", "*Petits poèmes lycanthropes*", enfin "*Le spleen de Paris*", titre qui apparut pour la première fois dans "Le Figaro" des 7 et 14 février 1864, sans pourtant s'imposer définitivement au poète, qui comptait ouvrir son recueil à d'autres thèmes que Paris. Comme l'ouvrage est resté inachevé, les critiques ont toujours été divisés quant à son titre, certains voulant que "*Le spleen de Paris*" soit utilisé comme sous-titre de "*Petits poèmes en prose*", même si tous les poèmes ne sont pas des poèmes urbains. Cependant, ce titre a l'avantage d'exprimer parfaitement l'unité d'atmosphère du recueil, qui continuait, mais avec plus de raillerie et de liberté, la partie des "*Fleurs du mal*" intitulée "*Tableaux parisiens*".

Le recueil comporte cinquante textes, alors que Baudelaire avait voulu en écrire cent. Ce sont : 1. "**L'étranger**" (voir, dans le site, BAUDELAIRE – "L'étranger") - 2. "*Le désespoir de la vieille*" - 3. "*Le confiteor de l'artiste*" - 4. "*Un plaisant*" - 5. "*La chambre double*" - 6. "*Chacun sa chimère*" - 7. "*Le fou et la Vénus*" - 8. "*Le chien et le flacon*" - 9. "*Le mauvais vitrier*" - 10. "*À une heure du matin*" - 11. "*La femme sauvage et la petite-maîtresse*" - 12. "*Les foules*" - 13. "*Les veuves*" - 14. "*Le vieux saltimbanque*" - 15. "*Le gâteau*" - 16. "*L'horloge*" - 17. "*Un hémisphère dans une chevelure*" - 18. "*L'invitation au voyage*" - 19. "*Le joujou du pauvre*" - 20. "*Le don des fées*" - 21. "*Les tentations ou Éros, Plutus et la Gloire*" - 22. "*Le crépuscule du soir*" - 23. "*La solitude*" - 24. "*Les projets*" - 25. "*La belle Dorothee*" - 26. "*Les yeux des pauvres*" - 27. "*Une mort héroïque*" - 28. "*La fausse monnaie*" - 29. "*Le joueur généreux*" - 30. "*La corde*" - 31. "*Les vocations*" - 32. "*Le thyrses*" - 33. "*Enivrez-vous*" - 34. "*Déjà*" - 35. "*Les fenêtres*" - 36. "*Le désir de peindre*" - 37. "*Les bienfaits de la lune*" - 38. "*Laquelle est la vraie?*" - 39. "*Un cheval de race*" - 40. "*Le miroir*" - 41. "*Le port*" - 42. "*Portraits de maîtresses*" - 43. "*Le galant tireur*" - 44. "*La soupe et les nuages*" - 45. "*Le tir et le cimetière*" - 46. "*Perte d'auréole*" - 47. "*Mademoiselle Bistouri*" - 48. "*Anywhere out of the world*" - 49. "*Assomons les pauvres*" - 50. "*Les bons chiens*" - "*Épilogue*".

Le poème en prose : Malgré la référence à Aloysius Bertrand, Baudelaire voulut trouver un nouveau mode d'expression poétique, dans le prolongement des "*Fleurs du mal*", «*mais avec beaucoup plus*

de liberté» (lettre à J. Troubat, février 1866). Sortant du cadre de la versification, n'obéissant plus à la prosodie, il voulut traduire le même spleen, le même surnaturalisme, la même ironie, la même ambiguïté, dans un autre registre de langage. Il chercha une autre voie d'expansion de la magie poétique par un effacement de la forme proprement dite au profit de la musique spirituelle et de l'atmosphère.

Mais ses premiers poèmes en prose ne furent pas très différents de ce qu'il faisait dans les vers : *"Le crépuscule du soir"* et *"La solitude"*, lorsqu'ils parurent dans le recueil *"Fontainebleau"* en 1855, étaient divisés en strophes et sensiblement plus courts que dans la version finale. Cette idée de faire de la prose avec des vers, de «déversifier» des poèmes, avait déjà été ébauchée dans *"La Fanfarlo"*, où «*Samuel Cramer, à qui la phrase et la période étaient venues, commença à mettre en prose et à déclamer quelques mauvaises stances composées dans sa première manière*». Mais, finalement, *"Le crépuscule du soir"* qui figure dans le recueil, s'il reprit bien le titre et le thème du poème correspondant, en est très différent. Il en est de même pour d'autres poèmes en prose qui font doublet avec les poèmes en vers : *"L'invitation au voyage"*, *"Un hémisphère dans une chevelure"* (qui répond à *"La chevelure"*).

Sauf dans le véritable poème qu'est *"Épilogue"*, Baudelaire renonça aux moyens traditionnels de la poésie, au *"rythme"* et à la *"rime"*, a-t-il dit, mais en fait à l'incantation que permet la poésie versifiée, grâce aux figures phoniques, à l'harmonie imitative qu'elles créent par les assonances et allitérations, les anaphores, les accents, aux effets dramatiques produits par les enjambements, etc., comme aux figures structurelles (inversion, antéposition, anacoluthes, chiasme, ellipse, etc.). Si sa prose est cadencée, il ne put donc en fait que jouer sur les figures sémantiques, les plus souvent utilisées soulignant la rupture :

- les antithèses : celles du *"Joujou du pauvre"*, du *"Vieux saltimbanque"*, de *"Laquelle est la vraie?"* ;
- les oxymorons : ceux, innombrables, qui caractérisent presque tous la femme ou des métaphores de la femme : *"séduisante virago"*, *"joli enfer"*, *"robuste coquette"*, *"chère délicieuse et exécrationnelle femme"*, mais aussi : *"infatigable mélancolie"*, *"étoile noire"*, *"soleil noir"* ;
- le paradoxe : celui de la fin du *"Joueur généreux"* où le poète demande à Dieu *"que le Diable tienne ses promesses"* ; celui de la conclusion du *"Miroir"* ; celui du début de *"Le tir et le cimetière"*, ainsi que de sa conclusion : *"Tout est néant, excepté la Mort"* ; celui qu'est l'injonction faite au lecteur de s'enivrer... de vertu.

Baudelaire usa de différents tons, selon que la matière était anecdotique, autobiographique, ou onirique. Et il les mêla, ayant, dans une lettre à sa mère de 1865, affirmé qu'il se proposait de réunir *"l'effrayant avec le bouffon, et même la tendresse avec la haine"*. Par ailleurs, dans la métaphore du *"thyrses"*, qu'on trouve dans le texte du même titre, et qu'il avait déjà utilisée dans *"Un mangeur d'opium"*, où il avait comparé la pensée de Thomas de Quincey *"à un thyrses, simple bâton qui tire toute sa physionomie et tout son charme du feuillage compliqué qui l'enveloppe"*, on peut voir le bâton du thyrses comme l'anecdote qui est nécessaire à la construction du feuillage, qui est la poésie. Mais, trop souvent dans le recueil, on n'a que l'anecdote.

Aussi, la prose autorisant la forme narrative, nombreux sont les textes du recueil qui prirent la forme d'une nouvelle (*"La corde"* en particulier). Il y utilisa différentes formes narratives :

- le dialogue (*"L'étranger"*) ;
- l'instantané (considérant qu'*"il y a dans la vie triviale, dans la métamorphose journalière des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l'artiste une égale vélocité d'exécution."*) [*"Le peintre de la vie moderne"*], il s'efforça de donner l'illusion de l'instantanéité ; *"Le désespoir de la vieille"*, *"Un plaisant"* sont fondés sur des notations rapides, parfois à la limite de l'impressionnisme) ;
- l'épigramme (qui trouve son sens dans sa touche finale) ;
- le récit symbolique (parfois assez proche de la réalité sociale) ;
- le récit fabuleux (parfois simple représentation imagée de l'idée, mais le plus souvent représentation dramatisée de cette idée).

Pour mettre en valeur l'anecdote, Baudelaire usa de procédés journalistiques d'action sur le lecteur, et conféra à cette opération une virulence exceptionnelle. Il ramassa l'émotion dans des textes le plus bref possible, sans la pousser toutefois en pleine lumière, veillant à ne jamais abdiquer, par trop de

réalisme scrupuleux, le droit du poète à transfigurer la réalité, à marquer le monde de son propre cœur.

Il lui arriva assez souvent d'exposer une idée, de façon didactique, dans des textes qui sont comme des contes philosophiques.

Dans ces textes en perte de vitesse poétique, où tout est alourdi (la lourdeur des répétitions dans cette phrase d'*"Une mort héroïque"* : «...le génie peut jouer la comédie au bord de la tombe avec une joie qui l'empêche de voir la tombe, perdu, comme il est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction.»), où les traits sont appuyés à l'excès, on admire bien plus la psychologie, l'observation, l'introspection, que le bonheur de l'expression. Sauf évidemment dans le cas de *"L'étranger"*, il s'y trouve peu de dialogues, le poète (ou son représentant) ayant le plus souvent l'initiative (ou le dernier mot), et ceux qu'on trouve se caractérisent par l'ironie avec laquelle se refuse en fait la communication.

D'autres textes sont des concentrés de pantomime qui répondaient à la conception baudelairienne du «comique absolu» (voir *"De l'essence du rire"*).

Voilà qui fait que *"Petits poèmes en prose"* est sans doute un des textes les plus réalistes de Baudelaire, qui, pourtant, indiqua, dans une de ses *"Fusées"*, qu'il voulait : «Concevoir un canevas pour une bouffonnerie lyrique ou féerique, pour pantomime, et traduire cela en un roman sérieux. Noyer le tout dans une atmosphère anormale et songeuse, - dans l'atmosphère des grands jours. Que ce soit quelque chose de berçant - et même de serein dans la passion - Régions de la Poésie pure.» Aussi un de ses procédés les plus fréquents consista-t-il à mettre en rapport un univers prosaïque et un univers poétique : dans *"À une heure du matin"*, *"Le don des fées"*, *"Déjà"*. Il lui arriva de choisir des sujets d'un réalisme cru, et même parfois monstrueux, comme dans *"La corde"* ou *"Mademoiselle Bistouri"*, textes qui firent peur aux directeurs de revues ; mais il usa de raffinements du langage qui à la fois produisent la perfection même de la pure virulence, et animent la matière anecdotique pour l'élaborer en chorégraphie poétique. Souvent ce rapport entre l'univers prosaïque et l'univers poétique se fait au détriment de ce dernier, par un retour violent au réalisme le plus saisissant : dans *"La chambre double"*, *"Le joujou du pauvre"*, *"La belle Dorothée"*, *"La fausse monnaie"*, *"La corde"*, *"La soupe et les nuages"*. Cette prose, qui prétendait réunir le flou de l'ensemble et la précision du détail, aurait évolué aisément vers l'impressionnisme, si elle n'avait été, sur cette voie, retenue par la volonté même de l'auteur, qui résista à la fragmentation où se disperserait l'efficacité magique.

Sont vraiment des poèmes les textes qui se maintiennent dans un flou onirique, dans une magie suggestive, dans l'incertitude des frontières entre le naturel et le fantastique, qui unissent le réel et le rêve comme dans une sorte de symbolisme somnambulique. Le lyrisme se déploie surtout dans ces poèmes purs que sont *"Le confiteur de l'artiste"*, *"La chambre double"*, *"Un hémisphère dans une chevelure"*, *"Enivrez-vous"*. La phrase s'y fait plus courte, parfois nominale, plus exaltée, répétitive, rythmée, telle la dernière de *"La chambre double"* : «Et hue donc ! bourrique ! Sue donc, esclave ! Vis donc, damné !» ; telle l'obsédante litanie, tissée d'anaphores, d'*"Un hémisphère dans une chevelure"*. Mais ce lyrisme est limité : la mise en rapport des éléments de l'*"universelle analogie"* s'y fait généralement non pas, comme dans la plupart des poèmes, au moyen de la métaphore, mais en usant de comparaisons (à cet égard, il suffit de confronter les deux versions de *"L'invitation au voyage"*) qu'on ne trouve le plus souvent que dans les rares textes placés sous le signe du bonheur : l'univers brisé qu'est l'univers urbain est loin de «la ténébreuse et profonde unité» des *"Correspondances"*.

Il reste que l'effort de l'écrivain cherchant à tenir la balance entre le poème et la prose est trop visible, que la faiblesse poétique des textes est flagrante, encore plus visible dans ceux qui sont des poèmes des *"Fleurs du mal"* réécrits en prose. On ne peut se défaire de l'impression que la phrase baudelairienne y souffre de l'antériorité du vers. Même s'il évita la raideur du vers blanc, il parvint rarement au «dépouillement miraculeux» qu'il souhaitait dans sa dédicace. Pour d'aucuns, comme Catulle-Mendès, ce recueil ne fut dû qu'au renoncement de Baudelaire devant les difficultés de la versification.

La composition du recueil : La longueur de la rédaction de ces textes (elle s'était étendue sur une dizaine d'années, de 1855 jusqu'à, sans doute, les derniers moments de lucidité, en 1866), les hasardeuses étapes de leurs publications partielles dans les revues de l'époque (ils furent poursuivis par une véritable malédiction), l'écart existant entre les projets initiaux et l'édition finale, les hésitations sur le choix du titre définitif du recueil, la difficulté que Baudelaire eut à maîtriser une entreprise qui, à la différence de celle, très rigoureuse, des "*Fleurs du mal*", paraît manquer d'unité et de finalité (on a vu qu'il en fit l'aveu dans sa lettre à Houssaye) sont autant d'indices qui incitent à refuser à la suite des poèmes composant "*Petits poèmes en prose*" la cohérence qu'il réclama avec tant de force, et à bon droit, pour son recueil de poèmes en vers. On trouve une marqueterie de nouvelles ("*Portraits de maîtresses*" pourrait être une nouvelle de Maupassant, "*Les vocations*", une nouvelle de Mérimée) ou de contes philosophiques (qui ont une allure discursive, un caractère de démonstration, une volonté didactique ; qui contiennent un sens caché, riche en prolongements ; qui suscitent la réflexion ; qui donnent même de nettes moralités, comme à la fin de "*L'étranger*", ce qui les éloigne trop souvent de la poésie), de témoignages ou de protestations (où le don d'observation se joint à une sorte de tendresse, de chaleur humaine), de dialogues, d'allégories, de scènes de rue, de fictions fantastiques, de rêveries lyriques plus conventionnelles. La disparate du livre, qui peut séduire comme elle peut irriter, fait sans doute en effet sa faiblesse et sa force, car la «*combinaison*» (le mot figure dans la lettre à Houssaye) des différents textes donne à la lecture la liberté de «construire un sens».

Les thèmes : On peut distinguer :

- L'insolite quotidien de la grande ville. Pour Baudelaire, elle est le lieu des floraisons les plus explicites de la modernité, mais demeure toujours inconnue jusque dans sa banalité la plus ordinaire. Baudelaire, qui refusait d'admettre l'incompatibilité de l'insolite et du quotidien, qui avait, au contraire, la conviction profonde que tout le quotidien est fait d'insolite, refusait le réalisme, mais n'en était pas moins amoureux de la réalité, une réalité cependant qui, pour rester quotidienne, n'en devait pas moins cesser d'être banale. Et il vit bien que la ville est le point de concentration de l'insolite quotidien ; que, par un de ces hasards si fréquents dans la vie de «l'homme des foules», s'y rencontrent l'anomalie ou le mystère ; qu'elle est le lieu de conjonction du mythe (de la «*légende*» comme il disait) et du présent, du merveilleux et de l'actualité.

Ce thème, du réalisme fantastique, du baroque de la banalité, qui avait été relativement peu exploité dans "*Les fleurs du mal*", amorcé seulement dans "*Tableaux parisiens*", partie qui ne comprend que dix poèmes, apparaît en arrière-plan de la plupart des poèmes en prose, et plus sensiblement dans "*À une heure du matin*", "*Les foules*", "*Perte d'auréole*" et "*Mademoiselle Bistouri*" (où on voit que, plus le poète se veut trivial, plus il trouve de «*bizarres [...] dans une grande ville quand on sait se promener et regarder*»). La ville est évidemment Paris, mais pas celui des beaux quartiers, pas le Paris aristocratique et financier de Balzac, ni le Paris révolutionnaire de Hugo, un Paris qui va des taudis aux maisons de prostitution et aux hôpitaux, peuplé de créatures vides et dolentes, ombres d'elles-mêmes, mendiants, «filles», ratés et débauchés, rongés de souffrance et de vice, poursuivis par des rêves d'impossible évasion. Mais c'est l'espace fascinant et paradoxal d'une vie moderne pleine de surprises poétiques (Baudelaire n'avait-il pas déclaré dans "*Le salon de 1846*" : «*La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère ; mais nous ne le voyons pas.*»?), de chocs, de frustrations, de trivialités, les textes de prose réussissant évidemment mieux, par leur souplesse formelle, que les vers à traduire l'univers discordant et étrange du Paris qu'Hausmann était en train d'ériger, et donnant toute liberté d'épanchement au regard critique d'un poète qui réagissait cette fois à un monde et à une société historiquement situés. Faisant du «*croquis de mœurs*», techniquement, le point de départ d'un bon nombre de textes, il fut en effet sensible à la poésie du sordide, aux affres du spleen urbain, à la corruption et au dégoût qu'elle inspire : la ville est un «*chaos de boue et de neige*» ("*Le confiteur de l'artiste*") ; au sein d'un «*bain de multitude*» ("*Les foules*"), ce qui domine, c'est «*la lourde et sale atmosphère parisienne*» ("*À une heure du matin*"). En devenant spectacle, en obéissant au «*goût du travestissement et du masque*», la corruption urbaine, l'«*ineffable orgie*», devient «*une sainte prostitution*» ("*Les foules*"), la boue du caniveau se mue en or ("*Épilogue*" des "*Fleurs du mal*")

: or du café dans *“Les yeux des pauvres”* illuminé par l'éclairage au gaz, dont la clinquante brillance trouve son achèvement dans la fête foraine du *“Vieux saltimbanque”* ou dans le théâtre décrit dans *“Les vocations”*. Et la corruption urbaine est aussi morale et sociale : le «*joueur généreux*» qu'est le diable habite un palais souterrain dans Paris ; l'«*énorme catin*» a un «*charme infernal*» (*“Épilogue”*). Souvent, la ville se réduit à un lieu de passage : faubourg, le plus souvent boulevard qui permet à l'auteur d'observer la multitude en préservant sa solitude, avec un certain détachement de dandy, soit qu'il observe davantage les spectateurs que le spectacle (voir la dernière mentionnée des *“Veuves”* ; *“Les yeux des pauvres”* ; le «*regard profond, inoubliable*» du *“Vieux saltimbanque”*), soit qu'il observe le spectacle de la ville d'une certaine distance, le plus souvent d'une hauteur (dans *“Le crépuscule du soir”* ou dans *“Épilogue”* : «*Je suis monté sur la montagne / D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur*» et où, enivré de son «*charme infernal*», il lui crie : «*Je t'aime, ô capitale infâme !*»), soit qu'il entende monter les rumeurs de la ville (*“Le mauvais vitrier”*, *“À une heure du matin”*). Citons également quelques attitudes de détachement, non directement liées au thème de la ville, dans *“Déjà”* et dans *“Le port”*.

Dans *“Petits poèmes en prose”*, Baudelaire esquissa pour la première fois, le mythe de la grande ville qui allait fasciner tant d'écrivains divers.

- Le tourment du poète. En effet, les «*poèmes en prose*» sont au surplus une confession de Baudelaire lui-même, soit qu'il s'exprime à la première personne, soit qu'il use d'un semblant de masque. Confession toute poétique, certes, mais qui est celle d'un sentiment de l'exil qui, dans *“L'étranger”*, atteint une rare intensité poétique et une nostalgie bouleversante, le poète étant plus solitaire que tout autre humain, car, lorsqu'il jette un coup d'oeil sur sa vie et qu'il voit que toutes ses attaches avec le monde sont brisées, qu'il est brouillé avec sa famille et ses amis, sans argent et sans patrie, il craint de rester toujours incompris. Il est impossible pour lui de trouver un recours, comme le faisaient les romantiques, en donnant sa douleur en spectacle, car le dandy qu'il est méprise trop les êtres humains pour chercher à attirer leur attention. Il ne peut supporter le contact de la sottise : gens de lettres, journalistes, directeurs de théâtre que le culte de l'art laisse indifférents. Mais il s'agit moins pour lui de fuir une humanité vulgaire que de retrouver l'affection vraie dans un monde enfin habitable.

Ressentant une «*vaporisation du moi*» (*“Mon coeur mis à nu”*) dans le réel ou dans la rêverie, il en arrive à se perdre dans le monde : «*Toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le moi se perd vite !)*» (*“Le “confiteur” de l'artiste”*). Il fait cet aveu de faiblesse et cette demande d'aide : «*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”*). Il se rend compte de l'impossibilité de trouver quelque communion humaine dans la ville immense qui, pour lui, est d'abord une foule de visages identiques, exempts de toute chaleur humaine. Aussi profite-t-il des quelques heures de répit que la nuit procure, d'une bienfaisante solitude qui n'est pourtant qu'une halte : «*Enfin la tyrannie de la face humaine a disparu, et je ne souffrirai plus que par moi-même !*» (*“À une heure du matin”*).

C'est qu'il est bien en proie au spleen, douleur vague, sans motif autre que la monotonie d'une existence de prisonnier. Il peut accuser son milieu et son siècle, mais sait bien, au fond de lui, que sa maladie tient à sa plus profonde personnalité. Quand il est trop las de lui-même, il se résigne même à aller prendre son «*bain de multitude*», cherchant là, au milieu des foules, à se mêler à d'autres existences : «*Celui-là, qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies, et toutes les misères que la circonstance lui présente*» (*“Les foules”*). Mais, dans la vie moderne, les humains ne cherchent guère à se connaître ; l'amour même y est impossible, dont il faut bien trouver le symbole dans la prostitution qui tient une grande place dans *“Petits poèmes en prose”*.

- La femme. Baudelaire lui voue des sentiments ambivalents (quelle que soit l'expression qu'il emploie, elle est toujours contradictoire) :

D'une part, il peut ressentir l'amour, qui peut prendre différentes formes : la simple curiosité à l'égard de la «*femme mûre*» des "*Fenêtres*", la froide séduction opérée par la troisième des "*Veuves*", la séduction charnelle de la bonne sur le troisième enfant des "*Vocations*", la «*force fascinatrice*» des yeux et de la voix de contralto de la «*Diabliesse*» des "*Tentations*", le désir de soumission aux femmes-déeses, qu'elles soient la «*colossale Vénus*» ("*Le fou et la Vénus*") dont l'indifférence rappelle la «*Beauté*» du sonnet des "*Fleurs du mal*", l'«*Idole, la souveraine des rêves*» de "*La chambre double*", dont les yeux «*dévorent le regard de l'imprudent qui les contemple*», ou ces femmes qui «*donne[n]t le désir de mourir lentement sous [leur] regard*» ("*Le désir de peindre*").

D'autre part, il exerce sur les femmes une ironie agressive, les comparant à un animal (un cheval, fût-il «*de race*» [*"Un cheval de race"*]) ; en en traitant une de «*belle Féline*» ("*L'horloge*", cette métaphore animale n'étant toutefois pas, pour lui, vraiment dévalorisante) ; en en qualifiant d'autres de «*monstre polyphage*» ("*Portraits de maîtresses*"), de monstre de foire ("*La femme sauvage et la petite-maîtresse*"), de «*monstres innocents*» ("*Mademoiselle Bistouri*"), de «*petite folle monstrueuse*» ("*La soupe et les nuages*") ; en dénonçant leur cruauté ("*Les yeux des pauvres*") ; en parlant de «*l'égoïste femelle*» ; en lui attribuant le plus souvent le qualificatif d'«*hystérique*» ; en lui faisant subir une agression physique dans le dernier récit des "*Portraits de maîtresses*".

Mais la femme est elle-même ambivalente, comme en témoignent les nombreuses références à la lune : celle qui s'est incarnée dans la «*maudite chère enfant gâtée*» des "*Bienfaits de la lune*", «*la lune sinistre et enivrante*» qu'est la femme dangereuse du "*Désir de peindre*" ; celle qui inspire les «*yeux verts*» du «*cher ange*» des "*Yeux des pauvres*" ; comme en témoignent aussi les portraits contradictoires de femmes : la quatrième héroïne des "*Portraits de maîtresses*", dont la perfection est insupportable ; «*la belle Dorothee*», déesse et esclave affranchie à la fois ; la double Benedicta de "*Laquelle est la vraie?*" ; celle qui est appelée "*Un cheval de race*", qui est «*bien laide*» et «*délicieuse, pourtant !*».

- Les malheurs. Ils sont prodigués par «*la détestable vie*», «*l'insupportable, l'implacable Vie*», «*l'irréremédiable existence*» ("*Le "confiteur" de l'artiste*"). Les textes montrent la difformité physique (les «*monstres innocents*» de "*Mademoiselle Bistouri*" - le monstre en cage de "*La femme sauvage et la petite maîtresse*"). Ils dénoncent l'inégalité (des conditions, des perceptions, des aspirations), la misère ("*Les veuves*" - "*Le tir et le cimetière*" - "*Assommons les pauvres*"), les plus émouvants étant pleins d'une intense charité pour les déshérités : le poète dédaigne de «*visiter [...] la joie des riches*», mais se sent attiré «*vers tout ce qui est faible, ruiné, contristé, orphelin*» ("*Les veuves*"). En se gardant de toute grandiloquence, Baudelaire fut un des écrivains qui ont le mieux traduit la grandeur des pauvres gens, la noblesse qui subsiste jusque dans l'être le plus déchu ("*Le vieux saltimbanque*"), la prostitution ("*Mademoiselle Bistouri*"). Il regretta l'incommunicabilité et l'incompréhension («*Tant il est difficile de s'entendre, mon cher ange, et tant la pensée est incommunicable, même entre gens qui s'aiment !*» [*"Les yeux des pauvres"*]), l'égoïsme (le personnage odieux de "*La fausse monnaie*", dont «*le plus irréparable des vices est de faire le mal par bêtise*»), la solitude, la folie ("*Le crépuscule du soir*", "*Perte d'auréole*"), la vieillesse, le Temps («*Oh ! oui ! le Temps a reparu, le Temps règne en souverain maintenant, et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses*» [*"La chambre double"*]), d'où une seule nécessité : «*Tuer le temps. Tuer ce monstre-là, n'est-ce pas l'occupation la plus ordinaire et la plus légitime de tout un chacun?*» [*"Le galant tireur"*], «*tuer le Temps qui a la vie si dure, et accélérer la Vie qui coule si lentement*» [*"Portraits de maîtresses"*]), la mort («*Je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois*» [*"Perte d'auréole"*]). Et cette révolte contre la condition humaine prit parfois la forme de l'humour noir.

- La nécessité de l'évasion. Il s'agit d'échapper au quotidien et à ses soucis, à la ville et à ses tourments, à la compagnie des autres, au spleen, surtout au Temps. L'évasion est un motif récurrent dans le recueil car, comme dans "*Les fleurs du mal*", elle est tentée par tous les moyens qui peuvent

permettre de s'affranchir du réel : le rêve, la rêverie dans les «nuages» (*‘La soupe et les nuages’*), le désir éprouvé pour une femme (dans *‘L’invitation au voyage’* ; dans *‘Un hémisphère dans une chevelure’* ; dans *‘Déjà’*, où la femme n’est que suggérée par une double métaphore identifiant d’une part la terre et la femme, d’autre part la mer et une autre femme), le refuge en des lieux privilégiés qui introduisent le poète un instant au sentiment d’un monde supérieur (ainsi *«la chambre double»* *«ressemble à une rêverie, une chambre vraiment spirituelle»*), le voyage sur des mers infinies, au bout desquelles se trouvent des pays lointains que l’imagination sait parer de beaux prestiges : *«Tu connais cette maladie fiévreuse qui s’empare de nous dans les froides misères, cette nostalgie du pays qu’on ignore, cette angoisse de la curiosité ! Il est une contrée qui te ressemble, où tout est beau, riche, tranquille et honnête, où la fantaisie a bâti et décoré une Chine occidentale, où la vie est douce à respirer, où le bonheur est marié au silence.»* (*‘L’invitation au voyage’*), l’exotisme (*‘Un hémisphère dans une chevelure’* - *‘La belle Dorothée’* - *‘Déjà’*), l’ivresse (*‘Enivrez-vous’* : *«pour ne pas sentir l’horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve»*), l’art (*«L’ivresse de l’Art est plus apte que tout autre à voiler les terreurs du gouffre»* [*‘Une mort héroïque’*]), la drogue, le satanisme qu’on voit dans *‘Le mauvais vitrier’* (texte qui pourrait être considéré comme une préfiguration de l’«acte gratuit» d’André Gide : Baudelaire y analyse froidement cet esprit de mystification *«qui nous pousse sans résistance vers une foule d’actions dangereuses ou inconvenantes»*, cette exaltation de la puissance pure, qu’il commente avec ironie : *«Ces plaisanteries nerveuses ne sont pas sans péril, et on peut souvent les payer cher. Mais qu’importe l’éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l’infini de la jouissance.»*) Mais le poète sait que tout «ailleurs» lui est interdit, que toutes ces formes d’évasion ne sont que d’insatisfaisants palliatifs, comme l’atteste *‘Anywhere out of the world’*. La seule réponse à la tyrannie du Temps est la fuite dans l’éternité, qui nie ces fameuses subdivisions du temps : *«Non ! il n’est plus de minutes, il n’est plus de secondes ! Le temps a disparu, c’est l’Éternité qui règne !»* (*‘La chambre double’*) - *«une heure vaste, solennelle, grande comme l’espace, sans division de minutes ni de secondes - une heure immobile qui n’est pas marquée sur les horloges»* (*‘L’horloge’*).

La destinée de l’œuvre : Baudelaire, qui, malgré le précédent d’Aloysius Bertrand, avait fait une œuvre absolument originale, resta lui-même très critique à l’égard du *‘Spleen de Paris’* : *«Ah ! ce Spleen, quelles colères, et quel labeur il m’a coûté[s] ! Et je reste mécontent de certaines parties.»* Le recueil fut, à sa publication, accueilli avec encore plus de mépris que *‘Les fleurs du mal’*. Quelques-uns de ses confrères exprimèrent cependant leur admiration avec courage et audace, mais sans vraiment comprendre le poète. Ainsi Gautier et Banville, qui, cependant, ne modifièrent en rien leur esthétique. Il fallut attendre Mallarmé puis Max Jacob, Léon-Paul Fargue et Pierre-Jean Jouve pour qu’il soit reconnu à sa juste valeur.

De nos jours, le succès du recueil est consacré. Certains critiques y voient l’aboutissement de la poétique de Baudelaire, s’accordent à dire qu’il est à la prose ce que *‘Les fleurs du mal’* sont aux vers : un chef-d’œuvre ; que l’auteur y a pleinement accompli son idéal de modernité magique, et y a suscité, dans les anneaux de son style, la rencontre de l’insolite et du quotidien. Mais d’autres considèrent que Baudelaire y marqua bien l’affaiblissement de son talent de poète ; que cette œuvre restée inachevée et de ce fait ambiguë, fut un échec dans un genre encore balbutiant dont il ne déterminait pas encore totalement la spécificité. Rimbaud, Lautréamont, Laforgue, Jacob, Reverdy et les surréalistes allaient le faire exploser, le faire fructifier, jusqu’à ce qu’il devienne, dans bien des cas, la forme normale de l’expression poétique.

‘Petits poèmes en prose’ marqua donc un tournant dans la littérature française en ouvrant les chemins de l’écriture moderne.

En 1869, Charles Asselineau écrivit la première biographie de Baudelaire : *‘Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre’*, que, cependant, la mère du poète lui fit rectifier.

En 1887, on fit paraître un recueil intitulé **"Journaux intimes"** qui regroupait trois recueils de réflexions : "Fusées" - "Mon coeur mis à nu" - "Hygiène, conduite, méthode".

voir, dans le site, [BAUDELAIRE - Journaux intimes](#)

En 1908, on publia ses **"Oeuvres posthumes"**.

On y avait réuni :

- *"Les fleurs du mal"* avec les projets de préface, la première version de l'épilogue, les pièces condamnées
- *"Les épaves"*
- Autres poèmes publiés du vivant de l'auteur : *"Sonnet burlesque"* - *"Sapho"* - *"À une Indienne"* - *"Chanson de la Closerie des Lilas"* - *"Vers laissés chez un ami absent"* - *"Sonnet pour s'excuser de ne pas accompagner un ami à Namur"*.
- Poèmes publiés depuis la mort de l'auteur ou inédits : *"N'est-ce pas qu'il est doux, maintenant que nous sommes"* - *"Il aimait à la voir, avec ses jupes blanches"* - *"Incompatibilité"* - *"Tout à l'heure, je viens d'entendre"* - *"Vous avez, compagnon, dont le coeur est poète"* - *"Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre"* - *"Ci-gît qui, pour avoir par trop aimé les gaupes..."* - *"Tous imberbes alors, sur les vieux bancs de chêne..."* - *"Noble femme au bras fort, qui durant les longs jours..."* - *"Élégie refusée aux jeux floraux"* - *"Hélas ! qui n'a gémi sur autrui, sur soi-même"* - *"Quant à moi, si j'avais un beau parc planté d'ifs"* - *"Autre Monselet paillard"* - *"Lorsque de volupté s'alanguissent tes yeux..."* - *"Sur l'album de Madame Émile Chevalet"* - *"Je vis, et ton bouquet est de l'architecture"*.
- *"Amoenitas belgigae"*.
- Poèmes apocryphes : *"La ballade du noyé"* - *"À l'amphithéâtre"* - *"Le chien mort"* - *"Inconsciente"* - *"Sonnet daté de la Morgue"*.
- Journaux intimes : *"Note autobiographique"* - *"Fusées"* - *"Mon coeur mis à nu"*.
- Théâtre : *"La fin de don Juan"* - *"Le marquis du 1er houzards"* - *"L'ivrogne"* - liste de pièces projetées.
- Critique littéraire de : *"Contes normands"* de Jean de Falaise - *"Prométhée délivré"* de Senneville - *"Le siècle"* de Bathild Bouniol - *"Les contes"* de Champfleury - *"Les liaisons dangereuses"* - *"Les travailleurs de la mer"*.
- Travaux sur Edgar Poe : *"Edgar Allan Poe. Sa vie et ses ouvrages"* - *"Dédicace des "Histoires extraordinaires"* - *"Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaall [Note]"* - *"Révélation magnétique [Note]"*.
- Sur les beaux-arts : *"De la caricature et généralement du comique dans les arts"* - *"Description analytique d'une estampe de Boilly"* - *"L'eau-forte est à la mode"* - *"Catalogue de la collection de M. Crabbe"*.
- Argument du livre sur la Belgique.
- Polémiques : *"Comment on paie ses dettes quand on a du génie"*.
- *"Lettre au "Figaro" (en réponse à un article de Jean Rousseau : "Les hommes de demain. I. M. Charles Baudelaire")"*.
- *"Une réforme à l'Académie"*.
- *"Anniversaire de la naissance de Shakespeare"*.
- *"Lettre à Jules Janin"*.
- *"L'esprit et le style de M. Villemain"*.
- *"Lettres d'un atrabilaire"*.
- Variétés : *"Choix de maximes consolantes sur l'amour"* - *"Biographie des excentriques"* - *"Paul de Molènes"* - *"Le comédien Rouvière"*.
- Baudelaire journaliste : *"Le salut public"* (1er numéro) - *"Le salut public"* (2e numéro) - *"Le hibou philosophe"*.
- Projets et notes.
- Nouvelles et romans.
- Fragments.

En 1917, on publia dans "La revue de Paris" "**Lettres à ma mère**".

Selon Sartre, elles sont «un curieux mélange de confessions et de reproches déguisés. La plupart du temps, le sens en est à peu près celui-ci : voilà dans quelle abjection tu m'as fait tomber. Pendant ces vingt années de correspondance, il étale inlassablement les mêmes griefs : le mariage de sa mère, le conseil de famille. Il déclare qu'Ancele 'est pour moi le parfait fléau et qu'il est pour les deux tiers dans tous les accidents de ma vie'. Il se plaint de l'éducation qu'il a reçue, de l'attitude de sa mère qui n'est jamais 'une amie', de la crainte que lui inspirait son beau-père. Il a peur de lui paraître heureux. Si, par hasard, il s'est aperçu que son ton est plus gai, il ajoute aussitôt : 'Tu trouveras cette lettre moins désolée que les autres. Je ne sais pas d'où le courage m'est revenu : je n'ai pas lieu cependant de me réjouir de la vie'. En un mot, son ostentation de souffrance a visiblement un double but. Le premier c'est d'assouvir ses rancunes, il veut donner des remords à sa mère. Le second est plus complexe : Mme Aupick représente le juge, le Bien. Devant elle, il s'humilie, il recherche à la fois la condamnation et l'absolution.» ("*Baudelaire*").

En 1973, on publia sa "**Correspondance**".

On y trouve les lettres d'amour, les lettres à sa mère (qui sont aussi des lettres d'amour), les billets d'affaires, semés d'aveux sur lui-même, les lettres sur son art, qui sont des lettres de combat.

Commentaire

Aucune des lettres de Baudelaire ne peut être considérée isolément. Toutes ensemble doivent être rapprochées de "*Fusées*" et de "*Mon cœur mis à nu*", doivent être vues comme des ébauches du livre de «confessions» qu'il méditait d'écrire, comme des "*Fleurs du mal*" et des "*Petits poèmes en prose*" qui étaient à leur manière de l'autobiographie transposée, sublimée.

Ces lettres nous le montrent en train de se débattre sans fin dans un filet, et sous le regard des autres, se livrer à ses jeux d'escrimeur, ses parades, ses humiliations compensées par l'orgueil, ses efforts pour poser et varier ses poses.

On ne peut distinguer dans cette correspondance, et dans cette vie, des périodes tranchées. À vingt-cinq ans, il était déjà lui-même tout occupé à faire et à refaire le compte de ses dettes, à biaiser avec ses créanciers, acharné à se détruire, et à se sauver par la littérature.

En 1975-1976, Claude Pichois publia, en deux tomes, dans la Bibliothèque de la Pléiade, ses "**Oeuvres complètes**".

Voir aussi BAUDELAIRE II – son ambivalence
BAUDELAIRE III – son esthétique
BAUDELAIRE IV – sa postérité

André Durand

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

[Contactez-moi](#)