


U d' / of Ottawa



39003007118283







Digitized by the Internet Archive  
in 2010 with funding from  
University of Ottawa

# CHARLES BAUDELAIRE

SA VIE - SON ART - SA LÉGENDE

TIRAGE A 550 EXEMPL. PAPIER VERGÉ

N° **297**

IL A ÉTÉ TIRÉ 12 EXEMPL. SUR JAPON

## ŒUVRES CRITIQUES DU MÊME AUTEUR

---

### ESSAIS

*L'Art en Silence. — De Watteau à Whistler. — Trois crises de l'art actuel. — Idées vivantes. — La Beauté des Formes. — La Religion de la Musique. — La Musique européenne (1850-1914).*

### ART ANCIEN

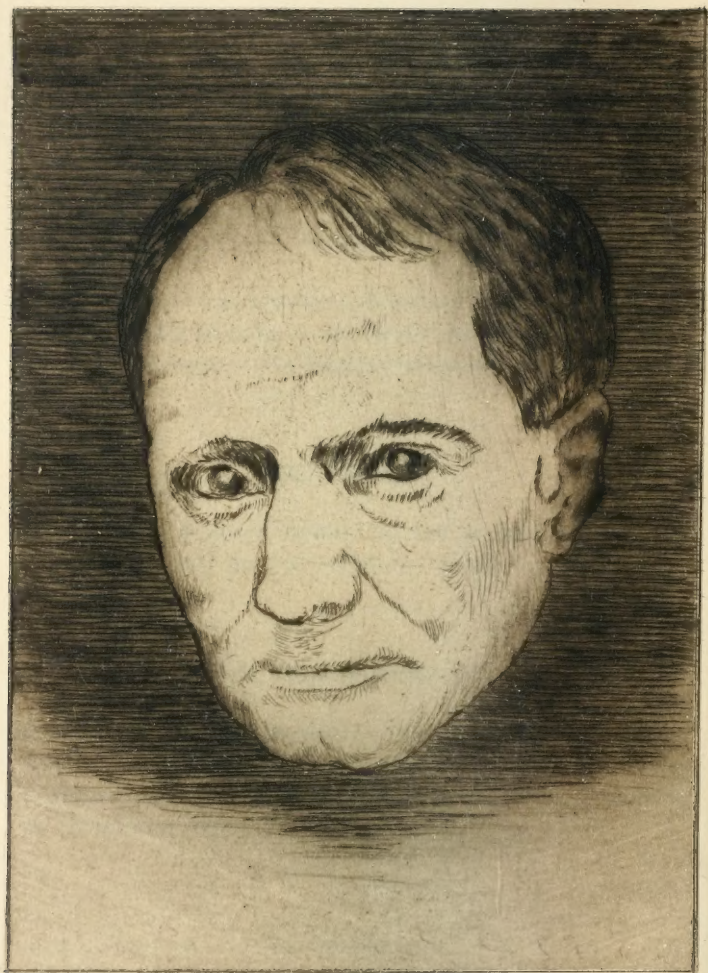
*Florence. — La Peinture italienne du XII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. — La Miniature du XII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. — Greuze. — Watteau. — Fragonard.*

### ART CONTEMPORAIN

*Auguste Rodin. — Albert Besnard. — Puvis de Chavannes. — Louis Legrand. — Victor Gilsoul. — Monticelli. — Schumann. — Jules Laforgue. — La Peinture française de 1830 à 1900. — Histoire de l'Impressionnisme.*

---







CAMILLE MAUCLAIR

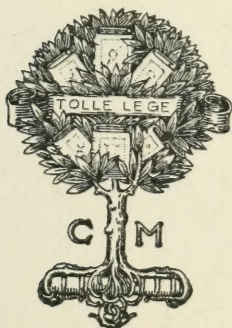
---

# CHARLES BAUDELAIRE

SA VIE - SON ART - SA LÉGENDE

PORTRAIT DE CHARLES BAUDELAIRE

GRAVÉ A L'EAU FORTE PAR CH. M.

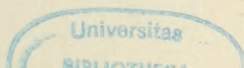


PARIS

MAISON DU LIVRE

75, BOULEVARD MALESHERBES, 75

—  
1917



PQ  
2191  
Z5 M28  
1917



*Le lecteur est prié de ne point tenir compte de la note relative à l'orthographe du nom de Poe, composée au bas d'une des pages de la préface de ce livre : elle résulte d'un malentendu d'imprimerie et n'a point raison d'être.*

A

HENRI DE RÉGNIER





\*  
\* \*

*L*a date du 31 août 1917 aura marqué tout ensemble le cinquantième anniversaire de la mort de Charles Baudelaire et l'entrée de son œuvre dans le domaine public.

L'heure est donc venue où nous pouvons joindre à tous les éléments historiques et critiques le plus essentiel, c'est-à-dire le recul des années, pour mettre à son point une exacte et impartiale conception de la vie, de l'art, de l'influence de Baudelaire. Nous sommes enfin en mesure de ruiner la légende qu'il aida sans doute à naître et dont sa personnalité, puis sa mémoire eurent tant à souffrir.

Cette légende résulta du goût obstiné de Baudelaire pour la mystification. De cette manie du sarcasme, de cette réaction d'une nature infiniment

*sensitive, les raisons seront examinées plus loin. Ce goût n'a été que trop encouragé par les contemporains, public offusqué ou confrères puérilement ravis. Les uns et les autres, vantant ou dénigrant, ont apporté le même zèle à transmettre la renommée de perversité, de monstruosité morale de l'écrivain, consacrée par un ridicule procès dont, plus probe et moins adroit que beaucoup, il ne sut ni écarter ni exploiter les conséquences. Sous le nom de « baudelairisme » — que j'emploierai toujours en ce livre dans un sens péjoratif — nous avons dû subir l'exposé indigné et la condamnation pharisaïque d'un état psychologique falsifié, caricaturé. La moindre facétie paradoxale, prise à la lettre, devint un chef d'accusation. Cet état fut encore moins affirmé par les détracteurs avoués, moralistes ou trissotins, que par une troupe de poétereaux croyant hériter du génie en imitant son désordre, ne comprenant rien à l'art classique de Baudelaire, et couvrant de son nom et de son exemple les plus insupportables rapsodies sataniques et macabres.*

*Baudelaire nous est donc parvenu affublé des oripeaux horribles du baudelairisme comme un revenant traînant son suaire et faisant cliqueter ses chaînes. Il a été placé au milieu du champ littéraire comme un épouvantail. Il n'est point jusqu'à son*



*masque glabre, aux yeux inquiétants, au rictus cé-  
lèbre, qui n'ait contribué à ce redoutable symbolisme,  
affirmé jusque sur son tombeau par un jeune sta-  
tuaire de trop bonne volonté. Ceux qui aimaient,  
admiraient, plaignaient l'auteur des Fleurs du Mal  
et avaient pénétré son œuvre et son âme, ont en vain  
protesté. Pour les démentir, les ennemis du poète  
s'unissaient à ses néfastes parodistes en brandissant  
les armes que la douloureuse raillerie de Baudelaire  
avait forgées contre lui-même. Il leur a donc fallu  
attendre l'heure où la haine aurait désarmé  
et où le baudelairisme aurait rejoint tant d'autres  
facticités, d'états d'âme caducs, de frénésies péri-  
mées, au magasin d'accessoires du cabotinage litté-  
raire.*

*C'est à cette heure que nous sommes. Il n'y a plus  
de baudelairisme. Le mot, si laid, est démodé comme  
la chose. Il y a Baudelaire. Il ne peut plus être des-  
servi, ni par certains témoins de sa vie, ni par les  
zéloteurs maladroits et les pasticheurs ingénus, ni  
par les apologistes de la morale vulgaire, ni par les  
critiques universitaires intrus en la poésie — ni par  
lui-même. Les oripeaux sont tombés, l'épouvantail a  
été retiré, les lambeaux d'ironie dans lesquels se  
drapait et se dissimulait cette âme souffreteuse ont  
disparu. Nous pouvons écarter de Baudelaire tout ce*

qui ne fut pas lui, de lui tout ce qui ne fut pas son art, et saisir, pour en finir, sa légende.

Elle s'est autorisée de sa vie. Quelle a donc été cette fameuse, cette scabreuse, cette dangereuse existence ? Examinons-la d'abord, sans rien celer, sans rien atténuer, sans rien enjoliver ou noircir, mais en écartant la menuaille des anecdotes, des fiches, qui passionnent certaine critique confondant de bonne foi l'érudition littéraire et l'investigation biographique et oubliant qu'elles ne tendent pas à établir le même ordre de vérités. Dans une notice sur la mort de Thomas de Quincey et sur les nécrologies malveillantes qui la commentèrent, Baudelaire écrivait : « D'un bout du monde à l'autre, la grande folie de la morale usurpe dans toutes les discussions littéraires la place de la pure littérature... Déjà, à propos des étranges oraisons funèbres qui suivirent la mort d'Edgar Poe<sup>1</sup>, j'ai eu l'occasion d'observer que le champ mortuaire de la littérature est moins respecté que le cimetière commun, où un règlement de police protège les tombes contre les outrages innocents des animaux. » Je ne peux que souscrire à l'intention de cette hautaine, méprisante et mélancolique remarque. C'est pour moi une des immo-

1. Malgré la transcription Poë donnée par certains écrivains et acceptée par quelques dictionnaires, nous conservons au nom du poète sa formation américaine POE (sans tréma) qu'a d'ailleurs consacrée le dictionnaire Larousse.

*ralités contemporaines que la façon dont, sans droit, sans réelle nécessité, la vie intime de quiconque a compté dans les arts est traitée comme un mur public où chacun crayonne ses commentaires, comme si la jalousie instinctive des foules pour les êtres célèbres n'était déjà pas trop encline au ravalement et au décri, et comme si le plus urgent devoir de la critique ne devrait pas être de sauvegarder le prestige de caste des artistes. Sous le prétexte que la vie privée contribue à expliquer les œuvres, on a parfois outré le zèle jusqu'à de telles investigations qu'elles ressemblent à des viols et que le désir de déjouer de telles « méthodes historiques » ferait laisser par tout artiste, avec crainte et répugnance, l'ordre formel de brûler le plus petit carnet de dépenses. J'ai souvent éprouvé de la honte et de la révolte devant ces tristes aubaines inédites ; et je suis de ceux qui ne peuvent plus, par exemple, supporter qu'on leur montre encore aujourd'hui quelque nouvelle preuve de flair relativement aux amours de George Sand et d'Alfred de Musset, ou de Lamartine et de M<sup>me</sup> Charles, sans être exaspérés. Je reconnais cependant que ce genre d'érudition ne se confond pas toujours avec l'indiscrétion policière, qu'elle peut même être aussi utile pour déjouer la calomnie que propre à l'alimenter ; et je me reprocherais de tarder un instant de plus à dire que*

*les commentateurs minutieux de Baudelaire que je nommerai au cours de ce livre, faisant la lumière sur sa vie décriée et recueillant ses posthumes, n'ont été guidés que par de nobles considérations, ont bien servi une haute mémoire et ne devront pas être comparés aux chercheurs de tares trop fréquemment attachés aux artistes célèbres, friands du détail, insoucieux de savoir s'il contribuera à ravitailler les dénigreurs, et pouvant donner à ce qu'ils appellent leur critique l'épigraphe spécifiant « qu'il n'est pas de grand homme pour son valet de chambre ». Dans le cas de Baudelaire, qu'on a souillé de tant de mensonges, le rétablissement de la franche vérité, l'exposition entière des qualités et des faiblesses, ont été des mesures salubres.*

*Mais le but de ce livre est tout autre. Des faits et gestes de l'homme je ne rappellerai que ceux qui éclaireront mieux l'œuvre non aux yeux des lettrés, mais à ceux du grand public souvent prévenu. Il vient toujours une heure où la critique n'est plus l'affaire de quelque « intermédiaire des chercheurs et des curieux », où la synthèse s'impose. J'envisagerai Baudelaire — et non seulement le poète, mais le critique d'art — en pensant qu'il nous importe bien moins maintenant de juger ce qu'il fut ou parut être, ce qu'on en a dit et supposé, que de tenter, après*

*un demi-siècle, de définir ce qu'il en reste, ce que l'avenir en retiendra. C'est précisément à la possibilité d'un tel jugement d'ensemble que doivent servir les travaux préparatoires d'une critique d'exhumation et de documentation minutieuse, comprise honnêtement et modestement. L'ayant lue, j'ai tenté de l'oublier pour voir Baudelaire futur, selon le vers inoubliablement profond de Mallarmé sur Poe :*

*Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change.*







I

**C**HARLES-PIERRE Baudelaire naquit à Paris, rue Hautefeuille, le 9 avril 1821. Son père, veuf d'une demoiselle Rosalie Janin dont il avait eu un fils, Claude-Alphonse, s'était remarié en 1819 avec M<sup>lle</sup> Archambaut-Dufays. A la naissance de Charles, son père avait soixante-deux ans, sa mère vingt-huit ans. Cette grande différence d'âge a été plus tard invoquée par le poète pour expliquer, sinon excuser, son déséquilibre nerveux. Il a fait aussi des allusions à des manies, à des tares héréditaires du côté maternel. Caroline Dufays était née à Londres en 1793, fille d'un ancien officier, orpheline et sans aucune fortune lors de son mariage. On n'a pu retrouver, dans son ascendance, aucune donnée permettant d'élucider les assertions de son fils. François Baudelaire, qui l'épousa tardivement par inclination, l'ayant rencontrée chez son tuteur, descendait de



propriétaires terriens ; il avait été répétiteur au collège Sainte-Barbe, précepteur chez le duc de Choiseul-Praslin, ami de Condorcet, de Cabanis, d'Helvétius ; durant la Révolution, il tenta courageusement de faire fuir Condorcet, aida à vivre les Choiseul-Praslin ruinés, réussit à sauver leurs biens de la confiscation. Ils ne l'oublièrent pas. Rentrés en grâce sous le Consulat, ils firent nommer leur ancien précepteur et ami secrétaire et contrôleur au Sénat. En 1805, il fut chef des bureaux de la Préfecture avec un traitement de 10.000 francs. C'était un homme fin, aimable, lettré, dont Charles Baudelaire garda toujours le vague mais tendre souvenir, bien qu'il n'eût encore que six ans lors de la mort de son père, survenue en février 1827. Il est incontestable que les tendances artistiques du poète lui vinrent de l'ascendance paternelle, s'il reste impossible d'attribuer avec certitude ses tares à l'hérédité maternelle. Il est fort vraisemblable aussi que Caroline Dufays fut une jeune mère trop peu tendre au gré de cet enfant passionné et nerveux, qui l'adorait et était assoiffé de caresses et de gâteries. Il lui en voulut longtemps, bien que n'ayant jamais cessé d'être respectueux et aimant. Au reste, dès 1828, elle se remaria avec le commandant Aupick ; et dès lors elle paraît avoir été sentimentale avec son mari,



dont elle était amoureuse, et surtout raisonnable avec le fils issu d'un premier mariage d'affectueuse convenance. Tout de suite, l'enfant, blessé de voir remplacé si vite par un étranger le père qu'il avait chéri, fut jaloux du beau-père qui lui déroba l'exclusive affection maternelle : il le détesta, devint ombrageux, taciturne et fantasque. Puis commença la triste vie de collègue, à Lyon, où le commandant, aide de camp du prince de Hohenlohe et promu lieutenant-colonel, fut envoyé en 1831. En 1836, Aupick étant nommé chef d'état-major de la première division à Paris, Charles continua au lycée Louis-le-Grand, où il eut pour condisciples Émile Deschanel et Louis Ménard, de brillantes études. Son beau-père faisait son éloge, appréciait son intelligence, l'affectionnait et applaudissait à ses succès ; mais il était trop rigide, trop persuadé de la nécessité de la discipline et du bienfait d'une apparente froideur, pour désarmer la silencieuse rancune de l'adolescent, qu'il ne devinait d'ailleurs pas, étant bon, loyal, mais peu psychologue et attribuant à l'orgueil ou à une nature bizarre et méchante la révolte morale dont quelques traces se révélaient.

Un incident mal défini amena le départ de Baudelaire (une note de lui dit : l'expulsion) du lycée .

en 1839. Peu après il passa son baccalauréat et fut si troublé par l'examen qu'on le reçut plutôt en tenant compte de ses nombreux prix de grec, de latin et de discours français. Devenu maréchal de camp (général de brigade), ami du duc d'Orléans, Aupick se flattait d'ouvrir à son beau-fils une brillante carrière diplomatique. Le jeune homme refusa net. Il voulait être écrivain, avait déjà fait des vers — et il se mit à mener la vie du quartier Latin, se liant avec Feuillet, Leconte de Lisle, Pierre Dupont, Gérard de Nerval, Balzac. Il était déjà presque, moralement, le Baudelaire de la maturité, sombre, froid, sarcastique, enclin au paradoxe et aux théories d'immoralisme qu'il se plaisait à exagérer pour froisser son beau-père et inquiéter sa mère, épouse bourgeoise et pieuse, effrayée de la révélation d'une nature qu'elle ne pouvait comprendre.

Il y eut des scènes pénibles (fort exagérées et déformées par Maxime du Camp et d'autres), et, pour arracher le jeune homme à ses fréquentations, on lui fit accepter de faire un grand voyage au long cours. Il consentit par désœuvrement. Si du Camp peut être considéré comme un des hommes qui, en brochant sans scrupule pour faire des effets de mémorialiste-feuilletoniste, ont le plus contribué à créer la fausse légende de Baudelaire, il faut dire

que dès cette date celui-ci y aida en altérant sciemment la vérité, soit par une manie malade, soit par une propension à mêler les faits et leur projection imaginative, soit pour mystifier. Il ne manqua pas de raconter que son beau-père l'avait embarqué de force comme pilotin et exposé, en cette qualité, aux mauvais traitements. La famille avait prélevé 5.000 francs sur la fortune de l'étudiant, encore mineur, pour les frais du voyage. Nous possédons le rapport envoyé par le commandant du navire au général Aupick. Il établit péremptoirement que Baudelaire fut fort bien traité en passager et même en ami, voulut absolument revenir avant la fin du voyage projeté jusqu'à Calcutta, en fut laissé libre, et revint en effet, ne s'étant intéressé à rien et n'ayant jamais quitté son dessein de s'occuper exclusivement de poésie dans le milieu bohème où il s'empessa de rentrer.

Majeur, il demanda ses comptes de tutelle, et le général Aupick les lui rendit scrupuleusement. Il héritait de 75.000 francs, et quitta aussitôt la maison de son beau-père et de sa mère pour s'installer quai de Béthune, puis rue Vaneau, puis dans un appartement du célèbre hôtel Pimodan. Il commençait sa vie de dandy, telle qu'il l'avait rêvée. Il la mena avec le romantisme d'un byronien, la froide

élégance d'un sceptique raffiné et aussi le laisser-aller d'un bohème, se plaisant à mystifier, à se créer une réputation de cynisme, de monstruosité morale, trouvant ses meilleures joies dans le plaisir d'étonner à tout prix, avec une insistance puérile ; et pourtant il travaillait, méditait et présageait déjà pour ses intimes un admirable tempérament d'esthéticien et de poète. Fernand Boissard, Gautier, Houssaye, Banville, Monselet, Privat d'Anglemont, ses compagnons d'équipées, mais aussi les confidents de ses pensées d'artiste, savaient à quoi s'en tenir sur la qualité bizarre de sa nature. Indulgents à sa manie de ce qu'on a depuis appelé « le fumisme à froid », ils sentaient qu'elle était la réaction d'une sensibilité excessive, d'une longue contention morale dans l'adolescence, et ils aimaient l'homme sous la réputation de scandale et de diabolisme qui s'établissait.

En 1844, cette existence se transformait : le général Aupick, révolté par l'oisiveté, le désordre et le gaspillage de son beau-fils, obtenait du tribunal qu'on lui imposât un conseil judiciaire, et Baudelaire, ne recevant plus qu'une modeste pension de son tuteur Ancelle, devait renoncer à son train. Il s'y décida avec courage et entreprit de vivre de sa plume, malgré son dédain pour les littérateurs pro-

fessionnels, son culte du dandysme méditatif et son habitude de n'écrire qu'à ses heures. Il songea à utiliser ses connaissances très étendues et très sûres en peinture et en musique, à se servir de sa science de l'anglais, à faire de la critique littéraire et même du journalisme, à écrire des contes. Mais il n'avait pas de facilité, était torturé par le scrupule du style et se révoltait à l'idée de mentir à ses convictions. Ces obstacles, auxquels il faut joindre sa détestable réputation et son étrange originalité dans la vision de toutes choses, devaient forcément le condamner à gagner trop peu pour une vie même simplifiée. Il n'était pas homme à demander une rentrée en grâce chez son beau-père et la mainlevée de la mesure judiciaire prise contre lui : tout était fini entre eux. Il fit donc des dettes et s'y enfonça de plus en plus, pour subvenir à ses besoins et à ceux de sa maîtresse, la mulâtresse ou quarteronne Jeanne Duval, rencontrée en 1842. Il prolongea jusqu'en 1860 cette liaison, faite surtout pour lui de violente et tyrannique attraction sensuelle. Pour cette créature banale, vicieuse et cupide, il fut indulgent et pitoyable lorsqu'il dut la faire soigner dans une maison de santé, puis s'en séparer; elle en vint aux pires dégradations de l'alcoolisme, et, après la mort de Baudelaire, elle mourut on ne sait

où ni comment, perdue dans l'immense misère anonyme de Paris. Mais, jusqu'à ce que lui-même fût terrassé par la maladie, il lui envoya de l'argent, travailla, se priva pour elle, faisant tout son devoir avec cœur, pitié et dignité. On a accusé Jeanne Duval d'avoir causé tous les maux de son amant. Il semble au moins certain qu'elle était la créature la plus propre à exacerber avec inconscience les penchants érotiques et désordonnés de Baudelaire, et qu'elle fut pour lui la plus néfaste rencontre. Il savait ce qu'elle valait, mais ne pouvait s'en passer.

Quelques infidélités pour des femmes sans importance n'atténuèrent point la force de cette emprise. Cependant Baudelaire essaya de s'en libérer; il aspirait confusément à la rédemption d'un amour sincère et élevé pour une femme noble. Anticipons pour dire que, de 1852 à 1857, il ressentit cet amour pour une charmante et belle personne, M<sup>me</sup> Sabatier, dont le salon de l'avenue Frochot était fréquenté par une élite d'artistes et d'écrivains. Elle y portait avec grâce le gentil surnom de « la Présidente », décerné par ses familiers. Mais Baudelaire, durant ces cinq années, n'osa se déclarer; aussi fier que timide, il déguisa son écriture pour envoyer à l'aimée une quantité de lettres et les poèmes des futures *Fleurs du Mal* qui étaient pleins d'elle. Il ne

se révéla qu'au moment où le livre parut. Touchée, conquise, M<sup>me</sup> Sabatier se donna, loyalement aimante. Aussitôt Baudelaire sentit qu'il n'avait plus la force de vivre son rêve. Par un singulier retour, la hantise de Jeanne Duval s'interposa, paralysant son désir de bonheur : sa longue exaltation idéalisatrice tomba devant la femme réelle, si exquise fût-elle : il se mit à ergoter avec soi-même, il se dupa de paradoxes, se découragea, avoua — et le court roman fut fini. M<sup>me</sup> Sabatier souffrit, puis comprit. Elle connaissait Jeanne Duval, elle devinait l'état moral et l'asservissement physique du malheureux poète. Elle eut le courage, le bon sens, la joliesse d'âme de ne point s'offenser et de redevenir une amie, qui fut bonne jusqu'aux derniers jours de celui qui l'avait déçue. Un tel amour, s'il eût pu susciter un relèvement de la volonté, eût sans doute sauvé le grand artiste des misères de l'homme. La « Vénus noire » l'emporta sur l'« Ange », et cinq années d'aspirations aboutirent ainsi à la déception la plus prompte, au navrant aveu de l'impuissance d'aimer dès la première possession. Le nom de cette exquise maîtresse d'un jour reste du moins inséparable des plus tendres et des plus idéales effusions lyriques des *Fleurs du Mal*.

Les cruels soucis d'argent devaient humilier.



Baudelaire, paralyser son travail, enténébrer son esprit jusqu'à sa mort. Il s'engagea dans des affaires compliquées avec l'éditeur Poulet-Malassis, qui fut droit et serviable. Il dut solliciter de misérables secours à la Société des Gens de lettres. Les gains d'alors étaient fort modestes, il produisait peu ; jamais il ne rencontra le succès matériel capable de lui permettre de liquider son passif, de donner à sa vie un fondement solide, en réparant les imprudences de ses trois années de dandysme, de gaspillage et de bravades systématiques. Ni la poésie, ni la critique d'art, ni la traduction, seuls genres qui lui fussent accessibles, ne pouvaient lui valoir l'aubaine pécuniaire d'un succès de théâtre ou de roman. Il le savait et s'en désespérait. Pour cette nature subtile, fière, ombrageuse, ce fut un lent supplice et la très dure expiation d'erreurs très pardonnables.

Après quelques articles au *Corsaire*, Baudelaire débuta vraiment par une plaquette sur le *Salon de 1845*, qui fit sensation. Dès cette année, il découvrait Poe par quelques traductions tronquées, s'enthousiasmait pour son génie, en était hanté, se jurait de le révéler pleinement au public français et entreprenait la traduction complète à laquelle il travailla toute sa vie sans jamais cesser de la poursuivre au



milieu des plus tristes difficultés. Au lendemain de sa plaquette sur le *Salon de 1845*, il collaborait à l'*Artiste*, à l'*Esprit public*, à l'*Écho des Théâtres*, au *Tintamarre*, au *Corsaire* encore, qui agrémentait son titre en s'intitulant *le Corsaire Satan*. Il écrivait un second *Salon* en 1846, donnait en 1847 la nouvelle romanesque *la Fanfarlo*. En 1848, on le rencontrait avec un fusil, très excité, tenant et écrivant des propos révolutionnaires, versant dans un socialisme sentimental, fort contradictoire d'ailleurs, car il méprisait le républicanisme et l'humanitarisme. On peut penser simplement que l'atmosphère de l'insurrection l'énevrait. Il essaya même de créer un journal à Châteauroux, et repartit après deux jours, ayant effaré par des mystifications et des incohérences voulues cette ville paisible. La survenue de l'Empire le laissa froid : c'en fut tôt fait de ses velléités de journalisme politique. En 1855, il donnait au *Pays* la série de ses essais sur les Beaux-Arts. Et enfin, en 1857, il se décidait à publier le recueil de ses poèmes lentement élaborés, groupés depuis 1849, mais conservés inédits jusqu'à la publication de dix-huit pièces dans la *Revue des Deux-Mondes* en 1855, et sans doute souvent reclassés et remaniés.

Le volume fit grand bruit, et des poursuites furent décidées. Baudelaire prit pour avocat M<sup>e</sup> Chaix

d'Est-Ange. Le surnois Sainte-Beuve, n'osant le soutenir ouvertement, lui suggéra en tapinois « quelques petits moyens de défense » dont l'argumentation ne servit pas. Le procès eut lieu au tribunal correctionnel le 20 août 1857, Pinard étant procureur impérial. Le débat fut ridicule, la condamnation bénigne : 300 francs d'amende pour l'auteur, 100 pour chacun des éditeurs Poulet-Malassis et Debroise, suppression de 6 poèmes sur 13 incriminés. Le « monstre » était puni. Il fut récompensé par l'admiration des artistes et par une lettre de Hugo lui disant qu'il venait de recevoir « une des rares décorations que le régime pouvait accorder ». Baudelaire, d'ailleurs, se remit immédiatement à travailler, publiant des poèmes en prose, des articles de critique d'art, un morceau sur Flaubert, de nouveaux fragments de Poe, une partie des *Paradis artificiels*.

Le général Aupick, après avoir été ambassadeur en Turquie, à Londres, à Madrid, avait terminé la carrière la plus honorable en mourant en 1857 ; Baudelaire, délivré de celui qu'il s'était obstiné à considérer comme un ennemi implacable, se réconcilia avec sa mère qui était allée vivre à Honfleur. On peut dire qu'à ce moment de sa vie tout pouvait encore se réparer. Il était célèbre, il travaillait, les dettes se réglaient en partie, les portes s'ouvraient.

Mais déjà s'annonçaient les prodromes de l'épuisement nerveux, la peur d'écrire, l'engourdissement et le désarroi de la volonté surmenée par les excès sensuels, la tension cérébrale et l'abus du haschisch et du vin.

En 1861 paraissait une réédition des *Fleurs du Mal*, et Baudelaire se présentait froidement à l'Académie française, sollicitant le fauteuil du Père Lacordaire ! Il avait prévu l'inutilité de cette manifestation platonique autant que le tapage qu'elle fit. On y vit une mystification plus inconvenante que toutes les autres : peut-être y voyait-il simplement l'occasion d'attester sa foi en sa valeur littéraire et l'obligation morale d'apporter en un tel milieu les revendications de tous les libres créateurs qu'on en excluait. Il fit ses visites, étonna par sa courtoise distinction et se désista en termes dont la dignité fit le meilleur effet. Sainte-Beuve le lui avait conseillé. Il est excellent que, pas plus que Gautier, Balzac, Banville, Flaubert, Baudelaire n'ait été académicien.

Ses affaires étant de nouveau précaires, Jeanne Duval contribuant à compliquer et à décolorer sa vie, il résolut d'aller vivre en Belgique pour y faire des conférences et y négocier une édition de ses œuvres complètes, sur le conseil de Stevens. Il y partit en 1864 et dès lors se précipita sa déchéance.

morale et physique. A Bruxelles, il fit des conférences sur Delacroix et Gautier devant des banquettes vides. En Belgique, alors, l'indifférence aux choses littéraires était totale, rien n'y présageait le très beau mouvement, véritable résurrection, de 1885, dont Camille Lemonnier fut, après Charles De Coster et avec Georges Rodendach, un des premiers artisans. La réputation de raillerie et d'immoralité de Baudelaire achevait d'effrayer les quelques curieux. Déçu, le poète songea à se venger de la Belgique par un livre satirique et y resta pour « se documenter », s'acharnant avec une rage puérile à composer cette œuvre vaine, indigne de lui, dont les fragments révèlent toute la fausse alacrité, toute l'aigre partialité d'un malade. Ce sera l'honneur de la génération belge de 1885 de n'avoir gardé aucune rancune de ce pamphlet injuste et pénible en proclamant le génie de Baudelaire et en imposant son culte à ceux-là mêmes qu'il avait couverts de ridicule et d'injures. Il n'avait aucune raison de rester en Belgique, mais il s'y attardait, ayant le dégoût et la peur de retrouver Paris et ses dettes, fréquentant chez Hugo, achevant ses traductions de Poe, luttant mal contre l'émiettement de sa volonté, rêvant le succès, souffrant de la gêne, n'osant l'avouer à sa mère à qui il devait déjà trop, ne pouvant acquitter

le reliquat des billets souscrits à Poulet-Malassis qui, failli et tâchant de se refaire, était forcé de le lui réclamer... Mois de torture morale, de détresse physique, qui furent fatals à cet organisme usé, à cette âme lasse.

En juillet 1865, il allait enfin retrouver sa mère à Honfleur : M<sup>me</sup> Aupick essayait de le tirer d'embaras, échouait. Il retournait à Bruxelles, abusait des stupéfiants pour calmer d'affreux maux de tête, devenait très faible, subissait des crises soudaines, ne pouvait se tenir debout. En mars 1866, brusquement, se promenant à Namur avec Félicien Rops et Poulet-Malassis, il tombait, et ses amis constataient avec épouvante que ses mots ne correspondaient plus à sa pensée. La paralysie commençait. Il fut transporté dans une maison de santé par les soins de son tuteur prévenu, et sa mère, bien que menacée elle aussi de paralysie, se rendit à Bruxelles. Elle trouva un fils qui ne pouvait plus parler intelligiblement; elle voulut l'emmener à Honfleur, les médecins décidèrent qu'il valait mieux le soigner à Paris. On l'installa donc en juillet 1866 à la maison du docteur Duval, rue du Dôme. Il crut aller mieux, put sortir, aller diner de temps à autre chez son vieil et fidèle ami Nadar. Puis il retomba et, comprenant que tout était inutile, s'enfonça dans l'indifférence morne.



M<sup>me</sup> Sabatier vint souvent, avec M<sup>me</sup> Meurice et M<sup>me</sup> Édouard Manet, lui faire de la musique, lui apporter le charme suprême de sa grâce tendrement et purement émue. Puis ce fut la fin, sans souffrance. Le 31 août 1867, au matin, Baudelaire mourut dans les bras maternels.

Les funérailles eurent lieu le 2 septembre. Le corps fut inhumé au cimetière Montparnasse, dans le caveau où reposait le général Aupick et auprès duquel s'élève, depuis quelques années, un monument allégorique dû au jeune statuaire créole José de Char-moy. Asselineau et Théodore de Banville parlèrent avec émotion et noblesse sur cette tombe.





## II

**T**OUTE vie a deux significations et deux valeurs, par ses faits et par leur retentissement dans la conscience. Si nous examinons au premier de ces points de vue la vie de Baudelaire, nous pourrions presque dire qu'elle fut banale : le mot l'eût fait bondir, les faits le justifient, et spécialement au point de vue de la légende dont on l'affuble.

Dans cette existence, il ne s'est à peu près rien passé d'important et d'imprévu. L'élément qui l'a animée, c'est l'imagination de Baudelaire, s'obstinant à en dramatiser le moindre accident, à lui attribuer un caractère de fatale exception, de même que, par désir de symétrie, il a absolument tenu à donner à ses instincts d'érotisme ou de désordre un caractère de perversité néronienne, extraordinaire, fatidique, et à raconter ainsi toute sa vie en la déformant, en la majorant, en l'ornementant de fictions

horribles, sans apercevoir qu'il se desservait, ou en s'ingéniant à se noircir par une puérile bravade, rétroversion d'une sensibilité suraiguë, d'un bizarre tour d'esprit. Il a été — selon le titre d'un de ses poèmes, l'*Heautontimoroumenos* — l'homme qui se tourmente lui-même à un degré incroyable.

Certes il serait inique de dire qu'il a seulement cru souffrir. Il a souffert, d'abord parce que « la peau de son âme était trop tendre », ensuite parce que le souci d'argent l'a accablé ; et les quatre dernières années de sa vie ont été si atroces qu'elles lui ont fait expier plus qu'exagérément des torts, après tout véniels, qui ne nuisirent qu'à lui-même. Mais ce qu'il a souffert réellement, combien d'autres hommes de lettres et d'artistes l'ont souffert au centuple, sans faiblir ! A l'âge où mourut Baudelaire, Rodin était pauvre, inconnu, praticien au service d'autrui. Que furent les difficultés pécuniaires de Baudelaire auprès de celles qui ont terrassé Balzac à cinquante ans après un labeur épique, fait de Théophile Gautier un forçat du feuilleton, contraint Villiers de l'Isle-Adam, ruiné à vingt ans et poursuivi par la plus injuste fatalité sans une seule erreur morale, de créer une œuvre énorme à travers la pire misère et de mourir à l'hospice en laissant une veuve et un enfant ? Qu'a été la vie de Millet ? Si Baudelaire



a peu gagné parce que la poésie, la critique d'art et la traduction n'ont jamais rien rapporté, que dire de la somme dérisoire acquise à Stendhal par ses chefs-d'œuvre du roman ? Mais il serait vain de multiplier comparaisons et exemples : il n'est point de commune mesure dans l'appréciation de la souffrance subjective. Nous pouvons du moins dire que bien des créateurs, autrement autorisés par le génie et l'abondance à espérer le succès, ont surmonté des épreuves pires, parce que leur imagination ne les dramatisait pas.

Quant à l'aspect romanesque d'une telle existence, quoi que Baudelaire ou ses contemporains en aient pensé, il est fort terne auprès de bien des avatars d'artistes de son temps ou du nôtre, ayant des duels, des démêlés bruyants avec maintes maitresses, perdant et refaisant des fortunes, défrayant la chronique par mille scandales. Vraiment Baudelaire n'a pas eu besoin d'être un personnage de sombre légende pour dissiper 75.000 francs en trois années de la vie d'un jeune dandy. Bien des fils de la bourgeoisie ont fait mieux. Innocente époque au regard de la nôtre, où de tels excès stupéfiaient l'opinion ! Et depuis Baudelaire vécut souvent avec 7 ou 8 francs par jour. Il a eu très longtemps une maitresse créole, il s'est permis quelques passades, il a essayé d'aimer

une femme distinguée : tout cela est presque bourgeois, et en dehors de cela il a travaillé, et il s'est présenté à l'Académie comme beaucoup, après en avoir dit du mal comme tout le monde. En vérité, si son imagination, son désir d'étonner et de s'étonner lui-même, n'avaient transfiguré tout ceci en ténébreuse aventure, l'intérêt tomberait à plat.

Mais il lui était impossible de ne pas déformer et altérer les faits personnels, alors que son sens critique d'autrui était sainement clairvoyant. Il est bien inutile de défendre aujourd'hui la mémoire du général Aupick. Comment pourtant ne pas reconnaître que son beau-fils se le figura et le dépeignit toujours tel qu'il ne fut point ? Aupick fut un beau-père rigide et froid, mais loyal et même affectueux. Il ne contraria nullement la vocation du jeune homme, lui rendit ses comptes et s'en sépara à regret. Ayant la moralité et les principes d'un soldat, il ne pouvait voir sans inquiétude et sans indignation un beau-fils renvoyé du lycée, dissipateur, bohème, glacial ou insolent, réclamant son argent et quittant la maison comme une auberge, après l'avoir présenté à tous, mensongèrement, comme un soldat le maltraitant et lui volant le cœur de sa mère. Aupick fut injustement déçu, offensé, placé dans la situation la plus délicate envers la femme qu'il

rendait heureuse, en restant indemne de tout tort.

Baudelaire n'eut jamais la raison de désavouer la rancune amassée par le garçonnet fébrile, jaloux et obstiné qu'il avait été sans pouvoir invoquer les motifs des enfants qui ont réellement eu à souffrir de la mésentente, du divorce ou du remariage de leurs parents. Il ne fit jamais un geste pour effacer le mal-entendu. Sa vie en eût été changée et améliorée sans doute. Mais l'enfant égoïste n'avait pu admettre que sa mère, veuve à vingt-neuf ans d'un vieillard, eût voulu revivre et eût aimé un honnête homme prêt à traiter son fils comme le sien propre. Le jeune homme ne l'admit pas davantage, et dès lors il travestit Aupick selon sa rancune et essaya d'en léguer cette caricature. Il affecta de toujours parler très respectueusement de M<sup>me</sup> Aupick, d'abord parce qu'il l'aimait, ensuite parce qu'il l'opposait au beau-père détesté, et il associa même son nom à celui de son père, signant d'abord « Baudelaire-Dufays » ; mais, au fond, il se pensa un Hamlet à jamais triste d'avoir vu sa mère céder à la sensualité dans les bras d'un traître, et lorsque, veuve de nouveau, elle vit revenir à elle un fils affectueux, du moins s'imagina-t-il que l'heure était venue de « pardonner », de se montrer magnanime. Si Caroline Dufays se remaria un peu vite et fut un peu trop éprise de son

second mari pour répondre suffisamment à l'insatiable jalousie passionnée de son enfant, on peut conjecturer que, prise entre ses inclinations de femme et ses devoirs de mère, éperdue de se trouver entre ces deux caractères et ces deux idéaux, effrayée plus tard en son âme de bourgeoise honnête et pieuse par la terrible célébrité de son enfant, offensée par sa vie avec Jeanne Duval, par sa condamnation, appelée enfin, vieille, veuve, impotente, à voir mourir entre ses bras, paralysé et fou, son unique descendant, celle-là aussi a gravi son calvaire, plus que son fils ne s'en douta !

La même perversion imaginative est démontrée par l'assimilation que Baudelaire fit de la vie de Poe à la sienne. Il le découvrit, l'admira : aussitôt il s'imagina que l'homme avec lequel il se sentait des affinités fraternelles était aussi le modèle fatal, le précurseur inévitable de son propre destin, et il força les analogies apparentes pour ne pas déranger cette combinaison dont le romanesque le séduisait. Poe vit, en effet, son existence changer à cause de la survenue d'une belle-mère dans la famille Allan dont il était le fils adoptif : il y perdit tout espoir de fortune et s'en alla désesparé et démuné. Le coup lui fut vraiment fatal. Rien de comparable en ceci au cas du mariage Aupick, gardant à Baudelaire sa

place familiale et son héritage qu'il gaspilla. La blessure morale et le dommage irréparable ont été réels pour Poe : Baudelaire a imaginé les siens. Il n'a jamais pu gagner assez pour réparer ses erreurs et liquider son passif. Mais, à trente ans, il était connu : il pouvait porter des manuscrits partout, il vivait à Paris au milieu d'écrivains et d'artistes célèbres, il trouvait de sûres et efficaces amitiés, et il gâtait tout par sa manie de mystifier. Cela ne peut se comparer au supplice de Poe moralement seul, obligé de vivre de plates besognes, loin de tout centre d'art, dans une Amérique de commerçants et de quakers ignorant et méprisant toute préoccupation intellectuelle, l'horrible Amérique dont Dickens a laissé un portrait si vengeur. Là Poe était perdu, quoi qu'il fit, et ses efforts l'enlisaient davantage.

Il est certain que Baudelaire éprouva du chagrin devant la déchéance de Jeanne Duval, qu'il avait aimée à sa façon, et souffrit de la voir dans une maison de santé dont il avait grand-peine à payer les frais. Peut-on mettre ceci en parallèle avec l'effroyable drame de la mort de Virginia Clemm expirant de misère, d'inanition, dans les bras de Poe qui aimait idéalement cette pure créature, avait vraiment fait de leur mariage un acte d'amour sacré, et qui l'ensevelit dans un drap donné par une voisine

charitable ? Une honte, ineffacée par la tardive statue de Poe à Baltimore, reste à cause de cet épisode navrant sur la société qui l'admit : la société française n'a rien à se reprocher dans le destin de Baudelaire. On peut comprendre que Poe, après de si atroces épreuves, ait sombré, malgré de luttes méritoires, dans la dipsomanie, résultant chez lui d'une tare héréditaire. Baudelaire a vainement tenté de rejeter sur une tare analogue les excès de haschisch et de vin qu'il fit, par pose, par dandysme et bohémianisme, étant jeune, fortuné, exempt de toute souffrance matérielle. On voit donc qu'il a été conduit par l'admiration et la pitié imaginative à « arranger » sa vie selon une sorte de projection déformée des malheurs de Poe, parce que cela aidait à la perfection de sa traduction, parce qu'il se figurait être en tout l'héritier de Poe, et qu'il devait l'être jusque dans ses pires malheurs. Il n'y a ni sévérité déplacée ni partialité à reconnaître là une névrose de simulation dont la manie d'étonner et la manie de se noircir furent d'autres aspects. Et c'est de tout ce concours de névroses de simulations, d'auto-suggestions, que la légende est née.

Baudelaire s'est battu les flancs pour faire de son existence, assez quelconque après tout, quelque chose d'exceptionnel, de monstrueux, de solennel-

ment compliqué ! Il n'est pas jusqu'à son entêtement à rester à Bruxelles qui ne trahisse son désir d'imiter Poe. Il crut y endurer le supplice de l'isolement du génie ; et certes la Bruxelles d'alors était aussi béotienne que l'Amérique de 1840. Mais Poe, sans ressources, était aussi enfermé en Amérique que Napoléon à Sainte-Hélène : Baudelaire était à quelques heures de Paris, de la vie intellectuelle, d'amis qui ne l'eussent pas laissé dans le dénûment, d'une mère qui sut lui épargner, à l'heure suprême, le lit d'hôpital où Villiers de l'Isle-Adam est mort comme un martyr et comme un saint. Ni Villiers ni Poe n'ont aidé à leur épouvantable malechance en renonçant à travailler, jusqu'à l'heure où leurs forces les ont trahis : une conséquence des excès de Baudelaire a été de lui inculquer de bonne heure la peur d'écrire, véritable phobie distincte du scrupule de purisme qui a plus tard obsédé Mallarmé. Il n'eût jamais été un polygraphe, mais il n'était ni stérile ni inhabile à donner une forme à ses pensées. Le fait d'écrire lui était moins redoutable que l'effort de volonté nécessaire pour se décider à écrire, et on peut dire qu'il se donna cet élément d'insuccès : il ne l'avait nullement dans les premières années de sa production.

On peut encore retrouver dans son obstination à

écrire un livre grossièrement satirique sur la Belgique une sorte de réplique de son obstination à calomnier, à déformer moralement son beau-père. C'est la même rage triste, le même parti pris, le conduisant à accumuler les notes furieuses ou burlesques pour se venger d'un petit pays qui avait eu le tort de ne pas le comprendre et d'être placidement indifférent à toute littérature. En ses *Marginalia*, Poe a consigné son mépris et sa rancune en quelques phrases hautaines et glacées. Le livre projeté par Baudelaire, s'il eût été fini, eût fait tache en son œuvre, et nous ne pouvons l'y compter qu'à titre de curiosité bibliographique, comme les *Invectives* dans l'œuvre de Verlaine. Le parti pris rageur s'atteste encore dans la façon dont Baudelaire a raconté et déformé son voyage au long cours. Il y recueillit assurément des impressions profondément séductrices : maint poème et la passion pour Jeanne Duval l'attestent. Mais il avait été contraint de faire ce voyage. Il n'en fallut pas plus pour qu'il affectât de ne s'intéresser à rien, de regretter obstinément la bohème parisienne, de ne rien devoir à l'injonction du beau-père détesté et d'avoir été puni par une odieuse corvée ; et il y a là un entêtement enfantin.

S'il faut enfin considérer que la terrible période de mars 1866 à août 1867, durant laquelle Baude-



laire se vit mourir paralysé après les deux navrantes années du séjour à Bruxelles, fut un calvaire où il expia cruellement des erreurs vénielles, peut-on mettre en parallèle ce destin avec celui de Heine, avec ses longues années de supplice ? Baudelaire bénéficia assez vite de l'affreuse commutation de peine de l'inconscience, comme cet autre grand martyr, et si pleinement innocent celui-là, que fut Schumann. Baudelaire fut soigné jusqu'à la dernière heure par sa mère et une femme aimée. C'est torturé de jalousie pour une maîtresse indifférente que mourut Heine, lucide, mort-vivant, conscient. Et il y a eu des infortunes artistiques plus imméritées et plus effroyables encore...

Le desservissement de soi, la perversion imaginative qui conduisirent Baudelaire à mystifier et à en pâtir, se réunissent plus significativement qu'en toute sa vie dans sa navrante aventure avec M<sup>me</sup> Sabatier. Là il dupa en se dupant lui-même, là il connut sa grande faillite morale, là enfin se brisa son orgueil factice comme le réel, et du même coup sa vie en son armature essentielle.

Il est certain qu'il entra dans cet amour comme on entre en religion, qu'il s'y prépara comme on se prépare à recevoir les ordres, pendant cinq années, avec tous les raffinements de pudeur, de mystère,

de timidité, de subtilité, de fierté qui devaient accompagner une telle inclination dans une telle âme. Écœuré de son goût pour Jeanne Duval, il voulait s'en affranchir : il sentait tout le prix d'un bel amour, malgré ses opinions affichées sur la futilité de la femme, son vice inné, sa bêtise incurable. Il sentait toute cette misogynie théorique, commandée par le dandysme, la névrose et les abus sexuels, s'effondrer en présence de M<sup>me</sup> Sabatier. Il l'aimait. Il voulait la conquérir, et non seulement la posséder, mais en être aimé. Il eut la patience de lui envoyer durant cinq années les plus beaux poèmes, en déguisant son écriture ; et ces poèmes, rayonnants d'une intense spiritualité, étaient pleins d'elle. Un tel trait nous apprend une fois de plus à nous défier de la fameuse perversité satanique de Baudelaire : un être vraiment méchant et démoniaque n'eût pas vécu cinq années le sonnet d'Arvers dans toute sa littéralité, et il y a là une pudeur d'âme et une retenue d'adolescent. Ces poèmes exprimaient tous les espoirs mis en cette âme par une âme malade de son corps ; ils l'opposaient, rédemptrice, bienfaisante, symbole des plus pures pensées, aux égarements et aux remords dus à la « Vénus noire ». Ce n'était point là de la littérature. Baudelaire avait une peur atroce d'être reconnu, évincé gentiment, et il

vivait son rêve en rêve, plutôt que de le briser par un geste imprudent. Lorsqu'il en vint à l'aveu, il se trouva qu'il avait merveilleusement agi sans le savoir : l'aimée était touchée, conquise, prête. C'était une vraie femme, charmante, franche et tendre, qui vivait avec un protecteur courtois, sans amour, et parmi des êtres intelligents, sans faire aucun choix parmi eux. Ce beau ténébreux qu'elle admirait, dont elle savait les fautes et la liaison funeste, elle sentit qu'elle l'aimerait et le lui dit. Inconsciemment il avait donc manœuvré en amant adroit : il semblait avoir tout prévu.

Et pourtant il n'avait prévu ni le don de la femme désirée, ni la chute brusque de son propre désir, ni le retour exaspéré de la perversité qui le possédait. Au lendemain de la première entrevue, un terrible désarroi d'esprit le bouleversait. La réalité tuait son imagination ; et cet homme, qui avait agi avec une telle délicatesse durant des années, ne reculait pas devant la véritable mauvaise action de glacer l'âme d'une femme exquise, en lui parlant du souvenir tyrannique de la mulâtresse, en avouant en termes voilés une désertion génésique due à la hantise de ce souvenir, en ergotant sur l'avenir incertain, en jetant un : « A quoi bon ? » découragé et rebutant à celle qui venait de se donner, heureuse et très digne.

Après avoir mené les choses à ce point et juré en mainte lettre un amour profondément sincère, il semblait démasquer la plus insultante, la plus cruelle de toutes ses mystifications. M<sup>me</sup> Sabatier n'en conçut pas la haine que tant d'autres femmes eussent conçue. Elle était bonne. Mais elle n'était point très profonde psychologue. Elle crut que le vice de Jeanne Duval captivait à jamais le malheureux. Elle le plaignit, elle n'exigea pas l'aveu, humiliant pour tous deux, de son impossibilité physique de se passer d'une luxure où l'amour ne se dégrade pas, et elle vit en lui une victime de l'impuissance d'aimer. Elle souffrit un peu, se contenta, se consola étant saine et adorant la vie, et elle redevint l'amie, avec un si joli tact qu'on peut considérer « la Présidente » comme une des plus gracieuses figures qui aient jamais paru dans la vie des artistes. Mais elle n'eut pas l'intrépidité morale d'aller trouver cet irrésolu, de lui faire comprendre l'artifice et l'inanité de ses raisons, de l'arracher à la fille et au scepticisme, même au prix de rechutes et de souffrances par elle bravées. Elle fut triste, déconcertée, indulgente : il eût fallu peut-être rester virile et clairvoyante pour deux, vaincre Baudelaire névrosé par Baudelaire artiste, être l'Élisabeth persuasive et victorieuse de ce Tannhäuser obsédé par la Vénus noire. La Parisienne charmante

et loyale n'était point une héroïne : un rôle si rare et si mystique, elle ne le conçut ou ne l'aborda ; et qui l'en blâmerait ?

Ce fut là le paradis perdu, le châtement des facticités de Baudelaire. Nous aurions peut-être tort en concluant, dans ce si triste « faux départ », à sa sécheresse et à sa frivolité d'âme, ou à sa duplicité semi-consciente. Il n'avait rien d'un briseur de cœurs et d'un Don Juan banal. Un tel abandon au lendemain d'un tel don si longtemps espéré en silence aurait, s'il eût été prémédité, presque le caractère de ce que nous appelons une « muflerie », bassesse dont la vie de Baudelaire, en ses plus fâcheux errements, ne nous révèle aucune trace. Son besoin désespéré de rencontrer un amour partagé est incontestable : quelle est donc l'énigme de ce découragement si prompt, de cette nonchalance avec laquelle il déçut un cœur offert et se priva d'un bonheur médité durant cinq années ? L'obsession érotique de Jeanne Duval n'explique pas tout. Il en était las, depuis quinze années qu'il la subissait. Qui sait si, tandis qu'il ergotait et exposait froidement ses doutes, il ne cédait pas une fois de plus au faux orgueil — envers de sa timidité et plaie de toute sa vie — pour cacher sa brûlante honte d'apporter à l'aimée, dans les réalités physiques de

l'union, un corps taré par les pratiques morbides ? Il n'avait pu résister à la joie d'une possession ; mais qui sait si le remords ne le saisissait pas ? S'étant jugé digne dans le rêve, ne se jugeait-il pas indigne, dans sa chair usée et son âme ternie, de cette créature saine et heureuse ? N'attendait-il point, en sanglotant, d'être rassuré, jeté de force dans le bonheur dont il se faisait scrupule, éclairé sur la valeur réelle de son cœur par une femme capable d'en faire jaillir la bonté ? Cette hypothèse peut nous inspirer compassion et regret. Jeanne Duval quittée, les vices refrénés par la douce et patiente fermeté de l'aimée, les paradoxes amers bannis avec le spleen, l'âme rafraîchie, le travail régulièrement repris dans le cadre orné par « la très chère », la santé refaite, la peur d'écrire conjurée, d'autres livres créés dans l'admirable forme des *Fleurs du Mal*, mais exprimant une âme renouvelée, un génie rédimé, voilà ce que cette Élisabeth eût pu apporter à ce Tannhäuser. Quel rêve ! Que de fois, dans la lugubre période de Bruxelles, il a dû songer à ce bonheur manqué !





### III

**T**out cela a peut-être été péremptoirement résumé par le propos de Leconte de Lisle, qui excellait à juger les gens et dont le dédain glacial n'atténuait pas la clairvoyance : « C'était un bon garçon qui affectait un rictus féroce, et un écrivain né classique qui se barattait la cervelle pour trouver de l'étrange. » L'Olympien monoclé a trouvé là une formule lapidaire qui eût rendu fou de fureur celui qu'elle définissait, et que les fanatiques du baudelairisme ne lui ont pas pardonnée, bien que Leconte de Lisle ait admiré Baudelaire, qui le lui rendit.

Ce satanique était chrétien et fort ménager des apparences du catholicisme, comme tous les fanfaron du satanisme dont les sacrilèges mêmes impliquent la croyance en la valeur réelle des rites. Il est significatif que cet immoraliste ait toujours protesté de sa foi en la religion qu'une mère pieuse

lui enseigna, malgré bien des entorses données au dogme, quelques vers sentant le fagot et tant de singularités peu édifiantes. Ce farouche négateur de l'honnêteté aima sa maman et se passa souvent de dîner pour secourir sa misérable maîtresse. Ce monstre fut un ami délicat et loyal ; ce réprouvé, un homme toujours correct en sa mise, même dans la détresse, et cérémonieusement poli — ce qui mystifia encore les académiciens épouvantés de recevoir sa visite. Manet, cru « un voyou » à cause de sa peinture violente où il osait faire figurer des filles et des ouvriers, devait un peu plus tard sourire de stupeurs semblables, étant un gentleman fin, élégant et courtois. Encore n'avait-il point ce masque inquiétant que Baudelaire se plaisait à dresser au-dessus d'un col échancré très bas « à la guillotine ». Un portrait par Deroy, qualifié de chef-d'œuvre par Banville, nous le montre en sa jeunesse avec une chevelure, une barbe et une moustache, une tête ardente et ébouriffée de « lion ». Plus tard il se voulut glabre, et la série de ses photographies permet de suivre les ravages des excès et les symptômes de l'égarement sur ce visage d'abord très gravement beau. Le regard s'hallucine, se fixe, devient presque astigmaté, et le rictus affecté ne s'atteste que trop péniblement réel ; cette lippe sen-



suelle, dégoûtée, morne, ces yeux hagards, cette face blême d'acteur, ce front où s'infléchit une mèche presque napoléonienne, cette expression de mauvais prêtre glacialement réservé, étaient une composition que la nature et le temps retouchèrent et qui a tenté et trouvé des imitateurs posthumes dans les cénacles macabres.

Baudelaire n'ayant ni tué ni volé ni trahi son pays, vraiment on peut alléguer qu'il faut à un monstre de tous autres titres que les siens. On s'effrayait aisément en ce temps-là, bien que la société du second Empire n'ait pas brillé par la vertu, et depuis nous avons vu parader sur le boulevard des fanfarons de vice pouvant exhiber des brevets d'immoralité d'une tout autre teneur. Il en va un peu de Baudelaire comme de Nietzsche, qui eut la vie la plus stricte et devint fou par hypertension cérébrale, après avoir proclamé les principes les plus féroces. Encore ses idées, étant de vraies idées puissantes, logiques, dangereuses, ont-elles redoutablement influé. Mais les paradoxes de Baudelaire n'ont dévoyé que des nigauds aigris. On cherche en vain des actions vraiment mauvaises sous l'étalage complaisant de ses mauvaises pensées.

La perversité — on a prononcé, avec une exagé-

ration absurde, le mot de sadisme — de Baudelaire n'a pas dépassé celle de beaucoup d'enfants issus d'unions disproportionnées, nerveux, précocement studieux et déçus par la vie du collège. Des lettres permettent de savoir qu'une maladie qui n'est pas plus secrète que toute autre, mais qu'on soignait alors d'autant plus mal que le préjugé la disait honteuse, ayant par malechance contaminé son organisme, humilié son âme, accentua sa misanthropie et sa froide révolte et contribua sans nul doute, autant que les excès, à sa paralysie cérébrale. Sa perversité a consisté infiniment moins en actes qu'en velléités imaginatives qu'il avait la manie de vouloir absolument faire croire réalisées. Beaucoup n'étaient que les accentuations, par le verbalisme de la blague de rapin, de l'énormité d'atelier. Mais elles étaient affirmées avec cette sorte de calme qu'on retrouve dans l'exagération autosuggestive des vrais Marseillais. Contrairement à l'opinion qui leur prête le tour d'esprit de Tartarin ou des Gascons, ceux-ci restent sobres de geste et de ton et conservent une sorte de méthode flegmatique lorsque, déformant la réalité, ils ressentent l'effet de leur invention en même temps qu'autrui.

Un tel personnage était de ces riches auxquels on prête. On le surchargeait complaisamment de bizar-

eries, on le corsait à plaisir : il le savait et y prenait un plaisir amer. La qualité de ses plaisanteries ne dépassait guère d'ailleurs la médiocrité ; rien de la bouffonnerie énorme, de l'espièglerie profonde d'un Villiers, d'un Laforgue. Cet homme, qui, écrivant, eut un goût si fin et une ironie critique parfois si délicate, ne s'éleva pas au-dessus des charges d'un Vivier, d'un Sapeck, qui ont fait pâmer des générations comme le talent de Grassot ou de Gil Pères et nous semblent aujourd'hui bien ennuyeuses. Les romantiques avaient adoré ce genre, tout leur était bon pour « épater le bourgeois » : idéal niais, servi par de niais moyens. Baudelaire hérita cette faiblesse ; il y ajouta le correctif d'un humour de pince-sans-rire, dû probablement à l'ascendance anglaise de sa famille maternelle ; mais s'il fut un Cabrion glacial et sarcastique, ses incartades ne furent point très différentes de celles des héros de Murger, qu'il eut pour camarades d'ailleurs. La note sentimentale seule manqua. Se colorer les cheveux en vert, commencer une conférence par : « Un jour que je m'amusaïs à battre une vieille femme... », dire à un propriétaire qui se plaint du tapage : « Je fends du bois dans mon salon, je traîne ma maîtresse par les cheveux, cela se passe ainsi partout », ce sont là, entre cent traits véridiques ou inventés,

des facéties qui autoriseraient mal les admirateurs de feu Alphonse Allais à le déclarer disciple de Baudelaire et qui ne dépassent point l'écho de journal amusant. Cependant il s'en délectait et se figurait par là marquer un profond mépris de l'humanité, à moins qu'il ne s'adonnât aux malédictions romantiques dont les Mémoires de Berlioz sont pleins. Cette manie devint très pénible et d'un comique bien funèbre lorsqu'à Bruxelles, vieilli, usé, désespéré et rageur, il « s'amusait » à noter qu'il s'était fait passer pour pédéraste, pour agent de police, pour correcteur de livres obscènes, pour assassin de son père, et qu'on l'avait cru ! La sottise bruxelloise cette fois dépassait sa manie, et il en était aussi content que furieux ; car il souffrit toujours, en véritable enfant, lorsque les gens, avertis, ne montraient aucun étonnement de ses bizarreries concertées.

Être doublé d'une créature fictive dissimulant une autre vie très mystérieuse était pour lui une des obligations morales du dandy, et lorsqu'il dut renoncer au dandysme extérieur, il tint pourtant à rester affublé des oripeaux accrochés à sa personnalité par les boulevardiers, les gens d'ateliers et de cafés. Nous ne saurons jamais combien il a pu en souffrir après en avoir ricané. Son érotisme n'est

pas plus niable que le mal qu'il lui fit. Rops soutenait volontiers que Baudelaire était mort vierge, ayant rêvé et inventé toutes ses aventures perverses. Rops aima sincèrement Baudelaire, mais lui-même était un névrosé et avait un goût déréglé pour le paradoxe. On rangera cette allégation bizarre au nombre des facéties par lesquelles il se rapprochait de son génial camarade : il a, d'ailleurs, inconsciemment contribué à le desservir en renchérissant sur les excentricités qu'on lui prêtait. Sans doute Rops voulait-il seulement faire entendre que l'imagination, la vanité, le verbalisme, avaient de beaucoup dépassé les actes.

Baudelaire, fils d'un père âgé, était fragile. Une Jeanne Duval était pour lui un péril quotidien et contribua certes largement à déterminer sa paralysie. Mais l'avarie y contribua aussi, et nous en avons l'aveu, contredisant le propos fantaisiste de Rops. Peut-être même la hantise de cet accident de jeunesse, si humiliant pour l'être élégant et orgueilleux qu'était Baudelaire, aggrava-t-elle son hésitation dès que M<sup>me</sup> Sabatier se fut offerte, et il y aurait eu là, devant la réalité de la possession, un remords inavouable et dès lors caché par des arguments spécieux. Ceci donnerait tout son sens intime à la pièce, si pleine de douleur et de rage en son ironie,

A celle qui est trop gaie, et le mot « venin » devait y être interprété dans une acception toute particulière. Enfin une lettre de sa mère dit expressément que le demi-frère de Charles, Claude-Alphonse, fils de la première femme de François Baudelaire, était lui aussi paralytique ; et elle-même, Caroline Dufays, le devint. L'hérédité s'est donc unie à la malfaisance de Jeanne Duval et aux tendances érotiques de son amant, qu'elle flattait assurément sans scrupule pour le mieux retenir.

Toutes ces données font conjecturer l'impuissance intermittente, les défaillances génésiques d'un cérébral en qui l'amplification préalable, due à une imagination forcenée, congestionnant le cerveau, détermine de vexantes déceptions dans le fait, ce que Stendhal appelle « des fiascos ». Baudelaire connut certainement — contrairement à l'adage — plus de *verba* que d'*acta*. Cette incertitude organique, trahissant de plus en plus sa volonté et son autorité sur ses nerfs, explique son orgueil l'éloignant de l'amour de femmes décentes, sa froideur à leur égard, sa crainte de rester humilié devant elles se déguisant sous la fanfaronnade de vice, et enfin sa curiosité l'entraînant à espérer un réveil de sensations auprès de créatures bizarres ou indignes, aussitôt écartées avec dégoût, la « mendiante

rousse », Sarah dite « Louchette » celle qu'il appelle « l'affreuse juive », Berthe, connue à Bruxelles ; et on a même parlé de géantes et de naines, mais nous ne dirons point assez combien il faut se défier de ce qu'il disait de soi et de ce qu'y ajoutait autrui ! Au vrai, il n'est besoin d'être ni « monstre », ni théoricien du sadisme et du satanisme, ni même « poète maudit », pour pâtir de ce déséquilibre sexuel : tout médecin a reçu d'innombrables confessions identiques d'obscurs clients bourgeois, dont l'érotisme avait non moins compromis la normalité génésique sans que la littérature en fût cause.

Il en va de même de l'abus du haschisch, que Baudelaire dut exagérer verbalement, par snobisme littéraire, à l'époque des séances de l'hôtel Pimodan. Celui qu'il fit du vin fut malheureusement plus réel et plus nocif. Il ne provint point, comme chez Poe, de la dipsomanie caractérisée, qu'il esquissa seulement dans son âge mûr : motifs de poèmes, toujours la déformation et la projection, tremplins de plus en plus utiles pour franchir l'hésitation à écrire.

Un tel examen des actes de Baudelaire étant fait, répétons-le, uniquement pour éprouver la validité de sa légende, on ne parvient pas à découvrir en



lui un élément vraiment détestable, et on en rencontre de vraiment nobles, intacts malgré les déséquilibres et les enfantillages vieillis de l'imagination. Le baudelairisme est la plus lourde des rançons que la mémoire de ce grand tourmenté a dû subir. Mais puisque nous n'avons plus à nous occuper que de l'écrivain, de l'artiste, alors les écrivains et les artistes ont le devoir de dire très haut que Baudelaire leur a laissé un admirable exemple de moralité professionnelle. Jamais il ne mentit. Jamais, aux pires heures, il ne céda même à la velléité de trafiquer de ses convictions. Cet homme torturé par le manque d'argent eut, artiste, un magnifique mépris de l'argent, marque des vrais maîtres. Il fut entre tous un scrupuleux, un incorruptible, se faisant de l'art l'idée la plus altière. Il se plaignit sans cesse de la vie, mais il fut mort de faim plutôt que de bâcler un article de complaisance. A son époque, on n'avait pas inventé le hideux mot d' « arrivisme » et la chose était moins hideuse qu'à présent, cependant on ne dédaignait pas les moyens de parvenir : il les méprisa. Il est extrêmement remarquable que Baudelaire, ami de toutes les excentricités, en ayant assez fait pour s'aliéner l'opinion, n'en fit jamais une pour aider par une réclame effrontée à la publicité de son œuvre. Il est non moins remarquable que,



porté à dramatiser le moindre accident, à l'exagérer maladivement, il fit preuve d'un équilibre parfait et du tact le plus digne à propos de son procès ; à peine, à l'annonce des poursuites, fut-il soucieux de réunir des argumentations de défense artistique. On eût pu s'attendre à une surexcitation excessive, à un Baudelaire criant à la persécution et affectant depuis des airs de victime, de réprouvé, de poète maudit. Il fut sans bravade, sans ironie déplacée, de ton sobre, et jamais il ne fit rien depuis pour écarter les conséquences de cette affaire ou en tirer profit. Il fut, en cela, aussi probe que Flaubert, auquel pareille conjoncture devait échoir dix ans plus tard, et de tous les écrivains lésés ou favorisés par un semblable avatar aucun certes ne se conduisit plus irréprochablement. Le tribunal assumait la totalité du ridicule, que certains auteurs ont partagé depuis. Si Baudelaire ne déforma, ne projeta ni ne dramatisa, contre sa coutume, c'est que cet épisode désagréable concernait la part de sa conscience et de sa psychologie consacrée à l'art — et que là toute la force lucide de son esprit était intacte. Ce nerveux déséquilibré ne cessa jamais de posséder la haute impartialité critique ; et cet immoraliste théorique, qui s'amusait à mettre en cause tous les principes réputés sacrés et honorables, ne s'est jamais permis

un paradoxe sur l'excuse de la compromission, un seul mot susceptible d'excuser le moindre manquement à la loyauté de la critique et à la probité intangible de l'art. Les écrivains et les artistes peuvent saluer en lui l'honnêteté, l'intégrité et la fierté absolues. Dans Baudelaire écrivain, tout est haut et pur : les fautes sont de l'homme, l'artiste n'est que vertu. Il ne faut pas chercher ailleurs les raisons du culte que certains lui ont gardé, avec une vénération profonde, tout en s'irritant de la légende qui le défigurait.

Encore que, dès le lendemain de la mort de leur ami, les deux hommes de cœur que furent Banville et Asselineau aient souhaité contre-miner cette légende en publiant l'édition complète des œuvres de Baudelaire, leurs scrupules en vue d'une « réhabilitation » — puisque enfin on en était presque là ! — les ont empêchés de tout montrer et de tout dire. Ils essayèrent de suite de tenter ce que nous sommes à même de faire aujourd'hui, de dresser la figure de Baudelaire telle que l'avenir devrait la voir ; et ils l'essayèrent en sous-entendant ce qu'ils jugeaient défavorable et dangereux, comme le leur commandait l'état de l'opinion. Nous pouvons agir bien plus librement, en ne taisant rien et en montrant que rien ne fut vraiment à taire, que toute mésestime

de la personnalité du poète est sans fondement et qu'une part en revient à ceux qui ont cru l'honorer et le suivre par l'imitation de sa prétendue perversité. Leur mauvaise œuvre n'a été contredite que tardivement, par la série des travaux d'Asselineau, de Poulet-Malassis, du vicomte de Lovenjoul, d'Octave Uzanne, d'Édouard Champion, de Féli Gautier, d'Eugène et Jacques Crépet, d'Alphonse Séché et Jules Bertaut, recueillant les lettres, les fragments inédits, les notes intimes, les pièces condamnées, les ébauches, contrôlant les légendes, déblayant l'amas de racontars, prenant bravement Baudelaire lui-même sur le fait, en flagrant délit, dans sa rageuse et bizarre manie de se noircir. L'impression générale qui semble bien se dégager de tous ces documents, c'est celle que suggère l'examen de la vie elle-même : dispersion de la volonté, incohérence dans l'appréciation des faits, lutte obstinée de l'orgueil contre les élans d'un bon cœur, déformation imaginative très violente, misanthropie, acharnement à se croire né mauvais et à en afficher le cynisme et la superbe, injustice passionnée, chutes morales et nerveuses subites, douloureuses, profondes, tout cela disparaît comme par magie dans le domaine littéraire et artistique. Art magnifique en sa fermeté classique, idées hautes, jugement sûr et

sain des œuvres et des hommes, ton toujours mesuré dans le plus franc désaveu, sans flatterie dans la plus complète admiration. Pas une tache, pas une platitude. Il n'y a d'exception que dans les poèmes et notes relatifs à la Belgique, où éclate vraiment un maladif parti pris de mauvaise foi s'étendant jusqu'aux monuments et aux paysages. Encore faut-il dire que bien des traits satiriques concernant cette Belgique de 1855 ont été confirmés par les jeunes Belges ayant entrepris trente ans plus tard de lui faire honte de son inertie intellectuelle. Baudelaire critique reste un magistral exemple de pondération clairvoyante, et même de « bon sens », pour employer encore une locution qui l'eût exaspéré : nous ne voulons parler ni du bon sens comme l'a entendu la plate « école du bon sens », ni de l'affreux « sens commun ». Même dans ses boutades et foucades contre tel ou tel littérateur qui lui déplait, confiées à son journal intime, Baudelaire apparaît comme un modéré auprès de la plupart de ses contemporains. Nous aurons à justifier de ceci en examinant ses critiques, et notamment le don qui a fait de ce poète tragique et de cet homme déséquilibré un créateur de valeurs critiques essentielles, le premier critique d'art français et — dernier trait pour sa défense morale — un critique capable d'admira-

tion ardente et clairvoyante, juvénilement heureux d'admirer et de mieux approfondir en aimant mieux, admirant et louant en toute innocence du cœur dès que sa raison l'y engage : joie interdite à toute nature mauvaise, à tout caractère calculateur, envieux ou médiocre, à toute âme desséchée.

Si nous sommes plus que jamais libres de considérer comme des faiblesses, distinctes de son œuvre et même de sa véritable personne morale, les mystifications de Baudelaire, nous sommes par contre autorisés à tenir pour coupables ceux qui, par méchanceté, par imprudence ou par naïveté, amplifièrent et transmirent ce qui est plus qu'une mystification : la légende d'un Baudelaire satanique, pervers, ami et propagateur du mal, épris de pourriture, heureux de corrompre, sorte de sinistre cabotin jouant les mauvais anges. Jamais peut-être l'histoire des lettres n'a enregistré un mensonge plus nettement prémédité, en dépit du témoignage de l'œuvre et de la vie, pour discréditer un auteur et essayer de le déshonorer devant le public présent et futur. Jusque dans les commentaires piètres et inexacts que prétextait dans la presse, il y a quelques années, l'inauguration du monument de Baudelaire

au cimetière Montparnasse, on a retrouvé l'écho de cette légende odieuse, faite d'anecdotes controuvées, de calomnies prudhommesques, d'interprétations perfides de la moindre excentricité, et destinées en fin de compte à faire placer les *Fleurs du Mal* dans « l'enfer » des livres obscènes, et leur auteur dans la série des fous sadiques. Cette infamie n'a pu être consommée : Baudelaire et son œuvre ont, malgré tout, pris place parmi les plus belles et les plus originales manifestations de la poésie française. Mais ce sera surtout au public de s'irriter contre la légende qui voulut, surprenant sa bonne foi, opposer son souci de moralité à son désir de beauté. C'est à lui de dire que l'examen impartial de cette vie et de cette œuvre, malgré quelques réserves, annule l'acte d'accusation et fait justice d'un ramas de niaiseries vilenies. L'exploitation tendancieuse d'une vie privée dans un tel but est toujours méprisable. Elle s'avère absurde lorsque le lecteur, abordant l'œuvre avec le calme qu'on apporte dans l'examen d'un état d'âme devenu historique, n'y découvre rien qui ait autorisé le faux et l'usage du faux.

Sauf pour les collégiens, auxquels cette œuvre n'est pas plus destinée qu'aucune œuvre sérieuse ou profonde, et qui ne la comprendraient pas mieux qu'ils ne comprennent Racine ou Virgile, les « au-

daces » de Baudelaire sont exactement aussi incapables de nuire à une conscience ou à un esprit, aujourd'hui, que l'audace d'un Machiavel. Ce sont des états d'âme périmés, classés, aussi peu vénéreux, s'ils parurent jamais l'être, qu'un serpent dans l'alcool ou une plante toxique dans un herbier. Nous ne pouvons plus y voir que des manifestations intellectuelles et les étudier à cet unique point de vue, en dehors de toute préoccupation morale. Seules demeurent vivantes quelques émotions primordiales, éternelles, et les sensations personnelles sont embaumées, mortes, dans l'incorruptibilité d'une forme que du moins personne n'a osé sérieusement vilipender. Et si déjà, après un demi-siècle, un tel point de vue peut être le nôtre, nous devons penser que de plus en plus cette forme apparaîtra plus essentielle que les sensations qu'elle revêt. Il viendra un jour où les poèmes de Baudelaire sembleront émouvants et admirables sans que personne s'inquiète de les rapprocher d'une figure, d'une vie, d'une légende, d'une critique contemporaine dont la véracité ou l'erreur manqueront également d'intérêt. Le temps aura accompli la dissociation entre l'auteur et l'œuvre. Cependant les poèmes survivront par leur parfaite beauté. Elle sera le seul mérite de ceux qui font directement allusion à la per-

sonne morale de leur auteur et qui évoquent son roman individuel : on considérera froidement les états psychologiques que certains traduisent, et qui déjà nous paraissent aussi inopérants que l'état d'âme des romantiques. Mais, dût-on être privé de tout renseignement sur la vie de Baudelaire et perdre même jusqu'à son nom, l'admiration éternelle restera acquise à quelques poèmes qui ont exprimé, en une forme immortellement liée à l'intime beauté du style français, des émotions que l'âme humaine comportera toujours. Le moi de Baudelaire aura disparu ; il ne sera plus possible, selon un principe critique trop cher à notre époque et qui, pour pénétrer un poète, n'est que superstition inefficace, de fonder la connaissance rationnelle de son œuvre sur sa personne, son sort, et les idées qu'il avait ou croyait avoir : il en eut peu, les poètes ne sont pas grands par les idées, mais par l'intensité lyrique et métaphorique, par la puissance et la variété de leurs associations d'images, par leur faculté d'analogie. On pourra sous certains vers, comme sous certains tableaux de musées, écrire : « Auteur inconnu. » On saura que cet inconnu s'identifia parfois miraculeusement aux plus profondes et aux plus immodifiables réactions de la conscience humaine, et qu'il n'y aura jamais moyen de les dire autrement et mieux. C'est



là que le génie seul peut détacher l'œuvre de la personnalité pour la promouvoir à une impersonnalité suprême, faisant d'un être l'écho de millions de consciences informulées. Il n'a fait que leur prêter une forme, mais c'est cette forme qui est tout.





#### IV

CE qui précède, au moment d'en venir à l'examen d'une œuvre datant de soixante années et de la juger en tenant compte de ce recul, nous permettra presque de dire que la vraie — et l'admirable et l'immortelle — mystification de Baudelaire, ce fut sa poésie.

Si, en effet, on mesure la disproportion immense de cette existence presque nue d'événements, presque banale auprès de tant d'existences d'artistes, à la transcription somptueuse que les *Fleurs du Mal* en ont donnée sur le plan de la vie intérieure, alors on osera songer que cet écart est assez incroyable pour avoir mystifié tout le monde et Baudelaire lui-même : à la façon du magicien qui tire tout de rien, ce nerveux sarcastique, ce dandy irrésolu, cet homme de lettres besogneux a réalisé une œuvre merveilleuse et par certains côtés unique, d'un accent inimitable. Il y a de la mystification dans ces sortes

de miracles : si Baudelaire a souhaité donner le change par mille excentricités, c'est par son art qu'il y a réussi le mieux, et ses contemporains, amis ou ennemis, ont essayé de coordonner cet art et cette vie parce qu'il leur était impossible d'en bien comprendre la dissemblance, c'est-à-dire le mystère même du génie du poète. Pour nous, qui dépouillons cette existence surfaite par la légende de tout son faux prestige de singularité et de perversité, cette dissemblance devient le fait même de ce génie ; et si le démon du sarcasme a dévoyé l'homme, un autre démon, un Esprit a illuminé le poète dramatique et lyrique. Il convient de prendre le mot « mystification » dans son vrai et profond sens étymologique. Quand le petit Aladin, pauvre et perdu, frottait sa vieille lampe et voyait se dresser des géants qui, obéissant à un pouvoir dont il était le dépositaire inconscient, lui bâtissaient des palais, il mystifiait et était mystifié lui-même. Lui et autrui devenaient les jouets d'un secret. La faculté baudelairienne de transposition, de transfiguration, de projection cérébrale des motifs les plus simples décèle une magie si étrange que l'on touche par elle à ce mensonge radieux qui est le fait suprême de l'art. Pourquoi est-on un grand poète ? C'est ce que les enquêtes psycho-physiologiques sur les hérédités et

les réactions nerveuses, la documentation critique, les plus doctes recherches pathologiques ou biologiques sur l'association des images et l'autosuggestion ne pourront jamais que contrôler, mais non définir ni créer par une reconstitution des conditions et des milieux — et l'eugénisme lui-même ne pourra jamais faire un poète. Quand Monticelli, vieux et misérable, composait en sa mansarde, d'après un lambeau de tapisserie délabrée, ses plus fastueuses natures mortes ou ses paysages chimériques, il touchait aussi à ce saint mensonge et à cette héroïque mystification qui sont les conditions de la magie des grands artistes et les effets d'une sorte d'organisation logique des réversibilités, différant de la logique naturelle de la vie. Toute altération est en quelque sorte une mystification ; mais l'altération des grands artistes résulte d'une contemplation plus profonde et plus pénétrante que la nôtre, et ils trouvent que c'est nous qui les mystifions en affirmant qu'il n'y a point dans l'existence tout ce qu'ils y voient. On pourrait soutenir sans paradoxe que, d'une façon générale, la réunion de tout ce que les génies de la poésie et de l'art ont extrait de la vie qu'ils ont semblé vivre, étant hommes, tout comme le vulgaire, apparaîtrait à celui-ci comme une vaste mystification : ni les créatures de Michel-Ange, ni la *Mélan-*

colie de Dürer, ni l'*Embarquement pour Cythère*, ni la *Neuvième Symphonie*, ni la *Vita nuova*, ni les *Fleurs du Mal* ne sont exactement dans la vie conçue par le vulgaire, lequel est un Aladin qui ne sait pas frotter sa lampe.

Avec un voyage hâtif aux colonies, l'érotisme d'une mulâtresse, une fausse passion pour une Parisienne charmante, les paysages citadins, quelques débauches et les déboires de presque tous les hommes de lettres, Baudelaire a fait les *Fleurs du Mal*, les *Poèmes en prose*, là où tout autre n'eût rien fait, sinon du Petrus Borel, du Philoxène Boyer, tout au plus de l'Aloysius Bertrand. Voilà le miracle, le fait inexplicable, la véritable mystification décrétée par le caprice de la nature.

La plupart des critiques qui ont tenté d'aliéner le public furent de ceux qui s'entêtent à solidariser la vie morale d'un poète avec sa vie spirituelle. Ils sont incapables de comprendre ce qui fait précisément l'essentiel de la faculté de poésie, c'est-à-dire l'immense écart d'interprétation, la transposition et la mutation des valeurs que peut prétexter le moindre fait par sa réaction sur la sensibilité, réaction aussi incalculable que le degré individuel de la sensibilité elle-même. Le moindre choc de la touche sur la corde détermine une série d'harmoniques indéfi-

niment diversifiées. Baudelaire est un des poètes qui ont le plus manifesté cet état. Il était donc un de ceux que de tels critiques devaient être et seront le moins aptes à comprendre, soit qu'ils exigent de l'artiste la vertu conventionnelle et la vulgaire moralité, soit qu'ils appartiennent à la secte, plus prétentieuse et non moins fâcheuse, qui pense expliquer le talent par les données physiologiques et la vétilleuse documentation biographique. L'imagination et la sensibilité poétiques sont des Protées pour celui-là même qu'elles habitent : comment autrui, sans vanité, se flatterait-il de les fixer ?

La science pourra-t-elle jamais expliquer pourquoi le fils d'un bourgeois âgé et d'une bourgeoise très jeune naquit avec le don insolite de créer un tel art, alors que des milliers d'unions analogues n'engendrèrent rien de tel ? Baudelaire n'a pas été méconnu ou diffamé que par les juges patentés établis en boutiques de revues et de gazettes, issus du professorat et intrus dans la littérature ; il a aussi reçu le coup de pied de l'âne de plusieurs de ces « psychiatres », aussi affreux que le nom dont ils s'affublent, qui se mêlent de chercher dans la vie des grands cérébraux les preuves de l'anormalité et de la dégénérescence du génie. La vraie science peut-elle encore rien prononcer de décisif

au sujet de cette nuance merveilleuse, insaisissable et terrible qui sépare — ou relie, hélas ! pour Baudelaire et pour Nietzsche — le génie et la paralysie générale ?

Rien de plus vain que de chercher les traces du voyage aux colonies, de Jeanne Duval, de M<sup>me</sup> Sabatier, ou de telle ou telle fille rencontrée, dans les projections infiniment allongées et déformées qui étendent l'ombre de ces minces motifs à travers le pays de rêve où s'épanouissent les *Fleurs du Mal*. Oui, ces motifs ont existé : il y est fait allusion dans l'œuvre, le curieux peut s'amuser à les y retrouver ; mais, comme dans une immense symphonie construite sur un thème de quelques notes, la richesse, la multiplicité, la variété des transpositions font toute l'œuvre. A propos de ce titre des *Fleurs du Mal*, insatisfaisant comme tout titre à un recueil de poèmes subjectifs, rien de plus dénué de valeur que l'argument soufflé à son avocat par Baudelaire lors du procès, alléguant qu'une leçon de sévère moralité est suggérée par la peinture des excès du mal. Là, pour les besoins momentanés de la cause, le poète a esquissé une liaison factice entre son œuvre, sa vie psychique et l'attitude de sa vie extérieure, et il n'y a pas plus réussi que les critiques. Nous savons ce qu'il pouvait penser d'un si spécieux

prétexte, banalisé par tant d'écrivains licencieux s'excusant depuis, lui qui se proclama toujours un immoraliste déterminé. Il l'était moins qu'il ne le croyait d'ailleurs; maladif, tourmenté mais très honnête homme, intimidé en fait sinon en théorie par ses moindres manquements à la morale catholique, s'il crut faire et peindre le mal, il ne fit que vivre et avouer sa souffrance sans autre préoccupation que de la peindre dans la plus belle forme et d'être le plus scrupuleux serviteur de l'Esprit qui soufflait en lui avec la violence intermittente d'un aquilon. Le pire résultat des faux éléments que j'ai essayé d'écarter de l'appréciation de Baudelaire serait de faire ouvrir son livre capital comme un bréviaire d'immoralisme pouvant tout au plus « s'excuser par le mérite de la forme ». Conception niaise qui a trop prévalu, et qui d'ailleurs rendrait incompréhensibles sous la même signature les écrits en prose où (à l'exception des lettres et des notes intimes) il n'y a aucune trace d'immoralisme, mais au contraire la plus stricte tenue morale et une grande dignité. Ne soyons pas conduits à l'absurdité de penser que Baudelaire poète glorifiait le vice — alors que, prosateur, il l'oubliait totalement et qu'il n'admettait le mal que rimé — et voyons aujourd'hui ses poèmes tels que le temps les a soustraits à un milieu et à



des interprétations qui n'existent plus. Mais n'allons pas davantage nous ingénieur avec myopie à considérer son volume de vers et ses poèmes en prose comme le roman de sa vie, le roman de la « mendiante rousse », de Sarah dite « Louchette », de Berthe, de la mulâtresse Jeanne Duval et de M<sup>me</sup> Sabatier, en croyant, comme d'aucuns l'ont fait, avoir tout compris parce que telle strophe, telle épithète peuvent vraiment se rapporter à telle ou telle de ces figures. Ce serait se faire de Baudelaire, de son génie et de ses principes d'art l'idée la plus plate et méconnaître l'immense faculté de transposition et de généralisation qui lui fut propre.

Nos raisons d'admirer les *Fleurs du Mal* et de les considérer comme une œuvre unique dans les lettres françaises seront donc fort différentes de celles des contemporains de l'auteur, de presque tous du moins.

En quelques pages, et surtout en un magnifique et divinatoire poème, Théodore de Banville, qui n'a jamais passé pour un profond critique aux yeux des gens patentés, a pourtant jugé et pénétré Baudelaire avec autrement de justesse et de force que le retors

Sainte-Beuve, minaudant de prudentes et agaçantes réticences, ou que le bon Théophile Gautier qui n'y admira guère, en une belle forme neuve, qu'un romantisme macabre aux intentions philosophiques. Ni le truculent Albertus ni le plat Joseph Delorme ne pouvaient pleinement comprendre tout ce que Victor Hugo, si peu critique pourtant, a eu la fortune de résumer en un mot lapidaire : « Vous créez un frisson nouveau. » Ce seul mot en dit plus que les brillantes et insuffisantes variations exécutées par Gautier en préface à la réédition du livre d'un poète qui avait certes le droit de se déclarer son déferant admirateur, mais que nous tenons pour infiniment éloigné de sa mentalité et même de son art. Si nous nous arrêtons aux quelques opinions du temps annexées par le désir du poète lui-même aux futures rééditions Calmann-Lévy des *Fleurs du Mal* — les seules où jusqu'ici le public ait lu Baudelaire, — nous trouverons qu'Édouard Thierry, oublié, et le fidèle et aimant Asselineau ont été bien plus près de la vérité, bien plus profondément compréhensifs que Gautier et que Sainte-Beuve. Quelque tendancieuse qu'ait été l'invite de Barbey d'Aurevilly à Baudelaire « à se brûler la cervelle ou à se faire chrétien », son jugement d'ensemble reste très pénétrant et fut même, en certains aperçus, prophé-

tique : on peut tenir Barbey pour un romancier aussi ennuyeux que pompeux, on ne peut nier qu'il ait été un critique excellent. Les autres commentateurs de Baudelaire, blâmant ou louant, n'ont point manqué de ne voir dans les *Fleurs du Mal* qu'un décor nouveau où se remplaçait le bric-à-brac romantique, serpents, poisons, malédictions, blasphèmes, sarcasmes, satanisme, dandysme, névrose, fanfaronnades de luxure, colloques avec la tête de mort, athéisme, hystérie et préciosité — c'est-à-dire l'outrance caricaturale de quelques détails de l'œuvre. C'est de ces piètres éléments que le baudelairisme a été fait pour l'effarouchement des uns et l'extatisme des autres. Le livre est devenu le thème de plus en plus déformé et trahi des révoltes de la prudence ou des pastiches d'une littérature horripilante, ceux-ci excitant celles-là au grand dégoût des vrais intuitifs de l'œuvre. Il a fallu en venir, pour plus d'équité et d'intelligence, à l'essai de M. Bourget, à l'art de Mallarmé, à la génération poétique de 1890.

La lecture, aujourd'hui, des *Fleurs du Mal* nous fera constater que la mystification n'a pu durer que par la force d'inertie que la paresse de lire intensément et la routine des jugements tout faits donnent à toute légende. Nous ne trouverons guère en tout ce livre qu'une dizaine de poèmes où des traces de

mauvais romantisme apportent de l'emphase, où le désir d'étonner se trahit, où la pensée s'avère superficielle. Tel le jeu froidement littéraire des tercets latins *Franciscæ meæ laudes*, amusettes assez terne, tels le *Mort joyeux*, certaines strophes de la *Danse macabre*, la *Fontaine de sang*, les *Deux bonnes Sœurs*, le *Coucher du soleil romantique*, les trois poèmes groupés sous le titre *Révolte*. On peut, en les relisant, murmurer avec une ironie agacée : « Comme c'est baudelairien ! » en songeant au baudelairisme. Encore la langue est-elle toujours sobre, vigoureuse et belle, et y a-t-il dans *Révolte* d'admirables trouvailles.

Au sujet de *Révolte* et du caractère blasphématoire de ces trois pièces, Baudelaire a expressément tenu à indiquer, en une note de sa première édition, destinée à désarmer l'indignation des lecteurs catholiques, qu'il y avait « composé le pastiche des raisonnements de l'ignorance et de la fureur. Fidèle à son douloureux programme, il avait dû, en parfait comédien, façonner son esprit à tous les sophismes comme à toutes les corruptions ».

Bien que cette note ait été biffée depuis, nous sommes forcés d'en tenir compte, car elle apporte une allégation des plus importantes pour apprécier l'esthétique de l'auteur. Il l'avait écrite avant son

procès. Ces trois poésies ne furent d'ailleurs pas incriminées, et il supprima la note. Précaution, scrupule de chrétien, principe d'écrivain ? Quoi qu'il en soit, cette note éveille l'intérêt psychologique et critique de savoir si la composition du volume a été préconçue aussi rigoureusement que l'auteur l'affirmait.

Nous ne devons pas oublier qu'il réunit ses poésies écrites de 1841 environ à 1849 : encore dut-il en ajouter et en supprimer entre 1849 et 1857. Même remaniées, bien des pièces de jeunesse s'y retrouvent. On peut comprendre que, par amitié, Baudelaire ait tenu à faire figurer dans son recueil le quatrain sur *Lola de Valence*, de Manet, et *l'Inscription pour le portrait de Daumier*. Mais pourquoi a-t-il conservé le *Calumet*, imité de Longfellow, exercice littéraire froid et assez fade qui ne correspond ni à l'art ni à la tendance de l'œuvre ? On se le demandera vainement. Il n'y a aucune raison de ne point croire, selon le désir de Baudelaire, que *Révolte* est d'une impiété factice ; et, malgré l'énergie expressive de quelques beaux vers, la facticité du sentiment y est, au contraire, dénoncée par la rhétorique tout ensemble violente, provocante et froide des *Litanies de Satan* et *d'Abel et Caïn*. Ce sont bien là créations de « comédien ». Mais ceci n'autorise nullement à

conclure à la préméditation du volume entier. La cohérence de composition des *Fleurs du Mal* est discutable : les titres de groupements s'agencent tant bien que mal pour créer une progression. *Spleen et Idéal*, qui eût été le vrai titre subjectif et logique du livre, comporte les trois quarts du volume ; les *Fleurs du Mal* ne comptent que 10 poèmes sur 151 : le *Vin* est un hors-d'œuvre, les *Tableaux parisiens* en sont d'autres. La cohérence d'un volume de vers est d'ailleurs toujours discutable dès qu'il collige des états d'âme dont la suite forme la vraie trame. C'est une série de scènes d'un drame dont l'auteur-acteur est unique et dont l'histoire d'une émotivité est le sujet. Baudelaire n'a pas plus que d'autres préconçu, à vingt ans, le plan d'un recueil publié dix-sept ans plus tard. Il écrivait des poèmes, les gardait, les retouchait. Lorsqu'il en eut assez amassé pour former un volume, il songea à associer ces témoignages d'états d'âme, à les disposer selon l'histoire de sa personnalité, à en ordonner la tendance générale, à leur donner une cohésion par un titre représentatif. Et il était quand même si peu fixé qu'à l'heure de mettre sous presse il hésitait entre *Limbes* et *Lesbiennes*. Il ne s'arrêta au titre de *Fleurs du Mal* que lorsque celui-ci lui eut été suggéré, croit-on, par Hippolyte Babou, dont le nom obscur sera peut-être, à

cause de ce détail, associé à l'immortalité de Baudelaire. *Limbes* n'eût désigné que de vagues figures, démentant la vigueur des évocations et du style. *Lesbiennes* eût été d'une provocation bien déplaisante, et outre qu'un tel titre eût conféré d'emblée à l'ouvrage un caractère érotique et suspect, il n'eût été justifié que par les deux poèmes intitulés *Femmes damnées*. *Fleurs du Mal* vaut infiniment mieux, encore qu'au fond cela reste imprécis : au moins ce choix répond-il à la partie du volume qui porte ce sous-titre. Et le volume lui-même a été recomposé depuis 1857 ; nous ne l'avons pas acheté, lu et admiré tel que dans la première pensée et la première ordonnance voulues par l'auteur. M. Féli Gautier a établi la chronologie des nombreuses variantes de ce recueil annoncé dès 1849, divulgué par fragments — 18 pièces parurent en 1855 dans l'austère *Revue des Deux-Mondes*, ce qui semble incroyable aujourd'hui ! — enfin donné en 1857 après des années d'hésitations et de remises, et remanié en 1861, 1866 et 1868.

Tout ceci est plus conforme aux habitudes des poètes qui réunissent des pièces isolément conçues et n'entreprennent pas sur plan arrêté un poème en 12 chants. Et ceci explique également les tares de certaines pièces conservées auprès des plus belles,

car il y en a de discutables et de faibles dans ce merveilleux ensemble, comme dans toute œuvre humaine. La note de Baudelaire semble affirmer qu'il composa délibérément son livre comme un tableau du Mal, ayant le devoir de n'y rien oublier, mais restant aussi irresponsable des péchés et blasphèmes de ses créations que Dante le fut de ceux des personnages de son *Enfer*, comme tout romancier, dramaturge ou peintre l'est des actes et expressions de ses héros. Cette thèse plaisait à l'esprit de Baudelaire : nous le verrons, en étudiant ses nombreuses pages sur l'art de Delacroix, féliciter celui-ci de composer des œuvres pathétiques et tragiques en gardant sa tête froide. Si l'on en croyait sa note, il n'y aurait rien de subjectif dans les *Fleurs du Mal*. Il y aurait dessiné et peint des démons avec le soin impartial d'un graveur et d'un coloriste, prêt à peindre avec autant de talent et d'application des anges dans un prochain ouvrage ; nous ne saurions rien de sa propre mentalité : il serait aussi étranger à son œuvre que Jérôme Bosch qui allait se coucher en bon bourgeois après avoir enluminé des scènes de démonialité horrifique, il serait « le parfait comédien » jouant pour ce livre-là les lesbiennes et les incubes, mais pouvant aussi bien jouer les berquinades.



Une telle théorie aurait du moins, si nous devions l'accepter, la conséquence de tuer dans l'œuf tout baudelairisme, c'est-à-dire toute école pessimiste ou macabre se réclamant de l'état d'âme de Baudelaire. Barbey d'Aurevilly semble s'y être rangé, en tenant la poésie de l'auteur « moins pour l'épanchement d'un sentiment individuel que pour une ferme conception de son esprit ». Mais nous pouvons penser que Barbey, artiste frappé par la beauté de forme de ces poèmes, chrétien tremblant d'autre part pour l'âme de leur auteur, aimait mieux croire que tout ce mal étalé n'était pas une confession, mais la représentation d'un sujet choisi et traité délibérément. Si Baudelaire a pris cette attitude, n'y voyons pas qu'un alibi en prévision du scandale et même des poursuites, qu'il ne rechercha ni ne craignit. Chrétien, tenant à s'attester catholique, s'excusa-t-il à ses propres yeux ? C'est plus admissible de cet esprit tourmenté. Son dandysme le persuada-t-il que réellement il composait avec un froid objectivisme, comme il le supposait chez Delacroix, dandy d'aspect frigidité composant des œuvres ardentes avec méthode ? Ici nous touchons sans doute à la vérité : Baudelaire était « très peintre » et Delacroix fut une figure qui le fascina et qu'il eut la velléité d'imiter — et nous savons par l'exemple de son culte pour

Poe que chez ce nerveux l'admiration intellectuelle s'accompagnait d'un certain mimétisme personnel.

Nous nous réserverons le droit de ne point admettre un paradoxe qui diminuerait singulièrement son auteur, de ne pas voir en lui « un parfait comédien », fiction littéraire aussi démodée, aussi suspecte et aussi vaine pour nous que le « parfait magicien ès lettres ». Et l'affirmation du « douloureux programme » est un peu suspecte de simulation imaginative. Mais les théories de Baudelaire sur « l'art poétique » si opposées au principe romantique de « l'inspiration », ses commentaires de la *Genèse d'un Poème*, fantaisie sarcastique de Poe qu'il prit à la lettre un peu ingénument — nous y reviendrons plus loin — prouvent sa bonne foi. Il désira objectiver, il suivit un plan : certes, il ne se l'imposa point dès les premiers vers, on ne prémédite pas les *Fleurs du Mal* comme la *Jérusalem délivrée*, la *Henriade* ou la *Pucelle*, et il est fort heureux que ce tour d'esprit n'ait pu être le sien ! Mais lorsque son génie, sa sensibilité et son caprice lui eurent dicté un assez grand nombre de ces courts et merveilleux poèmes subjectifs pour qu'il songeât à les grouper, il s'ingénia à leur donner un plan, et il crut véritablement que tout cela, qui résumait les avatars de sa vie intérieure, équivalait à une peinture synthétique du

Mal. De là à se figurer qu'il l'avait composé objectivement, en observateur sagace et impartial, il n'y avait que l'espace d'une illusion théorique. Il a d'ailleurs été de bonne foi en spécifiant « qu'un recueil de poèmes doit être apprécié dans son ensemble et surtout par sa conclusion ». Mais cette conclusion est simplement spiritualiste, au sens vague du mot, en opposition au principe du « réalisme » qu'il méprisait. Bien que son procès l'ait laissé calme et qu'il l'ait appelé hautainement « un malentendu », on peut constater qu'il fut obsédé par le souci de la défense de la moralité du livre comme par le souci de s'attester bon catholique — et c'est encore un trait qui dément son immoralisme et sa réputation.

Nous en appellerons de Baudelaire théoricien à Baudelaire sensitif pour remarquer que si le moi apparaît partout en son livre, avec une force et une originalité qui en font le vrai sujet, le vrai motif de composition et la seule « conclusion », il ne faut pas l'y chercher expressément. Ce moi est le thème caché dont nous voyons les interprétations plus ou moins agrandies et déformées par l'écart fantastique entre la vie et la transposition psychique, qui est toute la poésie et tout le génie. C'est peut-être précisément à son penchant théorique que Baudelaire a dû d'écrire certains poèmes contestables ou d'en

conserver d'autres pour équilibrer la composition, voulue après coup, de son ouvrage morcelé. On les sent faits laborieusement par le « parfait comédien », comme la pièce *A une Madone* entre autres, dont du moins l'arrangement décoratif est d'un beau coloriste.

¶ Baudelaire n'est pas le seul artiste qui se soit abusé en croyant soumettre à la sévère discipline des lois objectives de la composition l'effervescence secrète de ses émotions, et il était plus disposé que tout autre à cette erreur sur soi-même, détestant « l'inspiration » qui néglige la forme et ayant le souffle court et le travail difficile : c'est pourtant par l'intensité, l'originalité et la puissance de ses émotions qu'il a été amené à chercher et à trouver la forme digne de les bien rendre. Forme et émotions ont coïncidé — et c'est par cette coïncidence qu'un poète est grand. Les *Fleurs du Mal* ne sont ni une fresque imaginée et mise au point par un peintre choisissant ses éléments impressionnants dans la vie et leur demeurant moralement indifférent, ni une autobiographie où il prend à son compte toutes les idées et tous les sentiments et qui a pu autoriser sa fausse légende. Si Baudelaire a été obsédé par le souci du purisme et de la plus grande virtualité de l'expression jusqu'à croire sincèrement qu'il réalisait

une poésie toute de volonté, « non l'épanchement de son sentiment individuel, mais une ferme conception de son esprit » : si ses théories, son dandysme, ses goûts le persuadaient de l'intellectualisme conscient et absolu de sa poésie préméditée et composée, nous n'en avons pas moins le droit de voir dans les *Fleurs du Mal* une projection lyrique et dramatique de son inconscient, transposant quelques figures et quelques épisodes de sa vie jusqu'à une généralisation accessible à une vaste famille d'esprits. Mais il y avait en lui un styliste minutieux et scrupuleux, un fervent du langage français, un artiste amoureux des mots, qui contrôlait sans cesse les écarts et les abandons de son inconscient, l'enserrait sévèrement dans la forme stricte et ne lui permettait jamais de s'épancher en verbosité prolixe et incorrecte, confondue par tant d'autres avec l'abondance et la spontanéité. Ce haut sens de la retenue, de la concentration, de la densité dans le laconisme, a été le signe du maintien d'une magnifique santé artistique au milieu de tous les désordres de sa mentalité et de sa vie. Il l'a possédé à un tel degré qu'il a pu croire vraiment ne laisser aucune part à l'inconscient dans son œuvre lente et brève. Mais si ce sens a fait de lui un maître parmi les plus grands qui aient parlé notre langue, il n'a fait que mouler, et non glacer

et figer, la fusion ardente d'une âme incapable de s'évaluer elle-même et qui est demeurée de feu tout en devenant de bronze. L'idéal théorique de Baudelaire, par aversion pour le laisser aller et la proluxité romantique, a été réalisé par l'amoralisme glacial de la « poésie plastique » des Parnassiens. Il suffit de les lui comparer pour mesurer à quel point son génie l'éleva au-dessus de sa propre esthétique. De Gautier à Leconte de Lisle, ils l'ont appliquée : ils sont morts, et lui vivra éternellement.





V

**L**E sens supérieur de la plastique et de la couleur fit de Baudelaire un critique d'art admirable dès son premier article de jeune homme. Ce sens inné lui a permis de réaliser dans toute sa poésie et dans tous ses poèmes en prose une série de tableaux dont la puissance, la fermeté des traits, la justesse des valeurs, la science de composition et d'effet, l'harmonisation des ombres et des lumières contrastées, le pathétique rembrandtesque, eussent suffi à sa gloire. Cette maîtrise éclate dans toutes les *Fleurs du Mal*. Elle a d'emblée conquis et passionné peintres, statuaires et graveurs autant que les écrivains, et, en dehors de toute réserve sur l'immoralisme ou le baudelairisme, il n'y a qu'à l'admirer. Aucun poète français n'a été plus peintre, mais non point à renfort d'épithètes éclatantes : au sens intime, où l'entendait Chardin lorsqu'il disait qu'on travaille avec

des couleurs, mais qu'on peint avec le sentiment.

Très différent des romantiques, Baudelaire est le premier poète français qui ait cherché — et réussi — à transposer dans l'art de la description et de l'évocation verbale les procédés picturaux eux-mêmes, dont le primordial est le sens des valeurs. Il a été ainsi le précurseur de toute la littérature récente et le prédécesseur immédiat des peintres « caractéristes » dont Degas est le plus grand. Les romantiques étaient surtout coloristes par éclat : Baudelaire l'a été à la manière la plus savante et la plus profonde, par la science des valeurs, qui permet aux peintres suprêmes d'être coloristes même avec le blanc et le noir. Ses tableaux ne scintillent point et les couleurs n'y chantent point en fanfare : ce sont souvent des eaux-fortes rehaussées de quelques tons, mais l'évocation en est magique et inoubliable. Si j'en tente l'analyse, c'est, bien entendu, en souhaitant qu'on se réfère en même temps aux *Fleurs du Mal* elles-mêmes. C'est dans leurs marges que je l'inscris.

Précurseur, il l'a été dans cette peinture des villes, de Paris, de sa banlieue, qui devait tenter Manet, Raffaëlli, Roll et tant de graveurs modernes en même temps que le Zola d'*Une Page d'amour* et les nouvellistes de l'école naturaliste. Tantôt il ne



fait qu'évoquer le sentiment sans décrire l'aspect, comme dans ce *Chant d'automne* où frissonne la prescience des jours tristes et où un seul détail, le bruit des bûches qu'on commence à apporter dans les cours des maisons pour la provision d'hiver, situe dans le vieux Paris la rêverie anxieuse du poète. Tantôt la description est complète, comme dans ces étonnants vingt-huit vers du *Crépuscule du matin*, où il y a le trait, la couleur et le sentiment à un égal degré de puissance synthétique. On entend la diane des casernes et le chant du coq. On voit la lampe faire une tache rouge et palpitante sur le jour qui monte. On voit « l'aurore grelottante — en robe rose et verte — s'avancer lentement sur la Seine déserte ». Cette tache pourpre, cette teinte rose et verte, sont les deux touches, les deux rehauts de cette large esquisse bistrée, diffuse comme une toile de Carrière, embrumée par les fumées naissantes des maisons et la « mer des brouillards qui baignent les édifices ». Mais dans ce décor, sous ces quelques indications d'ordre plastique, s'en situent d'autres : on voit et on sent tout ensemble « le sommeil stupide des femmes de plaisir, paupière livide, bouche ouverte », la douleur accrue des accouchées « parmi le froid et la lésine », les râles des agonisants dans les hospices, à l'aube, les pauvresses

maigres rallumant en claquant des dents un feu misérable — et on voit passer, se croisant, « les débauchés rentrant, brisés par leurs travaux », et les ouvriers qui, se frottant les yeux, empoignent leurs outils. Tout y est, avec une simplicité et une plénitude du trait qui sont admirables. Émotion et aspect, tout est prêt pour un peintre, avec un minimum de mots.]

La même maîtrise de composition se constate par l'analyse du *Jeu*, du *Vin des Chiffonniers*, des divers *Tableaux parisiens* : un art est né de là, non point le séduisant et inconsistant impressionnisme, mais le ferme caractère de Degas et le style minutieusement évocateur des premiers volumes de Huysmans. Le dizain CXXIII, si simple, d'où semblent être nées toutes les *Intimités* qui peut-être sauveront le nom de Coppée, est un bout de papier aquarellé et gouaché avec la grâce saine d'un petit Corot. Est-ce donc le « baudelairisme » démoniaque et ricaneur qui expliquera cette petite chose si tendrement chuchotée ? Et que dire des vingt-deux vers de la pièce CXXIV ?

Cette poignante vision de cimetière parisien, où prélude comme un violon en sourdine le si doux *lamento* « la Servante au grand cœur... », traversant lentement la description, cette pièce incomparable

suffirait, à elle seule, à démentir la froideur théorique, l'objectivisme du lyrique douloureux qui l'a conçue. Là l'effet est autant obtenu par la musicalité que par l'épithète descriptive : le décor est à peine situé, l'essentiel est l'évocation de la morte, et c'est par le timbre et le rythme que l'artiste nous la suggère. On ne voit rien, et tout y est.

C'est par le même mystérieux procédé qu'un sonnet comme la *Cloche fêlée*, où tout est d'expression abstraite, en vient à concrétiser dans ses trois derniers vers une vision aussi fascinatrice et aussi tragique qu'un Delacroix, celle du blessé essayant en vain de se dégager d'un monceau de morts au bord d'un lac de sang, râlant un cri qu'on n'entendra pas. La diversité des moyens de l'évocation baudelairienne s'atteste encore, coup sur coup, dans les quatre aspects LXXVII, LXXVIII, LXXIX et LXXX de *Spleen et Idéal* : description extrêmement précise, indications et repères sur un fond diffus, détail concret posé comme un glacié, suggestion par le jeu des rythmes, tout est employé avec une souplesse constante et le sens le plus sûr de l'adaptation du procédé au sujet. On ne peut vraiment goûter tout à fait cet aspect de l'art de Baudelaire que si l'on aime et goûte la peinture dans ses secrets techniques ; morsures des différents états d'une

eau-forte, veloutés du vernis mou, de la lithographie ou du pastel, empatement de l'huile, transparences du frottis à l'essence où quelques accents viennent donner l'effet, matités, émaillages, grattages, utilisations du grain de la toile ou du papier, coulures de l'aquarelle ou précisions de la gouache, toutes ces choses ont leur équivalence dans la plasticité littéraire de Baudelaire.

Il en a usé non seulement pour le paysage, mais pour la composition du tableau à figures de grand style dans un cadre restreint, avec la puissance d'un Delacroix dans le coloris, mais un dessin plus classique, plus ferme, une volonté plus statuaire : c'est ainsi que sont construites en quatorze vers les figures des *Bohémiens en voyage*, en valeur sur un âpre paysage ; c'est ainsi qu'en vingt vers *Don Juan aux Enfers* est entouré de ses victimes dans un décor sinistre, et que l'art de suggestion fait *voir* ce décor et don Juan, bien que celui-ci ne soit dessiné que par ce détail : « courbé sur sa rapière », que le décor ne soit indiqué par aucun mot, et que seuls soient décrits les autres personnages, chacun par un détail qui sort du clair-obscur : les bras de Charon saisissant les rames, les seins des femmes plaintives, le rire de Sganarelle, le doigt tremblant de don Luis, la maigreur chaste d'Elvire, la valeur

blanche du Commandeur de pierre « coupant le flot noir ». Le morceau fait songer à la *Barque de Don Juan* de Delacroix; avec sa mer inoubliable, mais il est plutôt conçu comme un Rembrandt : point de taches de couleur, la gamme de ce clair-obscur du maître d'Amsterdam auquel la peinture baudelairienne se réfère sans cesse.

Quand Baudelaire se sert plus du trait que de la teinte, c'est à Goya qu'il faut l'apparenter : tel le croquis *Sépulture d'un poète maudit*, telle *Une Gravure fantastique*, qui semblent décrire deux des *Caprices* du maître espagnol, telle encore la *Béatrice*, et surtout l'admirable *Martyre*. Bien que l'essai d'analyse des procédés picturaux de Baudelaire que j'ai fait plus haut pour le *Crépuscule du matin* ✓ puisse être refait pour chacun de ses poèmes descriptifs, et que je ne puisse le recommencer en marge de chacun d'eux comme ce sera loisible à tout lecteur, il faut s'arrêter encore un peu à cette *Martyre* pour observer un des exemples les plus complets de la faculté picturale du poète. Il s'est plu à inscrire ce sous-titre : « Dessin d'un maître inconnu. » Est-ce pure fiction, a-t-il amplifié le commentaire de quelque œuvre macabre entrevue dans un carton de vieilles gravures ? Quoi qu'il en soit, ce poème est une eau-forte rehaussée qui procède de

Goya et présage Félicien Rops. Lisons, et observons avec quel art étrange et subtil le décor somptueux et sombre de la chambre du crime est *évoqué* et comment le cadavre de la femme décapitée et nue est *représenté*. Le graveur qui voudrait travailler d'après ce texte a tous ses documents, fond riche et diffus à traiter par le vernis mou, figure à préciser à la pointe sèche ; et pourtant toutes les épithètes relatives au décor sont *abstraites* (*robes parfumées, meubles voluptueux, bouquets mourants, air fatal*) ; les épithètes du cadavre sont plus précises et concrètes (*maigreur de l'épaule au contour heurté, hanche un peu pointue*) ; mais tout cela reste en blanc et noir. Voici seulement pour le graveur en couleurs les notes *chromatiques* : le sang *rouge*, la valeur de « l'amas de la crinière sombre », scintillante de bijoux — tache centrale de la composition, — un bas *rosâtre* orné de *coins d'or* — et le diamantement de la boucle de la jarretière. C'est alors seulement, quand le tableau est plastiquement achevé, que se déroulent les strophes du commentaire psychologique où le poète imagine l'assassin et les motifs sadiques du crime. La magique imposition du spectacle à nos yeux est due à l'absolue justesse de la place de quelques mots, de quelques accents qui donnent la sensation d'une description longue et

minutieuse. Ce « bas rosâtre à coins d'or » reste à une jambe de ce corps impudique et supplicié, c'est tout l'art de Rops.

La fameuse *Charogne* est une des pièces qui ont fait dire le plus de sottises sur Baudelaire. A cause d'elle, Brunetière, un des plus acharnés, des plus incompetents et des plus écoutés détracteurs de Baudelaire, a vilipendé son « réalisme » (mot et principe que le poète qualifiait de « grossière étiquette »). A cause de sa dernière strophe, on a exalté son « spiritualisme ». Barbey a même été jusqu'à l'appeler « la seule poésie spiritualiste » du recueil, ce qui est plus que paradoxal : il avait pourtant lu *Bénédiction* et *l'Aube spirituelle* !

Or, la *Charogne* est simplement un tableau, comme l'ignoble et radieux *Christ en croix* de Grünewald au musée de Colmar, un tableau de misère charnelle où le génie de sincérité du peintre n'a cédé la place au sentiment personnel du poète que pour faire jaillir de l'atroce spectacle l'évasion de l'âme. Le commentaire du tableau de Grünewald, qui est une des très belles pages de Huysmans, dans *Là-Bas*, pourrait être appliqué à la *Charogne*. Au reste, Huysmans, si peu critique, mais doué du sens de la peinture littéraire, a fort bien parlé de Baudelaire, notamment dans *A Rebours*, parce qu'il a ressenti

d'instinct l'importance de la faculté picturale dans l'art des *Fleurs du Mal*; au lieu que de simples critiques, tel Brunetière, fermés aux secrets et aux jouissances de la peinture, se sont acharnés à ne voir la *Charogne* que du point de vue du moraliste, de même qu'ils devront toujours être choqués de voir Rembrandt peindre aussi fervemment le *Bœuf dépecé* « réaliste » que des anges. C'est l'inévitable hérésie de la « querelle des sujets », classés selon leur degré de « noblesse » et selon un critérium moral, alors qu'il s'agit de formes, de plans, de tonalités.

Le *Voyage à Cythère*, avec la vision lugubre de son pendu dans un paysage aride, peinture aussi émaciée et aussi farouche que celle du Greco, doit être étudié dans le même sens; et c'est pourquoi le soi-disant « réalisme » de Baudelaire, si on prend le mot au sens péjoratif, n'a jamais offusqué les peintres, graveurs ou sculpteurs qui l'ont lu et qui ont l'habitude de ne pas mêler la morale et la plastique, la seule peinture « immorale » étant pour eux celle qui est de couleur fausse et de dessin mou.

Au demeurant, les dons de dessin et de coloris âpres et puissants de Baudelaire, appropriés à de tels thèmes, s'échangent à talent égal avec des dons



de charme nuancé et de souplesse exquise quand d'autres sujets les demandent. *Bien loin d'ici*, le *Cadre*, sont des estampes ornées avec un japonisme auquel Manet a beaucoup dû. Et voici des fluidités et des inflexions ornementales presque whistlériennes : *Le Serpent qui danse*, *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés...* Voici l'orientalisme moelleux des quelques poèmes créoles, dont la matière et la couleur font songer aux plus beaux morceaux de Renoir. Voici le *Jet d'eau*, où s'évoque invinciblement le coloris des petites toiles de Watteau. L'organisation picturale de Baudelaire est si riche et si variée que l'amateur de peinture, s'il le lit, croit retrouver de poème en poème les manières des plus personnels parmi les peintres anciens et modernes, connus ou inconnus de lui. Il y a là des affinités et des presciences qui différencient nettement le don d'évocation et de tangibilité de Baudelaire des procédés descriptifs des romantiques, de Hugo par exemple : ceux-ci font des « descriptions littéraires » proprement dites, par énumérations rehaussées d'épithètes. Mais Baudelaire dessine et peint réellement avec des mots qu'il pose comme des touches et des glacis. Les autres poètes décrivent, racontent des tableaux d'après l'idée qu'ils s'en font : Baudelaire les exécute directement d'après ce qu'il

voit. Il a eu cette originalité à un tel degré qu'ayant ouvert la voie en cela, depuis trente ou quarante ans, à une foule de poètes enhardis par le japonisme et l'impressionnisme, il reste encore inégalé. C'est que cette faculté du trait « caractériste » et de la touche ne l'a jamais dérégulé jusqu'au papillotement de l'impressionnisme pictural ou littéraire, sacrifiant tout à l'effet de surprise séduisante, négligeant le plan et la structure, les valeurs, les volumes, les densités. Baudelaire a été l'homme qui a écrit à Manet : « Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art », prévoyant ainsi la chute du style en peinture — et « l'écriture artiste » des Goncourt l'eût assurément exaspéré par son picotement et son décousu. Il gardait le sens du plan, de la fermeté stylisée. Les deux admirables sonnets sur la *Beauté* et sur l'*Idéal*, où il se réfère à l'art grec, à Shakespeare et à Michel-Ange, disent la grandeur et la profondeur des tendances esthétiques de ce soi-disant « réaliste » — et surtout que ce prétendu maître des décadents fut un classique.





## VI

CAR il fut un classique, et l'apparition de sa poésie devra être considérée, ni plus ni moins que le succès de la *Lucrèce* de Ponsard, comme un signe de la fin du romantisme, dont il se détacha de plus en plus jusqu'à un véritable dédain. Il croyait composer froidement, parce qu'il méprisait « l'inspiration » proluxe et hâtive. Il écrivait avec peine, même avant que le fait d'écrire eût déterminé en lui une sorte d'aboulie préalable. On peut conjecturer qu'il versifiait assez souvent d'après un projet en prose. Il rimait peu richement et sans recherche de la rime imprévue ou rare, s'acharnant surtout à la plus grande force d'expression, au meilleur choix et à la meilleure place des termes ; la rime l'occupait bien moins que la plénitude de la période et la vie intérieure, drue et nourrie, du vers. La défiance de la verbosité confondue avec l'abondance l'a conduit à n'écrire

que de courts poèmes, par amour de la concision substantielle, et conformément au précepte de Poe qui recommande la brièveté dans l'intensité. C'est pourquoi il s'est très souvent restreint aux 14 vers du sonnet, et non, certes, par désir de faire spécialement des sonnets. Les siens sont fort éloignés du goût de minutieux fignolement, de l'aspect « tour de force » qu'on requiert en général de ce genre agaçant : ils sont « libertins », et Gautier n'a pas manqué de le faire observer en rhéteur plein de respect pour les moindres rites des formes fixes. On sent que Baudelaire voyait surtout dans l'emploi de cette modalité la permission de faire court. Les formes fixes l'intéressaient peu : ce n'était point un de ces poètes comme il en a fourmillé, se croyant obligés d'honneur à réussir rondels, ballades, vers dorés, sextines, chants royaux, triolets ou autres jongleries prosodiques comme on réussit un cuir repoussé ou un bois découpé. Les formes des *Fleurs du Mal* sont des plus simples : en grande majorité l'alexandrin, quelquefois le vers de huit syllabes, de rares exemples de strophes de cinq vers dont le cinquième répète le premier. Leur auteur ne prétendait rien innover, les spécialistes de la prosodie et de la métrique n'ont rien à glaner chez lui, et bien des versificateurs parnassiens ont dû penser, sans oser

le dire, qu'il n'était pas très fort. Jamais il ne donne, en effet, la sensation du prestidigitateur qui s'incline avec un sourire professionnel, quand le tour est réussi, devant des spectateurs se pâmant d'aise. On ne se demande jamais s'il a « beaucoup de talent ».

Ce qu'il a possédé au plus haut degré, c'est le sens de « l'accent » tel que l'ont eu les poètes des seizième et dix-septième siècles, en remontant à Saint-Amant, à Tristan l'Hermitte, à Malherbe et à d'Aubigné surtout : à ces deux derniers il ressemble, et ce n'est pas sans raison qu'il a pris dans d'Aubigné l'épigraphe des *Fleurs du Mal*. Je ne crois pas, même, qu'il fût sans estime pour Boileau. Il rejetait toute fioriture, tout morceau de bravoure, toute prosopopée ; il abhorrait la rhétorique.

Beaucoup de ses contemporains se sont extasiés sur la langue compliquée de ce prétendu décadent, et Gautier, qui vraiment l'a peu pénétré malgré une bonne volonté évidente, attestée par cette rhapsodie brillante et superficielle qu'est la préface des *Fleurs du Mal*, n'a pas laissé échapper l'occasion d'arpéger à ce propos une phrase sensationnelle sur « les tons de nacre et de burgau, les jaunes fielleux de bile extravasée, les verts empoisonnés puant l'arséniac de cuivre, etc. ». Il faut louer l'allure fastueuse de

cette préface drapée dans un romantisme large et généreux, le zèle du bon Gautier à célébrer un tel confrère; on n'en reste pas moins libre de penser que ce morceau de haute virtuosité, qui est par excellence « de la littérature », suffira de moins en moins à donner de l'intériorité de l'art baudelairien une idée véridique et profonde. Que d'embarras Gautier fait avec son burgau et son arséniate de cuivre!

Ces « cuisines », ces « faisandages » ne devaient être recherchés que trente ans plus tard par Huysmans, par Paul Adam et Moréas en leurs premières œuvres, par les succédanés des Goncourt et les parodistes de Mallarmé. La langue de Baudelaire est nue, simple, riche par l'emploi du terme le plus exact et le plus vigoureux. Sobre et sans apprêt, elle est la langue française de la belle époque puriste, avec des images directes et naturelles. C'est avec autant de justesse que de finesse qu'un critique admirable, Remy de Gourmont, a noté l'analogie frappante de rythme et d'allure entre les *Métamorphoses du Vampire* et le *Songe d'Athalie*; et souvent, en lisant Baudelaire, en faisant abstraction du sujet et du sentiment, en n'écoutant que le chant, on évoque Racine.

Les pièces les plus hardies, les plus spéciale-

ment empreintes de perversité morbide au jugement des détracteurs de l'immoralisme baudelairien, demeurent superbement classiques par l'expression, et ce classicisme, loin d'être disparate avec le sujet, lui confère une sorte de pureté hautaine. C'est, par exemple, le cas des *Femmes damnées* ; je veux parler de la plus importante des deux pièces portant ce titre, de celle qui fut condamnée et où dialoguent les lesbiennes Delphine et Hippolyte avec la tristesse majestueuse de deux princesses raciniennes.

De telles caractéristiques séparent profondément la manière baudelairienne de la technique et du sentiment romantiques ; et ceux des Parnassiens qui ont pris à la lettre sa doctrine de la composition préméditée, de la « poésie volontaire », n'ont jamais retrouvé le secret de son chaleureux coloris, de l'atmosphère sombre et dorée qui enveloppe toutes ses créations d'un reflet de soleil tropical dans un intérieur de Rembrandt.

De tous nos poètes, surtout si l'on songe qu'il ne donna qu'un volume, Baudelaire est celui dont on peut citer le plus de vers isolés ayant la plénitude d'un axiome. C'est là encore un trait typique du classicisme dont, écoliers, nous aimions à sourire en lisant en marge de nos auteurs la naïve

mention professorale : « Vers devenu proverbe ».

Écoutez, notamment, ceux-ci :

Les bûchers consacrés aux crimes maternels.

(*Bénédiction.*)

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

(*Correspondances.*)

Je hais le mouvement qui déplace les lignes.

(*La Beauté.*)

Dans la brute assoupie un ange se réveille.

(*L'Aube spirituelle.*)

La musique souvent me prend comme une mer.

(*La Musique.*)

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.

(*Spleen.*)

Les charmes de l'horreur n'enivrent que les forts.

(*La Danse macabre.*)

Les morts, les pauvres morts ont de grandes douleurs.

(*CXXIV.*)

Ah ! Seigneur, donnez-moi la force et le courage  
De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût.

(*Le Voyage à Cythère.*)

...Un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve.

(*Révolte.*)

C'est la mort qui console, hélas ! et qui fait vivre.

(*La Mort des pauvres.*)

Il en est qui jamais n'ont connu leur idole.

(*La Mort des artistes.*)

Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau !

(*Le Voyage.*)



De tels vers, synthèses de vision ou de pensée en douze syllabes, abondent dans Baudelaire : ne sont-ce point là de ces choses qui nous semblent avoir été proférées depuis toujours, on ne sait même plus par qui au juste, par l'Humanité ? Par leur précision, par l'adéquation absolue des termes, qui est l'arcane du vrai style, elles rappellent invinciblement les aphorismes de Pascal — et peut-être la poésie de Baudelaire est-elle beaucoup plus proche qu'on ne le penserait de l'austère et fervente angoisse pascalienne. Aucune étude linguistique ne confère ce don de trouver et de situer le mot le plus simple, le mot de tout le monde, de façon qu'on croie ne l'avoir jamais lu ni entendu auparavant. Un artiste ne comprend qu'à la maturité, et après s'être épris de bien des manières compliquées et brillantes, ce que recèle de difficultés vaincues, de vitalité supérieure et de magie cette simplicité-là.

Les romantiques, les Parnassiens — je ne dis même pas les critiques moralisants — n'ont pas davantage compris ni assimilé l'exceptionnelle musique verbale de Baudelaire, qui fut aussi intuitif de la symphonie que de la peinture et dont cette haute faculté de pénétrer les arcanes de deux arts a puissamment renforcé le don littéraire. Le romantisme a été vibrant et mélodieux et s'est ingénié à

renouveler les rythmes bien moins par désir de musicalité verbale que pour donner plus de mouvement au discours, à l'éloquence (le seul Lamartine ayant eu une tendance plus spécialement musicienne). Les Parnassiens ont figé la poésie en émail, enluminure ou eau-forte. Des uns et des autres Baudelaire est resté isolé par son attachement à l'art musical, dont ils se souciaient très superficiellement à moins que, comme Hugo, ils ne lui témoignassent une indifférence méprisante masquant une antipathie jalouse. Baudelaire aura été le seul poète de son époque capable d'écrire l'étude divinatrice sur *Tannhäuser* dont nous parlerons plus loin, et il a devancé de trente-cinq ans l'heure où les poètes et les musiciens, à cause du wagnérisme et justifiant ainsi ses prévisions, se sont rapprochés, compris et entr'aïdés. Mais on ne peut que sentir et non expliquer comment la langue classique, stricte, très picturale, des *Fleurs du Mal*, avec ses accents nets et sa prosodie sans licences, s'emplit tout à coup de sonorités profondes comme la résonance du bronze ou suaves comme les harmoniques du hautbois, et atteint sans effort apparent, sans procédé visible, à la musicalité pure.

Il va de soi qu'un commentaire est ici impossible ; alors qu'il a pu être tenté précédemment pour faire

comprendre la façon dont Baudelaire peignait et gravait avec les mots, on ne saurait établir des rapports précis entre les sonorités syllabiques de ses poèmes et des sonorités notées. Ces similitudes s'éprouvent et ne se décrivent pas, et il est seulement permis de rappeler ce que savent tous les lecteurs se doutant de la façon dont la véritable poésie doit être connue : c'est-à-dire qu'étant un chant verbal où les rythmes et les timbres sont des éléments aussi essentiels au sens du poème que la signification des mots, l'idée et le sujet eux-mêmes, le sens musical doublant le sens littéral, toute poésie doit être scandée et *chantée* selon la musique de ses rythmes et de ses timbres qui constituent une véritable partition de syllabes. A haute voix, à demi-voix ou avec la voix intérieure, un poème ainsi interprété prend seulement son sens véritable et entier — et c'est pourquoi une poésie traduite sera toujours, selon le mot de Heine, « un clair de lune empaillée ». Lire un poème sans en évoquer mentalement tout au moins la musique syllabique, c'est le traiter comme une prose et le trahir comme une traduction le fait forcément. C'est dans cette pensée que le lecteur, désireux de comprendre pleinement le génie poétique de Baudelaire et son insolite originalité de musicien dans la poésie française, devra

ouvrir ces *partitions* qui, entre autres, s'appellent *le Parfum exotique*, les pièces XLIII et XLIV, *le Balcon*, *Harmonie du Soir*, *Recueillement*, *Tristesse de la Lune*, *la Vie antérieure*, *le Jet d'eau*, *l'Invitation au voyage*, et encore ce dialogue des *Femmes damnées* Delphine et Hippolyte, chef-d'œuvre de la plus pure langue classique auquel est seule comparable, pour la violence passionnée du discours et la splendide beauté de la forme dans « l'immoralité » du thème, la célèbre *Anactoria* de A. B. Swinburne, gloire et scandale de la poésie anglaise contemporaine. La musicalité contribue ici, autant que la tenue toute classique du style, à donner au sujet scabreux ce caractère de hautaine pureté dont je parlais tout à l'heure ; et je noterai à ce propos la réflexion fort curieuse d'une femme intelligente, sensible aux arts et de mœurs étrangères à toute perversité, à qui je lisais un jour ce poème condamné et maudit : « Cela me fait songer à Puvis de Chavannes sans que je puisse préciser pourquoi. » L'effet de ces longues strophes étales, de leur mélodie continue, éveillait en elle d'obscures analogies avec les grands plans calmes, les teintes assourdies, les sinuosités rythmiques et la sérénité du chaste, sain et noble fresquiste. L'érotisme des gestes et l'immoralisme des pensées confessées s'effaçaient



dans cette impression générale d'harmonie, comme, devant certains antiques, la *Léda* du musée de Venise par exemple, impudiquement frémissante sous l'étreinte du cygne, l'esprit reste sans trouble et le regard examine sans gêne la scène érotique figée dans la beauté et la frigidité esthétique du marbre.

Assurément ces poèmes sont également beaux par la puissance d'évocation picturale que nous aurions pu constater dans toutes les pièces du volume. Les dons picturaux et musicaux s'y échangent constamment, et c'est encore le cas des *Phares* dont je parlerai plus loin d'un autre point de vue. Il serait aisé de montrer que la *Vie antérieure*, le *Parfum exotique*, sont des merveilles de descriptions suggérées, que la *Tristesse de la lune* est comparable aux « nocturnes » peints par Whistler autant qu'à certains de ceux que Chopin confia au piano, qu'on voit les sites de l'*Invitation au voyage*, pareils à un port crépusculaire de Claude Lorrain, qu'on voit les corps, les visages de Delphine et d'Hippolyte, grâce aux procédés que nous avons étudiés précédemment. De telles pages seront inoubliables par la force du sentiment et la perfection de l'expression. Mais, pour s'en tenir à leur musicalité, qui apparaît plus prépondérante que dans d'autres poèmes du recueil, nous y pourrions voir de véritables symphonies

syllabiques ayant fait échec à bien des essais de transposition en musique notée ; et il serait fort curieux d'examiner pourquoi, par exemple, les interprétations de *l'Invitation au voyage* par trois musiciens de tempéraments aussi distincts que ceux de MM. Henri Duparc, Gustave Charpentier et Claude Debussy laissent également insoluble, malgré leurs grands talents, le problème d'art qu'elles affrontent.

Les timbres de ces poèmes retentiront toujours dans l'âme de façon unique, et ceux qui savent goûter la poésie non comme un genre littéraire, mais dans ce qu'elle a d'inexplicable et de souverain, y trouveront, en les murmurant, d'inimitables délices. De telles pièces, la poésie des symbolistes est partiellement issue, et sans elles ni Mallarmé ni peut-être Verlaine n'eussent été ce qu'ils furent. Elles ne se réfèrent ni au romantisme ni aux poètes des seizième et dix-septième siècles. Elles sont les créations du génie baudelairien, et tout au plus peut-on évoquer à leur propos certaines tonalités de Racine, autre symphoniste prestigieux, certains vers surprenants de *Bérénice* et de *Phèdre*. Comparons ceux-ci :

Ariane, ma sœur, de quel amour blessée

Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée !

(*Phèdre.*)

Mon enfant, ma sœur,  
Songe à la douceur  
D'aller là-bas vivre ensemble.

(*L'Invitation au voyage.*)

Relisons ces vers au hasard :

De ses yeux amortis les paresseuses larmes...  
Ses bras vaincus, jetés comme de vaines armes,  
Tout servait, tout paraît sa fragile beauté...  
Usurper en riant les hommages divins...

Ces trois vers pourraient être dans *Phèdre*, le quatrième dans *Athalie*. Mais quiconque est assez épris de poésie pour savoir identifier les poètes par leur musique et non par leurs sujets multipliera ces comparaisons entre le classique du dix-septième siècle et le « névrosé » du dix-neuvième, associés par la pureté française de leurs timbres.

L'harmonie verbale de Baudelaire est apparue aussi neuve, spontanée et insolite en son temps que, dans le sien, la musique de piano de Schumann, comme un fait miraculeux ; mais la musique de piano de Schumann a transformé complètement les formes pianistiques préexistantes. Baudelaire n'a eu besoin de rien modifier : il a pris l'instrument tel qu'il le trouvait. Et c'est encore un trait fort significatif et propre à montrer combien on l'a inexactement jugé :

ce raffiné, ce nerveux, ce « pervers », ce dandy mystificateur et satanique, ce révolté, cet être inquiétant qui « se barattait la cervelle pour trouver de l'étrange », n'a jamais cherché à étonner par la recherche de formes bizarres. Il était las du banal et du prévu, prêt à aller « au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau », et nulle sensation ne lui semblait assez neuve pour valoir d'être exprimée ; mais il était si bien né classique que la forme la plus communément admise le contentait et que devant elle il cessait d'être un Alcibiade coupant la queue de son chien. On ne peut penser que cet homme qui mettait tout en doute et bravait tout préjugé se soit abstenu de tenter des formes nouvelles par respect pour les dogmes de la prosodie. C'est donc que les règles ne le gênaient pas en tant que règles, et qu'il prétendait à l'originalité par le seul fait de verser dans le moule habituel une substance inattendue. Il n'a pris la peine de déroger à aucun précepte, il a même paru fort sage auprès des truculences de la rhétorique romantique et des licences prosodiques imposées par Hugo et son école. Si les règles l'eussent gêné dans son désir d'exprimer, il les eût transgressées aussi aisément qu'il transgressait les opinions reçues et avec le même insouciant désaveu ou de l'effarement du public. Il se peut



qu'il ait songé à une sorte de vers polymorphe : dédaignant la rime pour la rime, soucieux surtout de la vie intérieure et de la vigueur rythmique du vers, il eût été assez naturellement conduit à une innovation semblable. C'est ainsi que nous pouvons nous expliquer sa préface poétique projetée pour la réédition des *Fleurs du Mal*, écrite en une prose assonancée où il faut voir le prodrome du « vers libre ». Cette préface, curieuse et belle, eût remplacé avec avantage les strophes alexandrines d'un morceau provocant, factice et assez fâcheusement baudelairien au sens du « baudelairisme » : je le dis, n'ayant pas, malgré mon admiration immense pour le poète, la superstition de vénérer en bloc tout ce qu'il a signé sur la foi de la signature. La préface publiée ne vaut pas celle qui resta inédite : on peut y regretter l'enflure, le placage, un maniérisme pénible, et le vrai début magistral du livre est sa première pièce, *la Bénédiction*, un des grands chefs-d'œuvre de Baudelaire. Mais la tentative de vers libre indiquée par la première préface n'a pas été renouvelée, et rien dans l'œuvre, les notes ou lettres ne nous montre que l'auteur ait vraiment pensé à la réforme prosodique que Verlaine et les poètes du symbolisme devaient accomplir trente ans après sa mort.

Si Baudelaire s'est contenté de l'instrument qu'il

trouvait, et non seulement même de celui des romantiques, mais de celui qui avait suffi aux poètes du seizième siècle, les effets qu'il en a tirés demeurent les secrets de son génie : on ne les analysera jamais exactement. Pas plus que Baudelaire n'a eu besoin, pour être un coloriste merveilleusement suggestif, de connaître et d'adopter l'enfantine théorie des voyelles colorées née d'un célèbre et paradoxal sonnet d'Arthur Rimbaud; de même, pour être un symphoniste syllabique d'une admirable et magique variété de timbres, il n'a pas eu besoin de créer des hypothèses sur l'identité des syllabes et des notes. L'homme qui a écrit : « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent, » n'a pas davantage cherché à associer réellement des odeurs à des notes et à des voyelles, comme plus tard Huysmans le fit faire par son *Des Esseintes* et comme, aux temps héroïques du symbolisme, cela fut pratiquement essayé en une naïve tentative scénique. Il se bornait à éprouver en son subconscient ces relativités, et le résultat reste aussi saisissant que les moyens demeurent mystérieux. Il a fallu l'accord parfait du sens des couleurs, des rythmes et des timbres dans un esprit prodigieusement disposé à leur synthèse, secondé par une sensibilité réceptive jusqu'à la volupté et à la souffrance la plus aiguë, et sachant composer un

chant fait du chant de chacun des mots les plus justes, les plus virtuels, s'harmonisant sur un tympan impeccable. Mais ceci constate et n'explique pas ; et quand ceci a été dit, il reste quelque chose qui est tout et ne s'exprime point.

Il en est du don de poésie comme de l'étincelle de vie : la science et la critique observent et définissent les modalités et les phénomènes ; mais le reste est énigme et silence. L'alexandrin de Baudelaire ne ressemble à aucun autre et, sans moyens particulièrement visibles, a sa sonorité et son eurythmie spéciales dans toute la poésie française. Pourquoi ? C'est ce que personne ne saurait dire. On peut préciser en quoi il diffère de tous les autres : ce n'est que par la somme de ces différences, par la méthode d'élimination, qu'une critique peut donner l'idée de son caractère insolite. Mais elle ne définira jamais ce qu'il est tant qu'il sera impossible — et probablement toujours — d'établir la formule du génie individuel et celle de la vie elle-même. L'analyse la plus persévérante s'arrête finalement à ce *corps simple* qui est le don lyrique, et c'est bien pour cela que les critiques qui traitent de la poésie comme d'un genre littéraire échouent à la comprendre et à la faire aimer. Cette part inaliénable de mystère, les artistes seuls savent qu'elle est le charme essentiel.

De tels chefs-d'œuvre ont eu et auront toujours pour leurs meilleurs commentateurs les âmes nées pour en ressentir le pouvoir magique, sans prétention à contrôler et à critiquer, les âmes heureuses de subir, en tout temps et en tous lieux.

Seul le biographe méticuleux, d'autant plus frivole qu'il se croit grave, promenant sur l'œuvre et sur la vie du mort une lanterne qu'il pense être celle de Diogène et qui n'est trop souvent que celle du chiffonnier, seul ce biographe peut encore s'intéresser vraiment à prouver que Jeanne Duval ou Berthe la Bruxelloise ou M<sup>me</sup> Sabatier furent les motifs initiaux de ces créations. Une telle transposition poétique les distance autant que l'Élue placée par Dante au cœur radieux de la *Vita Nuova* dépasse la jeune bourgeoise florentine qu'il aima platoniquement. Il y a totale mutation du réel en rêve. Est-ce vraiment à cette Jeanne Duval que fut un soir murmurée la strophe divine : « Mon enfant, ma sœur, — songe à la douceur — d'aller là-bas vivre ensemble... » ? A qui s'adresse le chant délicieux : « Je te donne ces vers afin que si mon nom... » ? A qui s'adresse l'*Aube spirituelle* ? C'est, aussi bien, à la même créature qui prétexte l'*Intermezzo* de Heine. Nous savons bien comment les unes et les autres s'appelaient dans la vie. Nous savons aussi que cela ne nous in-

téresse plus. Qu'elles aient été belles ou banales, nobles ou viles, menteuses ou fidèles, filles ou muses, elles se sont dissoutes dans la lumière du rêve, et le rêve, résistant à l'épreuve du temps, est devenu la réalité positivement survivante. Il en est de même de l'Orient : Baudelaire l'entrevit en un seul voyage où il feignit de s'ennuyer, et cependant, en quelques poèmes exquis suffisant à marquer sa place parmi nos orientalistes, il a exprimé en termes admirables une nostalgie que le parfum d'une maîtresse au sang mêlé calmait et exacerbait tout ensemble jusqu'à la plus intense faculté d'évocation.

Toute l'œuvre de Baudelaire nous convie, pour l'honorer dignement, à nous élever au-dessus de sa personnalité, dans la région où son dandysme pessimiste, sa névrose, son érotisme, les tares de sa volonté, sont devenus des éléments de création épurée, « là où tout n'est qu'ordre et beauté ». Ne prenons en soi aucun de ses paradoxes, aucune de ses rancœurs, aucune de ses complications si souvent naïves, ni ses sarcasmes de satanique inoffensif, ni son immoralisme théorique : voyons tout du point de vue de l'âme, ne nous fions qu'à elle, qui accomplit si radieusement « l'alchimie de la douleur » — et la légende du « baudelairisme » nous apparaîtra ce qu'elle est : un oripeau pourri au pied d'un marbre.



## VII

**I**L faut enfin s'arrêter à quelques poèmes qui dominent ce livre calomnié, ce livre *sain* par la beauté classique de sa langue, par la profonde humanité de sa douleur, par la grandeur de ses moyens d'expression, par la loyauté de ses aveux ; ce livre sans hypocrisie où une âme orageuse a défini le tourment de la nostalgie psychique avec autant de force que Schopenhauer et autant de magie que le Wagner de *Tristan et Isolde* ; ce livre sévère, âpre, déclaré « dangereux » par les snobs et les pharisiens, et où se retrouve, auprès de la musique racinienne et de l'amertume de Juvénal et de d'Aubigné, la hautaine hypocondrie de Pascal. Rappelons-nous :

Dans la brute assoupie un ange se réveille...  
Ah ! Seigneur, donnez-moi la force et le courage  
De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût !  
C'est la mort qui console, hélas ! et qui fait vivre..)

Pascal eût aimé et compris ces accents-là, et salué un esprit vigoureux et salubre en ce « chef des décadents » décrié par tant de plats critiques modernes : il ne s'y fût pas plus trompé que le Greco ou Valdes Leal, ou Grünewald, ou le peintre anonyme des trois cercueils au Campo Santo de Pise, ne se fussent trompés sur le soi-disant « réalisme » de la *Charogne* ou du *Voyage à Cythère*. Pascal eût aimé l'homme qui rêva d'écrire ce livre au titre terrible et si expressément pascalien : *Mon Cœur mis à nu*.

Les poèmes dont je veux parler, en dehors de leur caractérisation picturale ou musicale, sont de ceux que, faute d'un meilleur terme, j'appellerai *prophétiques*, voulant faire entendre par là qu'ils ont projeté au delà de la vie de Baudelaire non point sa fausse, mais sa noble et véritable influence, d'abord dans la génération des écrivains symbolistes, et peut-être dans une génération que nous n'apercevons pas encore ; car le jugement porté sur Baudelaire par ses détracteurs et ses idolâtres sera révisé et cassé, et en l'annexant à notre trésor classique l'avenir lui attribuera des valeurs spirituelles dissemblables et le comprendra dans un regroupement tout nouveau des maîtres de la sensibilité française.

Il s'agit d'abord de la *Bénédiction*. C'est une page que sa beauté de forme place parmi les pages su-

prêmes de notre littérature. C'est aussi un des plus parfaits modèles de l'art symphonique de Baudelaire. Asselineau a eu une intuition très juste en la comparant à un finale de Haydn, et c'est, en effet, un finale de symphonie. Mais c'est aux assises magistrales, à l'ample et sévère majesté de J.-S. Bach en ses chorals d'orgue qu'un tel chef-d'œuvre verbal fait songer par la progression, l'épanouissement et la plénitude de ses strophes. L'éternelle sensation d'isolement moral de l'artiste, renié par sa mère, renié par sa femme, suspecté et honni comme « non conforme » par la société, est dite là en termes éternels, et c'est de cette malédiction pesant sur lui que le poète, comprenant le sens profond de la souffrance, exilé sur la terre, refait une *Bénédiction* sur Dieu, une offrande à Celui qui lui imposa la purification par la douleur. Un tel poème suffirait à montrer que Barbey d'Aurevilly s'abusait en conseillant à l'auteur de « se faire chrétien », car il développe fervemment le thème fondamental du catholicisme ; il suffirait aussi à montrer que Baudelaire s'abusait par sophisme esthétique en se croyant « impartial et parfait comédien », aussi bien là que dans *Révolte* ; car la facticité se sent dans chaque vers de *Révolte*, au lieu que *Bénédiction* est une clameur éperdument sincère dont l'accent ne s'imite pas. Ce qu'il



avait pu souffrir de l'incompréhension maternelle et de l'indignité de sa maîtresse est transposé dans *Bénédiction* avec une violence inouïe, une disproportion énorme ; mais c'est justement par là que ce poème peut devenir le credo de tous les artistes ayant connu les mêmes angoisses morales. Et c'est le génie de l'expression laconique, résumant des années de méditation, qui peut seul faire écrire des vers comme ce vers étonnant : « Usurper en riant des hommages divins », définissant le désir funeste de la femme jalouse de l'art, jalouse des effusions spirituelles que l'artiste ne peut et ne veut consacrer qu'à l'Idée, à l'Absolu, aux Divinités qu'il adore d'une adoration supérieure à l'amour humain. Rien que le choix du mot « usurper » est ici une leçon de style, propre à faire mesurer le don baudelairien par ceux pour lesquels le goût et la science du style existent ; mais pour les autres de telles joies demeurent aussi incompréhensibles que les joies données aux peintres par une comparaison entre un glacis de Rembrandt et un glacis de Watteau.

Les *Phares* sont encore une des merveilles prophétiques des *Fleurs du Mal*. Tant qu'il y aura des artistes méconnus, ayant payé la rançon de l'originalité, pâti de l'incompréhension effrayée de leurs familles et du public, ils ressentiront l'émotion dou-



loureuse de la *Bénédiction*, et tant qu'il y aura des artistes hantés par le souvenir des grands créateurs du passé, ils seront sensibles à la fermeté, à la condensation de pensée et de sentiment, d'une pièce comme les *Phares*. C'est encore le génie seul qui a pu concevoir cette synthèse vaste et simple, cette vision des hommes-lumières dressés de siècle en siècle dans la nuit humaine, flammes dans l'inconnu des redoutables ténèbres, ardentes sommations à l'éternel silence. C'est aussi un choral d'orgue que ce poème : qui pourrait s'empêcher d'adapter une musique intérieure à la sublime dernière strophe ?

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage  
Que nous puissions donner de notre dignité  
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge  
Et vient mourir au bord de votre éternité !

Les *Phares* nous offrent, de plus, l'exemple des si rares facultés plastiques de Baudelaire. Tout y est révélateur. D'abord, le choix des hommes : le pseudo-décadent n'a songé qu'aux plus grands et aux plus sains des maîtres, Rubens, Léonard de Vinci, Rembrandt, Michel-Ange, Puget, Watteau, Goya, Delacroix. Ensuite, la caractérisation de chacun d'eux en quatre vers, stupéfiante : pas un mot qui ne condense de longues pages d'analyse perspicace.

C'est un vers de qualité unique que celui qui définit Rubens :

Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,

et c'est l'épigraphe de tout un livre sur Rubens, son art sensuel et somptueux, et la déception qu'il laisse aux fervents de la vie intérieure. Tout ce qui définit les autres maîtres est la justesse et la synthèse même. Enfin, le fait d'avoir placé parmi eux Watteau suffirait à montrer quel critique d'art intuitif et précurseur fut Baudelaire, si l'on veut bien se rappeler qu'entre 1840 et 1850, à quelque date que les *Phares* aient été écrits, Watteau était, comme tous les peintres du dix-huitième siècle, absolument méprisé par les élèves de David et d'Ingres et à peine tenu par les romantiques pour un « petit-maitre » assez savoureux. Delacroix était peut-être le seul à comprendre le génie de Watteau et ses affinités flamandes avec Rubens. Ce n'est qu'à partir de 1860 qu'on commença de remettre le dix-huitième siècle à la mode et de pressentir la grandeur du maître dont l'*Embarquement pour Cythère*, morceau de réception à l'Académie et conservé comme tel, était relégué dans un corridor et criblé de boulettes de papier mâché, en passant, par les dédaigneux élèves de David et d'Ingres. Bien avant que les Goncourt

entreprissent leurs premières études sur le dix-huitième siècle, initiatrices de la remise en honneur de l'école de Watteau, Chardin et Fragonard, Baudelaire plaçait Watteau entre Puget et Goya, avec l'instinct le plus sûr et le goût le plus clairvoyant.

Parmi les autres poèmes offrant le caractère que j'appelle « prophétique », on peut encore ranger le *Gouffre*, les *Plaintes d'un Icare*, l'*Irrémédiable*, l'*Heautontimoroumenos*, l'*Aube spirituelle*, *Correspondances*, la *Vie antérieure*, l'*Imprévu*, et la trilogie sur la mort des artistes, des pauvres, des amants. Ce sont là les manifestations les plus intimes, les plus spécifiques, de l'art et de la mentalité de Baudelaire, des choses qu'il a seul dites et qui ne pouvaient être dites ainsi que par lui, des choses révélatrices du tréfonds de sa vie psychique et non plus dictées par son dandysme ou sa névrose.

C'est pourquoi elles donnent l'impression d'être *irremplaçables*; l'union de la forme et du sentiment y est prestigieuse, la façon d'exprimer insolite à force de coïncidence directe à l'idée; la synthèse leur confère un aspect axiomatique, quoique cette poésie reste quand même de la poésie, mais si différente de l'éloquence romantique! Les quatre quatrains des *Plaintes d'un Icare* pourraient servir de

parfait exemple d'une sobriété elliptique contrastant avec l'ample développement rhétorique et métaphorique qu'un Hugo eût pu tirer du même thème. Chacune des images incluses dans les strophes octosyllabiques de *Irrémédiable* impose par son choix et sa présentation une impression d'étrangeté sans maniérisme, obscure, abstraite, troublante et extraordinaire : les images, concrètes pourtant, finissent par former un état d'âme peint, la vision insaisissable et indicible qu'on croit garder d'un rêve. L'accent de l'*Heautontimoroumenos* est d'une intensité plus grande encore, et encore plus insolite : on ne pourrait guère tenter de définir une telle tension du laconisme qu'en disant que ce sont là des « comprimés de poésie » que beaucoup de poètes eussent dilués dans une rhétorique abondante — et ils annoncent ce que Mallarmé, également hanté de purisme et ennemi du développement, essaya plus tard. Le cri final du *Gouffre* : « Ah ! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres ! » résume toute la philosophie de Schopenhauer, toutes ses idées sur l'ennui et le désir du non-vouloir vivre. La pièce V de *Spleen et Idéal*, débutant par quatorze vers aussi classiques que ceux d'une « épître » du seizième siècle, suffirait, par son éloge de la saine jeunesse et sa mélancolique aversion pour les déchéances physiques de

l'homme moderne, à ruiner les préjugés courants sur le « décadentisme » de Baudelaire. Le sonnet de la *Vie antérieure*, outre qu'il est encore un exemple de l'art symphonique du poète, de sa science des belles et nobles ordonnances verbales, est aussi une de ces pages où toute âme inquiète pourra revivre ses propres nostalgies : Baudelaire y a évoqué le paysage irréel et féérique dont, à certaines heures, croit se ressouvenir une conscience émue par l'illusion d'avoir habité jadis un autre corps. Ce chef-d'œuvre, qui, avec des éléments de la vie, évoque des sensations hors la vie, s'apparente en ceci à l'*Embarquement pour Cythère*, ce tableau unique, magique, aussi incompris que louangé. Si la *Mort des Pauvres* atteint à une beauté d'un ascétisme tout pascalien et à la perfection classique de l'expression, s'il devra être à jamais impossible à tout artiste-né de lire sans frémir les deux tercets du sonnet la *Mort des Artistes*, tant il répond à sa plus intime angoisse, le sonnet de la *Mort des Amants* est, par son chant en sourdine, l'adorable choix de ses mots vagues et doux, l'irréalité de son atmosphère, une merveille étrange qui semble n'avoir ni âge ni pays d'origine : légère comme une chanson, pure comme une poésie lakiste, subtile comme un sonnet de Pétrarque, ailée comme une phrase d'amour de Juliette à Roméo,

éperdument idéaliste et pourtant toute sensuelle, heureuse dans la mélancolie, ce n'est pas une poésie, c'est vraiment une fleur de l'âme — et certes pas une fleur du mal ! Personne n'a conçu et dit cela. Personne enfin n'a eu l'accent du *Cygne*, avec son apostrophe de si douloureuse noblesse : « Andromaque ! je pense à vous... » où il a transposé majestueusement Virgile, ni l'accent tragique, la sombre grandeur, l'amère pitié des *Petites Vieilles*. Ceci est une création qu'on pourrait appeler « hamlétique » en songeant aux interprétations que Delacroix a données du jeune Hamlet. Il eût pu parler ainsi à Horatio en revenant du cimetière, et même le trait sarcastique : « A moins que méditant sur la géométrie... », qui a paru dénoter l'esprit de perversité de Baudelaire et son affectation de dandysme macabre, n'est encore qu'un trait hamlétique.

Dans la scène du cimetière, on peut imaginer que Baudelaire et Pascal se rencontrent avec Hamlet : ils ont parlé de la mort en termes qui les rapprochent, car tous les génies s'entendent sur la mort. Rappelez-vous la note de Pascal où il compare la condition des hommes à celle de condamnés sachant qu'ils ne peuvent s'échapper, se disant adieu et attendant chacun son tour ; rappelez-vous la fin de



*l'Heautontimoroumenos*, empruntant d'ailleurs un trait à un poème de Poe :

Un de ces grands abandonnés  
Au rire éternel condamnés  
Et qui ne peuvent plus sourire!

Rappelez-vous enfin le monologue d'Hamlet et ses propos échangés avec le fossoyeur, comparez-leur, dans Baudelaire :

Je veux dormir! Dormir plutôt que vivre!  
... Un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve!

Et les parentés que je viens d'établir paraîtront peut-être moins hardies que justifiées.

Je ne limite pas aux pièces que je viens d'énumérer les exemples du « prophétisme » de Baudelaire : il n'est à peu près aucun de ses poèmes où l'on ne puisse trouver trace de son insolite conception, de son originalité psychologique. Mais une étude de ce genre, pour être complète, devrait être entièrement consignée dans les marges du livre, vers par vers, presque mot par mot : Baudelaire devrait être, comme un classique qu'il est, en effet, « expliqué mot à mot » par une critique de contexte comme on la fait au lycée pour Virgile ou Racine, et c'est par cette critique de dissection que son art extrêmement laconique et substantiel apparaîtrait peut-être le mieux



dans son entière valeur. Il sera un jour un « auteur français » ainsi étudié. Ne pouvant ici donner à mon commentaire la forme d'un cours oral devant un auditeur suivant sur le texte, je dois me borner à noter quelques exemples suffisant à faire comprendre que ces poèmes sont, à force d'art concentré, parvenus à l'impersonnalité et à la synchronie, en ce sens qu'ils semblent non d'un homme, mais l'œuvre de l'humanité elle-même. Cette impersonnalité est le plus haut degré de la poésie. De tels poèmes ne créent pas seulement des états d'âme destinés à se propager plus ou moins loin : ils constatent des aspects immuables, fondamentaux, de l'âme collective et transmissible, qui reçoivent en eux une forme parfaitement révélatrice. Ils sont tels qu'on ne se demande plus de qui ils sont : ils existent, ils répondent à quiconque s'y adresse, ils incorporent toutes les âmes, chacune s'y insère et chacune semble en être l'auteur, parce qu'ils sont les formes définitives de telles et telles émotions qu'il est impossible de ne pas traduire « en baudelaire » et non pas seulement en français. Une part de la conscience humaine est et sera baudelairienne parce que Baudelaire eut, de certaines régions de la vie émotive, des intuitions vastement humaines et le génie de leur trouver un exact revêtement de mots.

Il est oiseux de discuter s'il peignait la vie telle qu'elle est ou n'est pas, car nul ne sait ce qu'elle est ou n'est pas, et de telles questions ne se posent point à un poète. Quand on ose et sait peindre *sa* vie, on rencontre forcément *la* vie ; et ce qu'il a peint est *aussi* dans la vie, et il n'a pas prétendu la peindre toute. Et c'est là de quoi cesser de disputer de son réalisme ou de son spiritualisme. Les artistes rient de ces catégories de la critique. Ils savent que leurs imaginations les plus vives sont aussi faibles auprès de la réalité quotidienne qu'une couleur à l'huile auprès d'un rayon de soleil. Il n'y a pas de réalisme, parce qu'on n'imite rien. On peut seulement représenter, c'est-à-dire faire allusion et « donner une idée » par un ensemble des moyens de l'esprit et du sentiment ; et cette allusion et cette « idée donnée », le génie aidant, atteignent au Vrai qui dépasse infiniment le Réel. Celui-ci nous échappe, et peu importe en art ; mais le Vrai est une propriété de l'Esprit. Cette « idée donnée » suffit à ranger un tel livre, unique par sa densité et son pouvoir radiant, au premier rang des œuvres nées d'un *idéalisme* douloureux. L'*idée*, en poésie, n'a que son sens étymologique d'*image* : c'est la fausse poésie, didactique ou philosophique, qui met en rimes des concepts moraux qualifiés « idées » au sens

inexact et courant du terme : [Baudelaire n'avait pas *des idées*, mais il ouvrait à l'âme des régions de méditation infinie par des associations d'images évocatrices; et c'est par là qu'un poète est poète, et c'est en fonction de sa puissance d'association qu'il est grand. Mais il est parmi les plus grands et les supérieurs lorsque ce qu'il a réussi à formuler l'a été de telle sorte qu'il semble que cela ait toujours fait partie du fonds psychologique indispensable à la conscience de l'Humanité, au point qu'elle ne s'inquiète plus de louer, ni même de savoir qui exactement, et à quelle époque, a dit ces paroles définitives dont elle ne saurait se passer.]

Un volume de poèmes — et surtout d'un subjectivisme aussi intense — ne se lit pas d'un trait et ne s'envisage même pas, quoi que Baudelaire ait dit du sien, dans son ensemble, comme un grand tableau. Nous pouvons considérer aujourd'hui que la conception des *Fleurs du Mal* en tant que « grand tableau du Mal » est ce qui nous importe le moins. On doit plutôt — et l'instinct et la fatigue sont ici les meilleurs conseillers — goûter pièce par pièce cette collection d'états d'âme dont la condensation d'expression est si forte qu'après cinquante vers au plus il faut s'arrêter et méditer. Mais on peut parvenir à la dernière page du livre en se demandant avec stu-

peur en quoi consiste la fameuse « perversité » d'une telle poésie et en quoi tout ce qu'on en a dit avec des airs pudibonds ou effrayés correspond à une lecture sérieuse des textes. On ne pourrait peut-être pas citer vingt poèmes sur cent cinquante et un où se décèlent par des sarcasmes, des outrances et des artifices les tares érotiques et neurasthéniques que révèle l'examen de la vie personnelle de l'auteur, tares déjà si exagérées par la légende lorsqu'on songe, par exemple, à celles d'Alfred de Musset ayant bénéficié d'une indulgence aussi inexplicable en sens contraire. L'impression de douloureuse gravité, de sévère méditation, de tragique nostalgie d'une âme lointaine domine tout ; on songe plus au désenchantement de Vigny qu'à l'immoralisme orangeux de Byron, mais l'érotisme de *A celle qui est trop gaie* ou des *Femmes damnées* ne semble pas plus blessant que l'amour de Manfred pour sa sœur, ou de René pour la sienne, ou de l'Annabella de John Ford pour son frère, ou que les terribles paroles d'amour adressées par Sapho à Anactoria selon Swinburne.

Si la force d'expression de Baudelaire n'avait pas été si grande et si intense, s'il n'avait pas donné à ses sentiments une expression d'une sincérité si âpre, il est probable que son « immoralisme » n'aurait point scandalisé ; et, surtout, s'il n'avait pas

avoué ses remords de fautes et de penchants assez véniels avec une dramatisation impressionnante, s'il ne s'en était pas fait à soi-même des épouvantails avec une ingénuité d'homme bien né et foncièrement imbu de morale, on s'y serait moins arrêté. Quand on dégage de leur expression lyrique et dramatique, de leur ton angoissé de confessions, les « mauvais sentiments » déclarés dans les *Fleurs du Mal*, et mieux encore quand on étudie les fragments de journal psychologique intitulés *Mon Cœur mis à nu*, on découvre que les « abîmes de perversité » sur lesquels le poète se penchait pour faire un *mea culpa* si épouvanté ne sont à peine que des dépressions creusées par la nervosité et l'ennui nostalgique dans une conscience meilleure que beaucoup d'autres. Baudelaire a tant parlé de ces abîmes qu'on a fini<sup>7</sup> par y croire sans les sonder, et il s'est accusé avec un scrupule si chrétien et une telle franchise que le pharisaïsme a profité de cette candeur pour le charger de tous les péchés qu'on aime prêter aux êtres non conformes : le penchant au dandysme et à la froide mystification a fait le reste. Baudelaire a eu ses défauts, ses faiblesses, ses tares : il était tellement honnête homme qu'il y a vu des crimes et s'est cru monstrueux. Le *Mal* qu'il a peint, s'il est le sien, est bien anodin, et presque de l'innocence

auprès du Mal réellement répandu dans l'humanité]

On rencontre des collectionneurs de gravures et de bouquins qui, mystérieusement, murmurent : « Je vais vous montrer mon *enfer*. » Et ils montrent quelques dessins érotiques et quelques opuscules graveleux. Ils croient vraiment posséder des choses abominables, et ce sont, dans la vie ordinaire, des gens rangés, probes et de moralité courante. Baudelaire fait un peu songer à eux : son « enfer » n'était pas ce qu'il croyait ; mais il avait une façon si ardente, si lyrique, si géniale de le décrire, qu'on a véritablement cru qu'il avait commerce avec Satan. C'était simplement un être infiniment fin, sensible, souffrant, hanté d'ennui, tourmenté par la maladie de l'infini, inapte à la vie sociale et plein d'une tristesse orgueilleuse ; et « son cœur mis à nu » ne révèle pas autre chose, sa nudité n'a rien de honteux ni de terrible. La société humaine ne serait point ce qu'elle est, si son hypocrisie ne recélait pas des secrets plus haïssables. Le seul trait qui pourrait vraiment, en fin de compte, faire comprendre un tel livre au nombre des lectures dites dangereuses, ce serait le *tædium vitæ* qui l'emplit, si l'on veut considérer comme immoral et propre à diminuer l'énergie tout ouvrage capable d'inciter au dégoût de l'existence : encore Baudelaire était-il un si grand

artiste-né qu'en croyant être las de la vie il y trouvait sans cesse des spectacles l'incitant ardemment à l'exprimer. C'est une haute forme d'amour, et le véritable pessimiste est celui qui ne s'intéresse même pas à trouver une forme d'expression de son ennui, de son non-vouloir-vivre.

Quoi qu'en ait dit Baudelaire, un livre n'est jamais composé comme un tableau, car il se découvre progressivement et non d'un seul regard, et l'influence mutuelle de ses diverses parties ne crée pas dans l'esprit l'impression simultanée que les contrastes chromatiques créent sur la rétine ; mais si ce livre est un « tableau du Mal », le Mal n'y est qu'un personnage secondaire. Le personnage essentiel y est la Nostalgie, dans de merveilleux paysages d'où s'élèvent des chants étranges et magiques. Baudelaire est avant tout le poète de la Nostalgie, de l'aspiration indéfinie vers un autre monde, vers ce monde idéalement bleu et mélancolique que le rêve de Watteau a ébauché dans les fonds imprécis et divins de *l'Embarquement pour Cythère* ; et ce que le goût du dix-huitième siècle a fait s'appeler Cythère en ce tableau est, en réalité, le monde psychique auquel aspire l'incurable insatisfaction terrestre de l'amour. L'art sombre et âpre de Baudelaire a peint sur ces fonds des figures plus

tragiques. Il sera toujours aimé confidentiellement par ceux que fatigue et déçoit le corps qu'ils habitent; il leur a donné un bréviaire dont ils ne se passeront plus, amer et hautain comme le désenchantement de l'Ecclésiaste, de Pascal, de Schopenhauer.

Mais en même temps il a été un sensuel puissant et subtil, un voluptueux triste, un fervent des parfums, des caresses, des couleurs, des formes, et l'un des êtres qui les ont célébrés avec la plus troublante et la plus magique adoration; et c'est pourquoi ceux qui sont gourmands de la vie, autant que ceux qui en sont las, feront leurs délices de ce livre. Cette contradiction n'est qu'apparente pour ceux qui, conservant au terme de pessimisme son sens philosophique et ne le confondant pas avec une disposition sentimentale, verront simplement en Baudelaire un neurasthénique misanthrope, s'impatiantant de la tyrannie de certaines lois naturelles restreignant la fantaisie et le rêve, mais ne s'étant jamais élevé à un désaveu systématique, et à proprement parler philosophique, du vouloir-vivre. Il a pu, en des heures sombres, en des vers conçus dans la plus irritante douleur, formuler ce désaveu — et d'autres artistes l'ont fait, mais par une réaction sentimentale momentanée, et non avec la froide et lente conviction de leur conscience, car ils eussent du même coup cessé



d'être des artistes en éliminant toutes leurs curiosités réceptives et expressives du monde visible. Tant que le désir d'exprimer persiste, se manifestait-il pour renier et maudire, il n'incrimine que les formes de la vie et non son principe, il n'atteint pas au pessimisme, qui est le souhait du silence et du néant : il espère alors qu'il désespère toujours.

En dernière analyse psychologique, il semble bien que Baudelaire ait été constamment obsédé par le dilemme que posent les relations de l'amour et de la mort, du non-être et de son démenti dont la forme la plus aiguë s'appelle la volupté. Certains considèrent l'amour comme une défense contre la mort; d'autres, prenant la volupté pour la totalité de l'amour, voient dans son paroxysme même une affinité profonde avec la mort, dans le spasme l'image de l'agonie, dans l'extase des sens hyperesthésiés une évasion de la conscience vers les bonheurs implicites du néant — dans ce sursaut de vie un retour au non-vouloir-vivre. Essentiellement voluptueux, et surtout cérébralement, mais trop défiant, trop orgueilleux, trop compliqué pour éprouver et avouer l'amour du cœur, Baudelaire devait être conduit à la conception triste des affinités de la volupté et de la mort, et toute son admirable faculté de goûter, de jouir et de sentir devait renforcer son iso-

lement nostalgique du reste de l'humanité. Cet isolement, si pénible, lui semblait encore moins lourd que cette intolérable crainte d'être dupe qui révoltait son dandysme théorique et son souci de l'attitude : il fut pourtant dupe toute sa vie, de soi, de son incapacité à l'existence quotidienne, dupe comme l'est et le doit être tout poète ; et il fut privé, par cette crainte, de toutes les joies qui récompensent les artistes d'avoir bravement et ingénument accepté d'être des dupes, au sens où l'entendent les pauvres habiles de l'arrivisme, et riant de l'être, sauf dans le domaine de leur intégrité de conscience. Allant sans peur au-devant de l'amour, de l'amitié, de la bonté, sans s'inquiéter de peser s'ils donneront plus qu'on ne leur rendra, ils y trouvent d'abord le plaisir de se donner, et tout pour eux est amour, parce qu'ils comprennent mieux en aimant, et toutes ces formes du don de soi, reconnu ou méconnu par autrui, sont des victoires sur la mort.

La misanthropie n'est, au fond, qu'une forme violente de la timidité. Baudelaire, qui se croyait immensément et sataniquement orgueilleux, a été misanthrope par timidité, par défaut de confiance en soi-même, et sa vie le montre, où des puérités se maintinrent, et aussi son art, restreint et rapidement stérilisé par le scrupule dégénéralant en peur

d'écrire, alors que son génie était riche de bien des livres. Il connut mal son cœur et le sous-évalua comme les vastes possibilités de sa maîtrise d'artiste; et cet homme qui affecta tant de superbe n'osa jamais être complètement lui-même. Ces divers éléments de sa psychologie individuelle et de son art sont d'ordre purement sentimental : rien n'engagea agréger Baudelaire et sa poésie aux principes du pessimisme philosophique. Il n'eut rien d'un poète philosophique, heureusement, et il se soucia peu ou point des philosophes. C'était un poète de génie, un esthéticien intuitif et un neurasthénique. Cela a suffi pour apporter à la psychologie une contribution puissamment significative d'un certain état de l'âme moderne; mais le ramener à un système serait le propre des pédants. À tous points de vue, il est seul; et sa Muse, trainant ses sombres voiles et penchant son fier visage crispé par l'amertume, l'ironie et l'angoisse, a traversé lentement une époque effrayée de son insolite beauté et s'écartant sur son passage — et c'est toute seule qu'elle s'est dirigée vers l'avenir. ?





## VIII

L'ÉTUDE des *Poèmes en prose* apporte des données indispensables à l'appréciation critique et psychologique des *Fleurs du Mal* et à l'appréciation du degré où Baudelaire a mêlé son caractère personnel à ses théories d'art. L'immense majorité ne connaît Baudelaire que par les *Fleurs du Mal* et ne le juge que d'après elles : les proses ne sont guère lues que par les artistes, et on ne lit plus du tout les critiques d'art. Ceci ne contribue pas peu à égarer l'opinion sur le poète. Je crois même qu'à part quelques articles publiés çà et là sans retentissement en des revues spécialement consacrées à la peinture ou à la musique, je serai le premier à tenir sérieusement compte, en un ouvrage sur Baudelaire, de ses Salons et de ses essais de musicographe pour apprécier intégralement sa personnalité. Il est l'homme d'un seul livre : on a oublié les autres, à tel point

qu'en la centaine d'articles prétextés par l'inauguration de son monument funéraire, je n'en ai pas trouvé un seul qui fit même allusion à autre chose qu'aux *Fleurs du Mal*, dans un fatras d'anecdotes controuvées et de louanges plus ou moins judicieuses.

Les *Poèmes en prose* sont évidemment l'apport capital de Baudelaire prosateur et les contextes les plus directs de ses poèmes, dont ils offrent parfois des répliques, à moins qu'ils n'en soient les premières pensées. Dans une courte et lucide préface-dédicace à Arsène Houssaye, il a fort bien défini tout ensemble son but et la conscience qu'il avait de s'en être écarté. Admirateur du *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand, il tentait « d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé que Bertrand avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque ». Et il ajoutait cette phrase qui présage tant d'essais d'aujourd'hui et nous apparaît, comme tant de ses visées, anticipatrice : « Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubre-

sauts de la conscience ? C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. » Et plus loin il convenait d'avoir fait « quelque chose de singulièrement différent du modèle, accident dont tout autre que moi s'enorgueillirait sans doute, mais qui ne peut qu'humilier profondément un esprit qui regarde comme le plus grand honneur du poète d'accomplir *juste* ce qu'il a projeté de faire ». On retrouve ici la nette antipathie de l'artiste réfléchi et strict pour les hasards de « l'inspiration », et cette petite préface donne la mesure de la clairvoyance critique que Baudelaire apportait dans l'examen de soi comme dans celui d'autrui. Ces proses ne sont pas, en effet, les équivalences des tableautins précieux de Bertrand dans le plan de la vie intérieure; et pourtant ce sont bien des proses poétiques adaptées aux ondulations de la rêverie, et elles décrivent bien *une* vie abstraite, celle de l'auteur, et elle seule, mais les unes sont musicales avec rythme quoique sans rimes, et les autres ne retiennent de la poésie que des images, et les autres sont des aveux ironiques et violents. On peut les considérer dans l'ensemble comme un document autopsychique, tandis que l'art descriptif de Bertrand, s'il eût pu se retourner dans un sens

subjectif, n'eût rien donné de tel. Les *Poèmes en prose* nous éclairent de lueurs vives et courtes le moi de Baudelaire : ce n'est pas « juste » ce qu'il avait projeté ou cru projeter, c'est presque la version artistique de *Mon Cœur mis à nu*, et nous ne pouvons que nous en féliciter pour notre plus profonde compréhension du poète.

Chacune de ces pages se présente comme une confidence directe ou une allusion à un état d'âme, avec une grande variété de forme, tantôt dans l'abandon apparent d'un badinage, tantôt avec un purisme scrupuleux. Ce sont bien les notations d'un promeneur solitaire, à la fois désenchanté et rattaché par la curiosité de l'artiste à ce que son âme dédaigne. Le caractère hautain, ironique et amer de Baudelaire s'y atteste, dans de simples croquis comme *Un Plaisant*, *le Désespoir de la vieille*, *le Fou et la Vénus*, *le Chien et le Flacon*, *A une heure du matin*, *le Vieux Saltimbanque*, *les Veuves*, *le Gâteau*, *le Joujou du pauvre*, *la Solitude*, *la Fausse Monnaie*, *la Corde*, *les Fenêtres*, *le Miroir*, *Perte d'auréole*, *Assommons les pauvres*. En ces fantaisies où Mallarmé et Villiers de l'Isle-Adam ont pris le *la* de certains de leurs écrits, on devine Baudelaire marchant dans les rues, philosopant, confirmant avec une appréciation les motifs de sa misanthropie, tout en

notant des expressions et des attitudes typiques avec une vivacité et une sûreté dignes de Manet et de Degas. Sa misogynie s'atteste par *la Soupe et les Nuages*, souvenir d'un diner avec Berthe la rousse, par le *Galant Tireur*, par les *Yeux des pauvres*, par *la Femme sauvage et la Petite-Maitresse*. Sa perversité imaginative se confesse dans le *Mauvais Vitrrier*, lequel mêle curieusement à la malignité mystificatrice l'influence évidente des théories de Poe sur la perversité; Baudelaire y attribue le désir de mystifier à une inspiration fortuite, « hystérique selon les médecins, satanique selon ceux qui pensent un peu mieux que les médecins, qui nous pousse sans résistance vers une foule d'actions dangereuses ou inconvenantes ». Et nous retrouvons dans cette fusion de son caractère avec les idées de Poe, ainsi appelées à justifier l'humeur de sa jeunesse mystificatrice, ce mimétisme intellectuel qui le poussa toujours à se croire pareil aux êtres qu'il admirait, ou à chercher en eux des références.

Auprès de ces pages qui nous montrent un Baudelaire intime, familier, presque en négligé, d'autres sont plus exactement des poèmes, et des poèmes qui s'inscrivent au premier rang des œuvres admirables de l'art français par la beauté de la forme et l'originalité de la pensée. Tels sont le *Confiteor de*



*l'Artiste*, avec cette phrase si célèbre, cette phrase-médaille : « L'étude du Beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu » ; la *Chambre double*, où éclate tant de rage douloureuse dans le conflit du rêve et du réel ; *Chacun sa chimère*, cette vision à la fois décorative et subjective d'un si vaste et si simple symbolisme ; *Un Hémisphère dans une chevelure*, hymne où se retrouvent, comme dans *l'Invitation au Voyage*, et dans la prose la plus caressante, la plus splendide et la plus classique, divers motifs des *Fleurs du Mal* : le *Crépuscule du soir*, dont l'adorable finale rappelle le sonnet du *Recueillement* ; la *Belle Dorothée*, qui évoque Degas et Renoir ; les *Bienfaits de la Lune*, ce joyau, d'une nostalgie si magique ; le *Port*, dont les quinze lignes seraient l'orgueil des anthologies, s'il en existait de judicieuses ; *N'importe où, hors du monde !* enfin, ce cri d'un idéalisme désespéré. Ce sont là des œuvres qui, participant de la prose et de la poésie, en mêlant les vertus, en accomplissant une mystérieuse endosmose, s'égalent aux plus prestigieuses *Fleurs du Mal* et font du « petit ouvrage » dédié à l'aimable Houssaye un bréviaire de délices pour les passionnés de la belle langue française. Il y a là, sans que les pédants du pseudo-classicisme aient jamais voulu s'en soucier, des phrases aussi merveilleuses que

les plus vantées de Chateaubriand ou de Flaubert et dont la maîtrise est souveraine, de ces phrases qu'on voudrait détacher et encercler d'or. Mais tout l'ensemble de ces cinquante morceaux donne l'impression du plus libre album de fantaisies, d'esquisses et de « repentirs » d'un grand peintre et, sur Baudelaire intime, sur ses traits personnels, sur les motifs vrais et faux de sa légende, les plus précieuses indications. Son caractère et son esprit s'y livrent plus directement peut-être que dans les *Fleurs du Mal*, où il s'est bien davantage efforcé « d'accomplir juste ce qu'il avait projeté de faire » et où il s'est plus strictement objectivé, en *poète de volonté*. Là on le devine mieux tel qu'il fut, capricieux, amer, singulier, irritable, mais parfois familier, attendri et charmant. De cette petite série bien des œuvres sont nées, et elle reste pleinement originale au vrai sens du terme : elle a été l'origine d'un genre que Mallarmé, puis Villiers de l'Isle-Adam qui, comme conteur fantastique et ironique, a été très impressionné par Poe et Baudelaire, exploiterent après lui. Pour ne prendre que deux exemples, Baudelaire eût été ravi du *Phénomène futur* et de l'*Affichage céleste* ; en son horreur du progrès matérialiste, il eût salué ces deux œuvres comme des chefs-d'œuvre. Mais sans lui elles n'eussent peut-

être point été écrites. Cette horreur du progrès matérialiste, commune à ces trois grands écrivains, n'aura d'ailleurs pas peu contribué à leur desservissement et à leur soigneuse diffamation par les critiques « moraux ».

Les études sur les *Paradis artificiels* n'apportent guère moins, bien qu'indirectement, de données sur la mentalité de Baudelaire. La plus importante de ces études concerne la vie et l'œuvre de Thomas de Quincey. Elle peut être considérée comme un des grands chefs-d'œuvre de l'essai français. Aucune étude biographique et critique n'offre chez nous l'exemple d'une plus noble tenue, d'une ordonnance plus somptueuse bien que nul développement n'y dégénère en prolixité : là, comme en ses poèmes, jamais Baudelaire ne s'écoute parler, ne se grise de ses mots, et il garde son souci de la proportion, de l'adaptation très exacte du commentaire à la chose envisagée. Le morceau donne l'impression d'une sorte de « beauté déroulée » comme un manuscrit antique, on le lirait pour le seul plaisir de la progression harmonique d'une prose admirable, ferme autant que mélodieuse, dont les termes choisis sont apparemment si simples qu'on ne découvre que bien après à quel point chacun était le plus juste et le seul possible en même temps que le plus beau. Et

quelle tendresse, quel apitoiement apparaissent en ces pages ! Avec quelle exquise finesse de nuances est évoquée et redite la pudeur de Quincey retraçant la douloureuse rencontre de la petite Ann et la mêlant graduellement aux ombres irréelles du souvenir !

Un tel essai est une merveille de pénétration parce qu'il est plein d'amour, et Baudelaire y a posé, comme en tous ses écrits circonstanciels, ce grand principe que la haute critique fait comprendre et aimer dans la mesure où elle aime ce qu'elle étudie. On y sent combien Baudelaire était enclin à aimer et à servir purement et passionnément ce qu'il aimait, y consacrant toutes ses facultés de persuasion et toutes les ressources de son art. On sent aussi dans ce morceau, une fois de plus, que cet amour revêtait toujours pour lui une certaine forme de mimétisme, éveillant sa tendance à se croire pareil à l'homme qu'il admirait. A Quincey Baudelaire n'était uni que par le lien assez vague de sa curiosité de l'opium, mais il n'a pu l'étudier sans tendre à retrouver en lui, en cet Anglais si différent par l'âme, la vie et l'œuvre, de secrètes affinités. Cela s'atteste dans le chapitre où le critique français analyse l'enfance de son auteur, par des formules comme celles-ci : « Tel petit chagrin, telle petite

jouissance de l'enfant, démesurément grossis par une exquise sensibilité, deviennent plus tard dans l'homme adulte, même à son insu, le principe d'une œuvre d'art. » — « L'homme qui, dès le commencement, a été longtemps baigné dans la molle atmosphère de la femme, dans l'odeur de ses mains, de son sein, de ses genoux, de sa chevelure, de ses vêtements souples et flottants, *dulce balneum suavicibus augmentatum odoribus*, y a contracté une délicatesse d'épiderme et une distinction d'accent, une espèce d'androgynéité, sans lesquelles le génie le plus âpre et le plus viril reste, relativement à la perfection dans l'art, un être incomplet. Enfin, je veux dire que le goût précoce du *monde féminin, mundi muliebris*, de tout cet appareil ondoyant, scintillant et parfumé, fait les génies supérieurs... » Pour qui s'est informé de la vie comme de l'œuvre de Baudelaire, ces phrases écrites à propos de l'enfance de Quincey parmi ses sœurs sont directement allusives à son enfance de fils unique et jaloux, à la genèse de sa sensibilité et de son génie : en pensant à Jane et Élisabeth de Quincey, il se revoyait avant que Caroline Baudelaire devint M<sup>me</sup> Aupick — et dès lors il s'identifie à Quincey, presque inconsciemment, durant tout le chapitre.

↳ On peut dire que l'étude sur *Un Mangeur d'opium*

est un magnifique hommage, par le style et la compréhension, à un livre d'une singulière beauté et d'une originalité unique. Mais l'admiration n'y altère jamais l'impartiale clairvoyance du critique, et on peut citer le court chapitre final, *Un faux Dénouement*, consacré à expliquer comment l'ouvrage de Quincey tourne court et « finit bien » par respect du *cant* — comme un modèle de finesse ironique, de scepticisme courtois et de tact intellectuel. Baudelaire achevait cet essai, témoignage de pondération, de dignité, de haute tenue, à l'heure où mourait Quincey, en 1859 : deux ans après que les *Fleurs du Mal*, condamnées en justice, avaient établi sa réputation d'immoraliste satanique, de névrosé, de décadent et de monstre dans l'opinion et la critique bourgeoises ! Mais si le choix, pour un essai important, du thème redoutable d'*Un Mangeur d'opium*, ou d'une étude sur le *Vin* et le *Haschisch*, ou encore du titre général *les Paradis artificiels*, devait contribuer à soutenir cette réputation d'excentricité maligne et de défi à l'honnêteté courante, si c'étaient bien là vraiment « des sujets chers à un détraqué », nous devons du moins à la lecture de reconnaître qu'en tout cela l'éloge de la santé et de la raison est fait d'un bout à l'autre, comme en la belle invocation qui termine le *Vin* et le *Haschisch*,

et affirme, comme tels poèmes des *Fleurs du Mal*, le goût *respectueux* et profondément sincère de l'écrivain pour toute intellectualité saine. L'œuvre en prose de Baudelaire confirme ce que j'ai dit de sa prétendue perversité poétique.

Il est enfin inévitable d'admirer avec quelle clarté et quelle fermeté il a su définir et dissocier les caractères de l'excitation cérébrale tels que les déterminent différemment le vin, dont la tendance à la dipsomanie le poussa à trop user, et ce haschisch qu'il ne prit que peu et par snobisme de jeune écrivain-dandy. Nous retrouvons dans le *Vin* une version prosaïque des beaux poèmes des *Fleurs du Mal* sur ce thème. L'étude sur l'ivresse du haschisch révèle une magistrale aptitude à la critique scientifique : Baudelaire, ici comme en matière d'art, avait le don du diagnostic. Il ne s'agit là que d'articles demandés, presque de « copie » occasionnelle ; les médecins n'ont pourtant encore rien consulté qui exprimât mieux en cette question les rapports du physique et du moral. Et toujours, redisons-le, toujours la joie de cette prose pure, nourrie et souple, où éclatent des phrases d'une perfection grave, sereine, *pascalienne*. La pureté d'un tel langage ne contribue pas moins que l'ordonnance, le calme et la dignité des idées qu'elle exprime à démentir

la légende personnelle de Baudelaire. Comment admettre l'hypothèse d'un hystérique pervers devenant, dès qu'il écrit, un classique lucide et un esprit imbu de haute morale, par une sorte de faculté de simulation? Tout ici permet de rejeter cette idée inviable en montrant que du plan individuel au plan littéraire toute la nature de Baudelaire se transpose sans se démentir : dans ses écrits en prose nous le retrouvons tel qu'en sa vie, mais sous une forme plus sereine et plus belle, harmonisée par un style dont seul pouvait être capable un penseur et un artiste parfaitement sain.

L'examen des articles de critique littéraire de Baudelaire impose la même conclusion. On ne les lit plus : on a doublement tort, d'abord parce qu'ils sont beaux, ensuite et surtout parce qu'ils contribuent grandement à rectifier l'image fautive qu'on s'est faite d'un écrivain pareil, en s'obstinant à le juger sur un seul ouvrage. Il est loisible de négliger les deux grandes nouvelles, *la Fanfarlo* et *le Jeune Enchanteur*, œuvres de jeunesse dont la conception est peu personnelle : encore y a-t-il dans le *Jeune Enchanteur* des pages descriptives dont seraient incapables beaucoup de nos auteurs les plus vantés, et surtout de ceux qui ne prirent jamais la peine de lire Baudelaire prosateur. Mais l'examen des cri-



tiques aide à comprendre l'unité et l'ampleur harmonieuse du poète esthéticien. Des auteurs commentés par Baudelaire, certains ne nous intéressent plus, comme Asselineau ou Gustave Levavasseur, et nous avons d'autres idées sur Petrus Borel ou Pierre Dupont, ou tel roman de Léon Cladel. Mais il est impossible de parler avec plus de sagacité, de tact, de sincérité, de Théodore de Banville, de Marceline Desbordes-Valmore, d'Auguste Barbier, de Leconte de Lisle, d'Hégésippe Moreau. Il est impossible de discerner plus finement la manière de relier *Madame Bovary* à la poétique générale de Flaubert, de définir le lien entre ses deux manières dont la dissemblance apparente a trompé tant de juges professionnels : le morceau sur *Madame Bovary* est assurément une des meilleures preuves qu'on puisse donner de l'excellence du sens critique chez tout véritable poète. Les hommages à Gautier, qu'on y consente avec ou sans réserves, disent très exactement les motifs d'ordre technique, spécifiquement artistiques, de l'admiration de Baudelaire pour celui en qui il voyait un modèle d'artiste complet.

On ne saurait rendre à Hugo un hommage mieux motivé, plus digne et laissant son auteur plus libre de présenter auprès de son admiration profonde, mais non servile, les restrictions d'une conscience

qui n'admettait pas tous les postulats de l'hugolâtrie. Baudelaire n'hésita pas, en analysant les *Misérables*, à exprimer son opinion sur le proscrit devant la presse impérialiste. Et cependant, plus il s'éloigna de sa jeunesse romantique, plus il se détacha de Hugo, d'abord pour des motifs assez semblables à ceux qui en détachèrent Delacroix, ensuite par une aversion grandissante pour les attitudes personnelles de Hugo, pour son humanitarisme démocratique, ses aspects de prophétisme et son désir effréné de publicité. Baudelaire était trop fin pour ne pas sourire des excès de l'hugolâtrie. Des notes, des lettres de lui, sont à ce sujet parfois fort dures et presque toujours d'une ironie acérée ; elles sont d'un homme d'esprit qui voit clair, trop clair. Mais jamais il ne se permit un désaveu public des faiblesses de Hugo, ni un mot de blâme sur les aînés ou les compagnons de sa jeunesse. Il était trop galant homme pour ne pas considérer que la belle lettre de Hugo à propos de la condamnation des *Fleurs du Mal* l'obligeait d'honneur à taire ses désenchantelements ultérieurs. Il faut considérer comme deux bijoux d'ironie courtoise les deux délicieux morceaux sur *les Drames et les Romans honnêtes* et *l'École païenne*. Ils font allusion à deux rougeoles qui affligent périodiquement la littérature ; ils n'ont

pas cessé et ne cesseront point d'être vrais, et à chaque éruption nouvelle il serait salubre de les republier.

L'article sur *l'École païenne* présentera, de plus, un très grand intérêt quant au but principal du présent livre par sa dernière page. C'est là qu'à ceux qui accusent Baudelaire de n'avoir été qu'un « artiste de pure forme », un compliqué égoïste et malsain, il a répondu par avance : « Le goût immodéré de la forme pousse à des désordres monstrueux et inconnus. Absorbées par la passion féroce du beau, du drôle, du joli, du pittoresque, car il y a des degrés, les notions du juste et du vrai disparaissent. La passion frénétique de l'art est un chancre qui dévore le reste ; et comme l'absence nette du juste et du vrai dans l'art équivaut à l'absence d'art, l'homme entier s'évanouit ; la spécialisation excessive d'une faculté aboutit au néant... La folie de l'art est égale à l'abus de l'esprit. La création d'une de ces deux suprématies engendre la sottise, la dureté de cœur et une immensité d'orgueil et d'égoïsme... Il faut que la littérature aille retremper ses forces dans une atmosphère meilleure. 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. » Ceci a été écrit en 1851. Combien, parmi les critiques patentés qui déclamèrent contre Baudelaire « chef des décadents de l'art pour l'art », avoueront qu'ils ne lurent jamais cette page ? Mais ont-ils lu, dans les *Conseils aux jeunes littérateurs*, d'où le ton humoristique semble exclure toute prétention, les pages exquises et probantes sur « les méthodes de composition » et « le travail journalier et l'inspiration » ? Ont-ils lu ?... Je sais trop, et ne suis point seul à savoir, comment lisent les critiques. Il suffit que les artistes et les lecteurs désireux d'un jugement sincère et coordonné sachent que pas une ligne de Baudelaire critique n'est inutile à la compréhension de sa figure et de sa poésie, à l'envisagement du degré d'ineptie et d'injustice auquel certains de ses dépréciateurs sont parvenus.

Les critiques littéraires de Baudelaire composent à peine un volume, fait de fragments, sans plan préconçu, sans préméditation d'un exposé esthétique, sans ombre de dogmatisme ; et cependant la lecture de ce volume, qu'on achèverait pour le seul plaisir de goûter une prose souple et charmeresse, est très substantielle. Il n'est point une page où ne se rencontre une phrase qui incite à méditer, qui indique un aperçu riche et profond, qui donne la certitude

d'être en contact avec une intelligence haute et ferme, promenant sur divers sujets les plus sensibles antennes. L'étonnante faculté de concentration et de synthétisme laconique de cette intelligence, qui n'appuie jamais et surtout *n'enseigne* jamais, fait d'un tel recueil un répertoire d'idées et d'analogies autrement profitable que tout le fatras des « histoires de la littérature » dont tant de critiques doctrinaires ont empilé les tomes.

Ce qu'il faut surtout en retenir, c'est la tenue et la loyauté, après en avoir loué la pénétration. Si Baudelaire a été personnellement paradoxal et irritable (par mépris et aversion pour la bêtise), rien, lorsqu'il juge autrui, ne le fait se départir d'une courtoisie exemplaire. Quand il parle des œuvres ou des idées qui lui semblent des hérésies, cette courtoisie se nuance d'une ironie glaciale et garde un ton cérémonieux : la politesse raffinée est, pour lui, un moyen social de distancer et de dédaigner. Mais nul n'a dit avec plus de franchise et de ferveur ses raisons d'admirer, et on le sent heureux d'admirer, et toute jalousie confraternelle lui est inconnue. Même devant ce qu'il exècre, il garde le scrupule des usages : Baudelaire a formulé des critiques terribles, mais il n'a eu garde d'oublier que d'écrivain à écrivain on se doit, devant le public, des égards, par

respect réciproque pour l'idéal professionnel. Ceci, que l'envahissante muflerie moderne tend à faire de plus en plus méconnaître, n'échappait pas à sa perspicacité. Il savait que les querelles sans dignité jettent, au delà de ceux qui les engagent, un discrédit sur les lettres elles-mêmes ; et il disait toute sa pensée, défendant la vérité et poursuivant l'erreur. Ce sont là les traits du beau et véritable classicisme : toute liberté contre les idées, pas une mesquine attaque individuelle. A peine en a-t-il consigné quelques-unes dans ses notes privées, comme certains « éreintements » de Villemain et de George Sand ; jamais il ne s'est arrogé le droit public d'une épithète blessante pour la personne d'un sot. Est-ce là le fait d'un névropathe ? Personne n'a été d'intentions artistiques plus pures que cet homme dont la carrière s'est tout entière écoulée sans qu'un mot y décelât, malgré ses déboires individuels, l'envie, le désir de gloriole ou de lucre, la diplomatie arriviste, le souci de ménager — aucune des tares du « gendelette ». L'adoration respectueuse de la haute, noble et saine littérature, de la belle pensée, de la belle forme, du don servi par le travail, voilà la dominante de cette critique et de cet esprit aux intuitions justes et sages ; les colères et les amers sarcasmes ne naissaient que des offenses faites à cette adoration. Baudelaire a eu

cette vertu de ne jamais renoncer à une impartialité absolue, quelle que fût l'impulsion de sa sensibilité : il a parlé noblement des œuvres de ses amis parce que son esprit approuvait les choix de son cœur, mais il ne les a jamais flagornés : il a parlé des œuvres qu'il pensait niaises ou nuisibles, mais il n'en a jamais vilipendé les auteurs. Quand on lit ses critiques, on croit entendre s'élever la voix ferme et discrète d'un causeur savant, à l'esprit absolument libre, disant toute sa pensée avec une courtoisie raffinée dans un cercle d'hommes bien nés et de femmes telles que la vieille société française a su en former. Lucide compétence, choix sans erreur, science profonde excluant toute pédanterie par un sourire, dignité aisée, ce sont là les caractéristiques que nous retrouverons, à un degré peut-être encore plus frappant, dans les articles et essais sur la peinture et la musique, avec un trait de plus : le don de vision, la prescience de l'avenir.





## IX

Une figure domine toute la critique d'art de Baudelaire : celle d'Eugène Delacroix. Il l'avait connu dès sa jeunesse : il en avait subi l'influence personnelle. S'il ne prétendit rien imiter directement de l'œuvre et de la vie de Delacroix, il vit du moins dans l'attitude individuelle du peintre une confirmation de ses idées sur le dandysme et la volonté d'exprimer la passion par des moyens froidement et logiquement calculés. Delacroix ne pouvait que plaire infiniment à Baudelaire par son élégance d'une savante simplicité, son accueil courtois et réservé, son aversion pour la confidence et le désordre, la causticité de son esprit, la distinction de son langage et de ses manières : c'était là tout ce que Baudelaire, avec son antipathie pour le laisser-aller de la bohème romantique, devait goûter chez l'artiste tel qu'il le concevait. Mais à cette attirance se joignit le respect



enthousiaste pour la haute culture, l'ampleur et la variété des vues, la méditation et la richesse de la vie intérieure qui isolaient Delacroix de la presque totalité des artistes plastiques de son temps. Longtemps après l'avoir connu, Baudelaire le comptait, avec Daumier, le sculpteur Préault, le décorateur Chenavard et le maître du portrait psychologique Ricard, « parmi ceux après lesquels il ne se rappelait plus personne qui fût digne de converser avec un philosophe ou un poète ». Delacroix avait donc tout ce qu'il fallait pour répondre à sa conception très haute du « Grand Artiste », de l'homme complet, non spécialisé. Enfin il était né pour ressentir plus vivement que tout autre le tragique spécial de ce génie moderne, dont lui-même recélait une des expressions les plus pathétiques : le coloris de ses œuvres était celui même de Delacroix. La lutte soutenue si dignement par le grand travailleur dédaigneux contre l'acharnement des médiocres et des jaloux était bien faite pour passionner le sens de justice et le noble besoin d'aimer de Baudelaire, que devaient viser un jour d'aussi cruelles attaques. Rarement figure se présenta plus opportunément à une conscience née pour la pénétrer et l'admirer.

Il en est résulté un ensemble de réflexions d'une telle portée que personne depuis n'a aussi bien jugé

ce génie que cet autre génie. Baudelaire a écrit sur Delacroix à plusieurs époques ; mais, avant d'avoir atteint l'âge de vingt-cinq ans et dès son premier article de critique d'art, il le concevait déjà tout entier. Il en analysait sagacement la technique, discernant l'influence des anciens et l'apport personnel du coloriste. Il en définissait le dessin, et il spécifiait les causes de ce qu'on prenait alors pour les fautes de ce dessin, donnant en quelques phrases lucides la formule de l'opposition entre le « dessin en mouvement » et le dessin « statique » de l'École. Il mesurait toute l'étendue de la volonté dynamique d'un tel art et indiquait exactement ce qu'il y a de plus difficile à indiquer quand on étudie certains artistes comme Dürer, Rembrandt ou Delacroix, la liaison entre la visée imaginative et poétique et le choix des moyens d'expression plastique. Il défendait Delacroix du reproche d'être « littéraire » et montrait comment il était peintre et plus que peintre tout ensemble par l'association du sens plastique aux virtualités d'une très haute culture synthétique. Il rendait justice à son art, mais il s'attachait surtout à définir la qualité insolite de son tragique. C'était un monde mental où le jeune homme pénétrait librement, avec aisance, et il en parlait en initié, de telle manière que tout ce que nous avons lu sur Delacroix depuis

n'a été que redite. Jamais quelqu'un n'a mieux compris quelqu'un, jamais analyste n'a mieux expliqué les rouages d'une imagination, la transition de la forme à l'idée chez un maître. Même en étudiant Poe, que nous lui devons entièrement de connaître, Baudelaire n'a pas été aussi complet, aussi intuitif du fonds et du tréfonds qu'en étudiant Delacroix.

Enfin, preuve décisive de son intelligence extrême autant que de son goût, de son tact et de sa finesse critique, il a été le seul en son temps à ne point tomber dans le travers de louer Delacroix *contre* Ingres, à ne pas accepter l'obligation prétendue de se ranger dans un camp ou dans l'autre. Baudelaire était passionné, et par la nature même de son génie autant que par ses idées sur les fins de la peinture, un partisan de Delacroix. Il ne pouvait pas aimer Ingres. Il a pu et su l'estimer, en parler avec déférence, et il a eu la dignité de sembler ignorer qu'une coterie opposât Ingres à son grand ami et que cette coterie fût encouragée par l'opposition acerbe, rageuse et injuste d'Ingres lui-même. Baudelaire n'a jamais placé le grand talent d'Ingres sur le même plan que le génie de l'homme en qui il voyait un « phare » et une réincarnation des souverains de la peinture d'antan, un Tintoret nouveau. Mais il a apprécié le savoir, le sens de perfection,

la souplesse de l'arabesque linéaire, le style d'Ingres, tout autant que les plus fervents ingristes. Il a même, mieux que beaucoup d'entre eux, deviné et défini la sensualité du féministe, l'intervention du réalisme dans cet art d'esthétisme prémédité, la crise « raphaëlesque » de cet Holbein montalbanais, les contradictions de l'instinct et de la théorie chez ce doctrinaire des « règles du Beau » qui en changea si souvent; et on peut dire qu'il a aussi bien pénétré Ingres que Delacroix, en remarquant par exemple avec une acuité infinie le sensualisme presque luxurieux du *Bain turc*, cette œuvre à la fois frigide et indécente, ce poème de la chair passive où l'École ne voulait voir qu'un modèle de combinaisons linéaires sans en remarquer la correcte impudicité. C'est donc non par une négation partielle de partisan, mais avec la sereine tranquillité d'un esprit hautement informé et assuré de ses intuitions que Baudelaire a indiqué les distances entre Delacroix et l'artiste qu'on dressait contre lui; et l'honneur lui reste d'avoir été le plus ardent et le plus sagace défenseur du maître qu'il aimait en se gardant de toute diatribe. Delacroix lui-même eut l'élégance morale de ne jamais se permettre contre Ingres, qui le haïssait et auquel il rendait justice, autre chose que de très fines épigrammes dans le privé et dans quelques notes de

son journal intime. Un tel contraste avec les fureurs publiques de son rival était bien le fait d'un dandy. Delacroix trouvait qu'Ingres avait le talent court, mais il était trop profond connaisseur des secrets de la peinture pour ne pas apprécier exactement ce talent, et trop plein d'un juste dédain de l'incompétence des critiques et des agitations des petits artistes pour ne pas s'offenser des attaques contre Ingres, par lesquelles ses zéloteurs croyaient lui faire plaisir. Pour Ingres, Delacroix était un scandale vivant et un assassin du Beau qu'on ne honnirait jamais assez; pour Delacroix, Ingres était un artiste de valeur, dont il appréciait la science et la volonté, mais dont les théories, les partis pris, la nature et l'idéalité lui semblaient pauvres et, en tout cas, beaucoup plus bornés que le Rêve où lui-même s'aventurait. Quant à la querelle soulevée entre eux, si Ingres personnellement s'y mêlait avec rage, Delacroix, en froid gentleman, ne daignait même pas s'en apercevoir. Il jugeait qu'il y avait largement place dans l'art pour ce technicien et pour lui-même, sans qu'ils dussent nécessairement se bousculer pour passer vers l'avenir.

Cette attitude, Baudelaire l'avait adoptée parce qu'elle répondait à sa propre manière de mépriser les débats personnels et parce qu'il jugeait digne

du maître qu'il aimait de se régler en ceci sur sa propre attitude. C'était encore lui rendre un hommage de tact et d'intelligence indépendante. C'est pourquoi, aujourd'hui que la trop fameuse querelle nous paraît bien vaine, Baudelaire s'impose à nous comme le seul critique de son temps ayant parlé aussi justement d'Ingres que de Delacroix. Par préterition, il a fait entendre pourquoi la mise sur le même plan de ces deux hommes, soit pour les opposer, soit pour les concilier, lui semblait inadmissible. Il n'a pas consacré à Ingres une étude coordonnée ; mais l'ensemble des allusions fragmentaires faites par lui à divers œuvres de ce peintre équivaut à une étude. On y sent, sous le ton toujours déferant, à la fois l'estime raisonnée que Baudelaire, artiste de volonté et de scrupule aux visées classiques, pouvait avoir pour la tenue artistique d'Ingres, et l'aversion qu'il refoulait en son âme ardente pour le caractère de l'homme, son idéal rétrospectif, tout ce qu'une telle personnalité groupait de forces réactionnaires et encourageait de routines, ce mélange, enfin, d'amour gourmand pour les bourgeoises grasses et placides et pour un idéal classique, raphaëlesque et figé, fermé à tout avenir.

Le premier « Salon » (1845) signé par ce jeune homme de vingt-quatre ans adopte la division clas-

sique depuis Diderot : une série de notes individuelles plus ou moins longues, formant palmarès et ne s'encadrant qu'à peine de très brèves considérations générales. L'auteur ne tend point à dégager de ce pêle-mêle d'œuvres une philosophie du portrait, du paysage, du nu, de la composition décorative. Il se borne à errer, carnet en main, et à dire au hasard de la promenade devant des toiles disparates ce qui lui a plu ou déplu. Il ne montre donc aucun désir d'originalité dans la présentation et l'ordonnance de ce feuilleton, aucune velléité de cette synthèse dont nous sentons le besoin au point que le moindre salonnier de gazette l'essaie, tout en continuant à désigner au public, salle par salle, les œuvres qu'il devra regarder. Tout au plus Baudelaire scinde-t-il ses notes en trois rubriques, tableaux d'histoire, portraits, paysages, sans que ces divisions l'engagent à varier son ton.

Mais il est lui-même, d'emblée, par la préface, courte, mais sensationnelle : il y annonce, en effet, avec une calme énergie, sa résolution antiromantique d'en finir avec le préjugé de la détestation du bourgeois. La page est à rappeler. Elle est franche, jolie, hautaine, profondément vraie, et se relie d'avance à l'équitable formule future de Flaubert : « J'appelle bourgeois quiconque pense

bassement. » Nous y trouverons toujours profit.

« La critique des journaux, tantôt niaise, tantôt furieuse, jamais indépendante, a par ses mensonges et ses camaraderies effrontées dégoûté le bourgeois de ces utiles guide-ânes qu'on nomme comptes rendus de Salons... Et tout d'abord, à propos de cette impertinente appellation, *le bourgeois*, nous déclarons que nous ne partageons nullement les préjugés de nos grands confrères *artistiques* qui se sont évertués depuis plusieurs années à jeter l'anathème sur cet être inoffensif qui ne demanderait pas mieux que d'aimer la bonne peinture, si ces messieurs savaient la lui faire comprendre et si les artistes la lui montraient plus souvent. Ce mot, qui sent l'argot d'atelier d'une lieue, devrait être supprimé du dictionnaire de la critique. Il n'y a plus de bourgeois, depuis que le bourgeois... se sert lui-même de cette injure; en second lieu, le bourgeois est fort respectable, car il faut plaire à ceux aux frais de qui l'on veut vivre. Et enfin il y a tant de bourgeois parmi les artistes qu'il vaut mieux, en somme, supprimer un mot qui ne caractérise aucun vice particulier de caste, puisqu'il peut s'appliquer également aux uns, qui ne demandent pas mieux que de ne plus le mériter, et aux autres, qui ne se sont jamais doutés qu'ils en étaient dignes. »



De telles déclarations, à une telle date, faites par un inconnu, avaient leur valeur d'originalité hardie. Ce Salon débute par une longue analyse des envois de Delacroix dont j'ai parlé précédemment et qui attestait non seulement la divination des marques spéciales du génie et de la technique du maître, mais les dons de maîtrise du critique d'art. Vingt ans avant l'art impressionniste, Baudelaire y définissait nettement la théorie des ombres colorées, et la liaison de l'art chromatique de Delacroix entre celui de Chardin et celui de Monet et de Besnard lui était perceptible. Il pouvait concevoir et osait écrire une phrase comme celle-ci : « Nous ne connaissons à Paris que deux hommes qui dessinent aussi bien que M. Delacroix, l'un d'une manière analogue, l'autre dans une méthode contraire. L'un est M. Daumier, le caricaturiste ; l'autre, M. Ingres, le grand peintre, l'adorateur rusé de Raphaël. » Il faut être familiarisé avec la critique d'art et son histoire pour apprécier pleinement ce qu'un tel jugement révélait de sagacité, d'impartialité et de liberté d'esprit à une heure où la querelle des partisans d'Ingres et de Delacroix était frénétique et où les uns et les autres ne se fussent accordés que pour considérer Daumier, dont la peinture était alors ignorée, comme un négligeable imagier de gazettes. Vingt lignes sur Chassériau

sont, à cette date, le résumé le plus exact et le plus sensible de ce que pouvait donner à penser ce jeune homme chercheur et troublé, hésitant encore entre Ingres et Delacroix, avant de trouver l'inspiration de ces fresques de la Cour des Comptes qui devaient guider plus tard Puvis de Chavannes : Baudelaire a saisi du coup ses anxiétés secrètes, les fautes qui leur sont dues et l'issue que l'artiste trouvera. De Meissonier presque débutant et déjà cher aux médiocres, il dit ces quelques mots si vrais : « Il fait songer à Drolling. Il y a dans toutes les réputations, même les plus méritées, une foule de petits secrets. Quand on demandait au célèbre M. X... ce qu'il avait vu au Salon, il disait n'avoir vu qu'un Meissonier, pour éviter de parler du célèbre M. Y..., qui en disait autant de son côté. Il est donc bon de servir de massue à des rivaux. En somme, M. Meissonier exécute admirablement ses petites figures. C'est un Flamand moins la fantaisie, le charme, la couleur et la naïveté — et la pipe ! » Boutade de jeune homme, dégonflant une fausse gloire avec une vivacité à la Diderot. Et plus loin, parmi maint paysagiste oublié, Baudelaire ne manque pas de dire sur Corot les choses les plus finement élogieuses. Ce Salon de début est étonnant par la sûreté de discernement et tout ce qu'il dénonce de goût inné, de

connaissance précoce et passionnée de la peinture.

Le *Salon de 1846* est composé tout autrement que le précédent et offre le type parfait du « Salon » tel que la critique récente le conçoit. C'est un véritable exposé de principes. Un chapitre très franc sur la mission de la critique d'art; un chapitre sur la définition du romantisme considéré comme la manière de sentir la plus conforme à la sensibilité et à la morale de l'époque; un chapitre sur la couleur considérée comme langage romantique : tels sont les exposés préalables qui conduisent le lecteur à reconnaître dans la série des envois de Delacroix, fort importants cette année-là, la réalisation la plus belle de l'idéal contemporain. Ces trois chapitres théoriques et doctrinaires n'ont point vieilli. Ils demeurent pleinement admirables et par la noblesse de leurs données et par leur étonnante valeur d'anticipation. Le morceau sur la critique et son objet devrait être d'une lecture obligatoire à l'entrée de nos expositions pour beaucoup de nos juges patentés : Baudelaire l'écrivait, hélas ! en un temps où les commentateurs de la peinture n'avaient aucune partie liée avec les marchands de tableaux, et où la presse n'avait pas inventé d'annexer les comptes rendus artistiques aux catégories de la publicité payante. Le court morceau sur le romantisme en donne une défi-

niton très subtile et précise, sur le rôle de la couleur dans le Nord et dans le Midi, des idées qui n'ont certainement pas échappé à Taine lorsqu'il a créé sa « théorie des milieux » appliquée à la philosophie de l'art. Il a redit cela plus longuement, mais non mieux. Quant au morceau sur la couleur, il est littéralement stupéfiant, et on ne peut lui comparer au point de vue divinatoire que les discours du vieux peintre Frenhöfer dans le *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Balzac, que Baudelaire a tant admiré et considéré comme le colosse du roman social au dix-neuvième siècle (encore un trait prouvant que ce prétendu « décadent » n'admirait que la grande et saine puissance constructrice !) Balzac, qui s'entendait excellemment à la peinture et aussi à la musique, comme le prouve *Gambara*, a donné là les définitions les plus nettes du futur impressionnisme, devançant encore Taine. Ces définitions, perdues dans une des nombreuses nouvelles de Balzac, sont si oubliées que, les ayant citées en une revue d'art il y a quelques années, je reçus de lecteurs nombreux, dont des peintres et des écrivains, des lettres exprimant une surprise dont je fus plus surpris moi-même. J'eusse déchiffré un palimpseste que l'effet n'eût pas été plus vif : comment, Balzac avait dit cela ! J'ai peur qu'on ait oublié presque autant les sept

pages — elles n'ont rien de rare, ce sont les pages 87-94 de l'édition Calmann-Lévy — où Baudelaire, en un style admirable, a défini l'orchestration de la couleur, l'action de l'atmosphère sur les sutures des plans colorés, les relations de l'harmonie chromatique à l'harmonie musicale, la coloration des ombres, la réaction chromatique des molécules, l'influence de l'expression chromatique sur le dessin et les valeurs, de telle manière que depuis cinquante années de critique d'art, en d'innombrables articles d'argumentation technique, personne n'a mieux dit. En ces sept pages, chaque mot est essentiel, chaque phrase devrait en être relue et méditée : c'est de la critique de synthèse d'une force souveraine, écrite par un jeune homme promenant sur la vie un regard d'initié.

Ces pages sont des plus importantes pour faire comprendre les véritables assises de l'art poétique de Baudelaire, la préméditation de son œuvre imaginative et lyrique, la façon dont il sentait et composait, l'équilibre parfait de son esprit créateur : elles annoncent l'esprit dans lequel devaient être réalisées les *Fleurs du Mal*, et notamment les lois de leur coloris général, si intense, et la hantise de fusion des parfums, sons et couleurs. Elles ne sont pas un témoignage moins précieux des pensées qui

purent occuper l'adolescence de leur auteur, et dont nous ne savons rien biographiquement. Il a évidemment fallu que, dès ses années de collège, durant son voyage aux colonies et au milieu des désordres de sa vie de dandy et de bohème, au retour, Baudelaire développât et organisât, par de nombreuses visites aux musées autant que par l'observation méthodique de la nature, le don critique qu'il portait en lui. Il a fallu qu'ayant conscience de cette faculté il travaillât énormément pour la seconder par une vaste culture et une sérieuse documentation, car de tels écrits démontrent qu'il savait tout de l'art ancien et savait regarder la vie au point de vue spécialement pictural. Ne se spécialisant pas dans la critique d'art, l'annexant à un système général d'esthétique unitaire, quand il eut l'occasion d'écrire un Salon il s'y trouva plus prêt que personne et se plaça d'emblée au plus haut point de vue. Nous avons donc ici, onze ans avant la publication des *Fleurs du Mal*, l'explication de la puissance de volonté picturale de leurs poèmes, et c'est pourquoi on a eu bien tort, en étudiant cette œuvre, de l'isoler de la critique baudelairienne : elle en dépend étroitement, elle en procède en toute logique. Il n'est pas jusqu'aux quelques dessins de Baudelaire que nous connaissions qui, fermes, francs, ressem-

blant singulièrement aux dessins de Manet, ne contribuent à faire comprendre son besoin de composition.

Dans tout ce copieux et significatif *Salon de 1846*, la théorie a la part majeure et on sent que, contrairement au début de l'année précédente, l'examen des tableaux n'est pour Baudelaire que le prétexte d'une longue profession de foi et d'une véritable déclaration de principes esthétiques. Il s'arrête çà et là à quelques artistes et en dit toujours le mot le plus exact : il rend justice à Tassaert — au Tassaert des sujets érotiques — aux frères Devéria, à Boissard, à Debon. Il dit de Decamps les choses les plus nettes, fort élogieuses pour l'ouvrier magnifique, impartialement restrictives quant à l'artiste. Il est sévère pour Diaz en n'ayant que trop raison, comme pour les élèves d'Ingres, pour Louis Boulanger : il est le seul critique qui ait jamais caractérisé en quatre lignes la véritable valeur picturale des miniatures de M<sup>me</sup> de Mirbel, la dernière grande technicienne française de cet art tué par la photographie. Il procède en passant à une magistrale exécution d'Horace Vernet, d'une politesse ironique et féroce, entre deux pages caustiques sur le chic et l'éclectisme, et celle-ci le conduit à une exécution non moins courtoise et non moins impitoyable d'Ary Scheffer. Il

admire Corot, estime Cabat, ne se laisse pas duper par la virtuosité de Troyon, distingue le goût fin de Français, apprécie Jules Noël et Philippe Rousseau, honore Théodore Rousseau, et, qu'il égratigne un médiocre ou discerne un talent, jamais il ne se trompe. D'une année à l'autre il a conquis une aisance, une autorité, une fermeté de ton singulières, qui n'ont rien de provocant et de tapageur, mais affirment la volonté d'aller franchement jusqu'à la pleine énonciation d'une pensée indépendante. C'est bien d'un jeune homme de vingt-cinq ans par la jeunesse de l'enthousiasme ou du persiflage, l'allure est cavalière ; mais on sent la profonde préparation expérimentale des choses dites légèrement, et les commentaires sur les individualités n'interviennent qu'à titre d'exemples.

Baudelaire énonce ses opinions sur *l'Idéal et le Modèle*, sur le style du portrait, sur le dessin (qui lui permet de dire d'Ingres les choses les plus vraies et les plus fines), sur le paysage historique, le paysage réaliste et le paysage interprété sentimentalement ; il distingue très nettement la statuaire décorative de la sculpture d'appartement et trouve là l'occasion de préciser bravement son aversion pour la fausse gloire de Pradier. Plus loin, des réflexions sur les *Écoles* et les *ouvriers* lui font dire



excellamment, et toujours par anticipation divinatoire, tout ce que nous disons depuis quelques années à propos de la crise des arts décoratifs et du mal causé par l'indiscipline individuelle dans la vaine recherche d'un style d'époque. Tout occupés de détruire une École devenue mauvaise, nous avons eu le tort de croire que c'était l'École qui était mauvaise en soi, et les désordres, l'anarchie vaniteuse, l'improbité technique, le bluff de la surproduction post-impressionniste ne nous ont que trop éclairés. Baudelaire avait la sagacité d'éviter une telle confusion.

Ce petit chapitre est des plus précieux pour l'étude de son caractère personnel, et il est de plus fort amusant, car il débute par une fougueuse tirade contre les républicains : il appelle les plats imitateurs, faux artistes tout au plus bons à être des ouvriers manqués, les républicains de l'art. On ne peut que sourire en se rappelant que deux années après l'atmosphère de la Révolution devait enfiévrer assez Baudelaire pour l'engager à errer dans les rues, un fusil de chasse à la main, et à fonder un journal « rouge » dont il se dégoûta très vite d'ailleurs, heureux de revenir à sa vraie nature d'artiste, d'aristocrate et de catholique. Il conclut ce Salon, véritable petit volume, par de brillantes variations sur *l'Héroïsme de la vie moderne*.

On y trouve une phrase qui annonce les portraits de Sarasate par Whistler et d'Emil Sauer par Besnard : « Les grands coloristes savent faire de la couleur avec un habit noir, une cravate blanche et un fond gris. » Le morceau, qui annonce également l'étude sur Constantin Guys et les principes futurs de l'art « caractériste », est à la fois convaincu et ironique, d'une ironie qui fait songer à la façon dont Degas a interprété le vêtement moderne. Il rappelle également l'art de Degas par une phrase sur le nu intime du lit ou du bain, contrastant avec le triste égalitarisme des vêtements masculins dans nos rues. Il se termine enfin par un hommage lyrique à Balzac, créateur du nouvel héroïsme tiré de la réalité contemporaine.

On peut dire de ce *Salon* qu'il est débordant d'aperçus neufs, d'ingénieuses relations entre le présent et le passé, riche d'idées qui jaillissent de tout alinéa, vrai dans le paradoxe et paradoxal dans l'axiome, conçu par un grand esthéticien, écrit par un poète, retouché par un dandy, et d'une lecture si savoureuse que rien aujourd'hui n'en paraîtrait inutile.

Les artistes du temps ne s'y trompèrent pas : ils firent aussitôt le plus grand cas de l'opinion de Baudelaire, de ses avis, de son inflexible droiture

incapable de flatterie ou d'injustice. Ils surent sa valeur et recherchèrent sa compagnie. Il faut attribuer à l'habituelle ignorance et à la médiocrité de la presse d'alors, toute pareille à la nôtre, le fait qu'un tel début n'ait pas assigné d'emblée à l'auteur la première place et la prépondérante influence. On ne peut relire que lui et Gautier dans le fatras des journaux de l'époque. Mais ces pages devraient réapparaître glorieusement dans nos préoccupations, et maintes fois dans nos débats récents j'ai regretté qu'on ne les citât pas, que les peintres et les écrivains parussent en avoir ignoré, ou oublié, les arguments décisifs. Baudelaire critique d'art vaudrait un gros livre. Je n'en parle ici que pour contribuer à l'ensemble de son portrait intellectuel; mais si nous avons des historiens d'art, nous n'avons eu aucun *critique d'art*, au sens exact du terme, qui l'approchât. Il est le premier de tous et un véritable révélateur.





X

**L**A tendance théorique si affirmée dans le *Salon de 1846* s'est affirmée plus encore dans le *Salon* écrit à propos de l'Exposition Universelle de 1855. Baudelaire avait 34 ans : il était déjà presque célèbre par la publication partielle de ses poèmes dont le recueil allait paraître deux ans plus tard ; il effarait le public par sa réputation d'étrangeté : les artistes d'élite attendaient tout de lui, son esprit était mûri, fortifié. Le morceau sur la section des Beaux-Arts est court : il s'en tient à un parallèle entre Ingres et Delacroix, — et c'est d'ailleurs là que Baudelaire a dit sur Ingres ses paroles les plus pénétrantes et les mieux coordonnées. Mais il débute par quelques pages admirables de dignité, d'ironie hautaine et vengeresse, sur la différenciation des beautés et l'idée de progrès appliquée aux Beaux-Arts. En ces pages qu'on lirait pour le seul

plaisir de savourer une prose parfaite, souple, somptueuse par l'image et l'ampleur harmonique, Baudelaire a pris texte de la réunion d'œuvres écloses sous divers climats pour montrer l'absurdité de la conception scolastique du Beau unifié par un système, la nécessité de juger par le sentiment, d'aimer non par comparaison à une méthode préconçue, mais en proportion de la somme d'idées et de rêveries suggérées par l'œuvre vue, quel que soit son style. Cela l'a conduit à exprimer tout son mépris pour cette autre hérésie qui, sous le nom de « progrès », impose aux primaires la certitude que l'époque où ils vivent est supérieure aux précédentes et non pas seulement *autre*, du fait qu'elle est la dernière venue. Comme Poe, Baudelaire voyait en une semblable croyance la source d'une paresse et d'une fatuité désolantes et la véritable décadence de l'esprit. Et cela n'a jamais été dit avec plus d'éloquence : Villiers de l'Isle-Adam n'a fait que donner la forme du conte fantasque aux idées synthétisées dans ces quelques pages, idées d'aristocrate et de catholique qui contribuèrent peut-être à la formation de son esprit. Les relire aujourd'hui, c'est mesurer avec amertume la déchéance de notre critique d'art en un temps où les bons appréciateurs et même les esprits capables de synthèse ne man-

quent pas, mais où la fameuse idée de progrès a si bien profité à la publicité et aux marchands qu'il n'est plus de journal ni même de revue où l'on puisse énoncer des idées générales et des doctrines, les individualités commentées par la réclame des images absorbant tout. Mais ces pages ont, de plus, l'intérêt de préciser la suture des idées esthétiques et des idées morales de Baudelaire : l'aversion pour la fausse conception du progrès fut le fondement de sa misanthropie, il y trouva la justification de son humeur dédaigneuse et mystificatrice, elle lui commanda presque le maintien de cette attitude, et toutes ses singularités furent encouragées par la résolution de s'affirmer « non conforme ».

Les liaisons de son esthétique et de sa morale sont beaucoup plus étroites qu'il ne le pensait peut-être lui-même, et si l'idée d'un « art de volonté » lui était chère, son attitude morale était aussi voulue : il la maintenait contre ses propres instincts de faiblesse et de tendresse, et l'horreur de toute banalité et de toute improbité a peut-être suffi à déterminer toutes les révoltes et toutes les singularités de ce grand enfant supra-nerveux visité par le génie.

Les qualités maîtresses du *Salon de 1846* et de l'article sur l'*Exposition de 1855* se retrouvent dans le *Salon de 1859*, conçu sous forme de lettres au

directeur de la *Revue Française*. Baudelaire y revient avec une calme sévérité sur la vanité de « l'enfant gâté », du peintre moderne, sur l'importance exagérée qu'il s'attribue dans la société, sur son fétichisme du métier et son dédain des choses grandes, sur son désir d'étonner, vice bourgeois, et enfin sur son impuissance grandissante d'imaginer et d'appliquer, comme le faisait Delacroix, les ressources de la technique et la synthèse des observations de la nature à l'expression d'un rêve. Baudelaire voit dans la divulgation de la photographie et son application à des groupements en vue de « scènes historiques ou légendaires » la preuve du dévoiement de la foule, le châtement du délaissement de toute composition imaginée, et enfin la pierre de touche de l'absurdité de l'art réaliste en soi, imitateur pour le seul fait de bien imiter. Qu'eût-il dit des spectacles cinématographiques ! Ici encore ses phrases sont tellement divinatrices qu'on pourrait presque les appliquer à cette invention que nous avons vu détourner de son vrai but et adapter aux plus sottes visées sitôt qu'elle naissait. Et ce passage apporte une contribution de plus à la série de nos remarques quant au dégoût que le soi-disant « réaliste » de la *Charogne* éprouvait pour un art non stylisé.

Ce dégoût et l'idéalisme ardent du poète des

*Fleurs du Mal* s'affirment plus encore dans le chapitre sur la *Reine des facultés*, sur l'imagination souveraine maîtresse de la création, *forme absolue de la croyance*, et dans le chapitre suivant, consacré à la façon dont l'artiste, *réellement* fidèle à sa vision de la nature, doit gouverner en lui cette force et cette croyance. C'est dans ces pages admirables de lucidité et de noblesse intellectuelle que Baudelaire explique tout ce que sa jeunesse a dû à la bonne fortune de converser avec Delacroix. Il y expose toute l'influence prise sur son esprit par ce vaste esprit en qui il contempla d'immodifiables vérités, et le passage suivant est d'un intérêt spécial pour notre étude : « Quand je le vis pour la première fois, je n'avais d'autre expérience que celle que donne un amour excessif ni d'autre raisonnement que l'instinct. Il est vrai que cet amour et cet instinct étaient passablement vifs ; car, très jeunes, mes yeux remplis d'images peintes ou gravées n'avaient jamais pu se rassasier, et je crois que les mondes pourraient finir avant que je devienne iconoclaste. » Ne dirait-on pas une phrase du jeune Diderot ? Elle est précieuse, car elle est la seule allusion que Baudelaire, peu enclin à parler de lui-même, ait faite à l'emploi de sa période de dix-sept à vingt-quatre ans, durant laquelle nous conjecturons qu'il dut



tant étudier et s'enquérir malgré sa croisière et ses flâneries apparentes ; et cette phrase trahit aussi ce goût violent pour les « images » qui fait des *Fleurs du Mal* les poèmes d'un peintre-graveur merveilleux.

Lorsqu'il en vient à l'examen des œuvres, Baudelaire atteste une fois de plus l'impeccable justesse de son diagnostic artistique. Il regrette respectueusement David, mais non son école dégénérée ; il regrette la déshérence de l'héritage spirituel de Delacroix ; il apprécie l'effort technique de Courbet, dont le réalisme le rebute et dont les prétentions tapageuses horripilent sa délicatesse, mais il a la sagesse de voir dans l'avènement d'un tel art une saine réaction contre l'ingrisme affadi. C'est dans le même esprit que, devenu l'ami du charmant et élégant Manet, il lui écrira plus tard, en 1865, à propos des colères suscitées par l'*Olympia* : « Vous vous plaignez des attaques ? Mais êtes-vous le premier à les endurer ? avez-vous plus de génie que Chateaubriand et Wagner ? Ils ne sont pas morts des railleries subies. Et pour ne pas vous inspirer trop d'orgueil, je vous dirai qu'ils sont des modèles, chacun dans son genre et dans un monde très riche, tandis que vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art. » Qu'elle est mélancolique

et prophétique cette phrase écrite un an avant que cette merveilleuse intelligence sombrât ! Quelle tristesse s'y décèle ! Baudelaire eût-il approuvé tout l'impressionnisme et ses suites ? Et qu'eût-il pensé de Cézanne, du cézannisme, de la ribote de couleurs de nos fauves et de nos cubistes ? Le terrible mot « décrépitude » répondra.

En ce Salon de 1859, Baudelaire voit un des premiers tableaux d'Alphonse Legros, alors inconnu, l'*Angelus* ; et d'emblée il dit de cet art austère, de ce réalisme néo-primitif, en termes irréprochables, tout ce que nous ont fait penser bien plus tard l'*Ex-Voto* ou les eaux-fortes de ce bel et grave artiste. Il écrit sur ce qu'on a appelé l'école néo-pompéienne de Hamon, de Gérôme, les choses les plus mordantes. Jamais depuis on n'a porté sur Gérôme des jugements plus durement exacts, et dès ses premières œuvres Baudelaire prévoyait les erreurs de toutes les autres. Parle-t-il des peintures militaires à propos d'Horace Vernet ? En moins de cent lignes il précise une esthétique rationnelle du genre, il montre la fausseté des compositions, la froideur des gestes figés, l'impossibilité d'exprimer les mouvements des grandes masses modernes, la pauvreté picturale de leurs aspects monochromes (qu'eût-il dit du « khaki » et de la tranchée ?), la nécessité

enfin d'isoler épisodiquement des groupes et, par conséquent, de réduire la peinture militaire à la scène de genre, à l'illustration : ce qui équivaut à l'exclure du grand domaine pictural. C'est condamner d'avance un Detaille et relater aux bonnes choses de Pils, de Charlet, de Raffet, les esquisses fiévreuses d'un de Neuville, qu'illumine un sentiment passionné. Baudelaire ne manque pas de discerner dès 1859 dans le talent d'Hébert les prodromes d'un maniérisme de la morbidesse qui nous a bien rebutés plus tard. Bien qu'il préfère ce qui tend à la grandeur, il n'est pourtant pas injuste ou inattentif devant l'art délicieux d'un Eugène Lami, resté propre à nous séduire parce qu'il fut le fait d'un artiste connaissant bien sa mesure et ne cherchant point à la forcer, modeste et parfait en soi. En Paul Baudry débutant, il discerne « les bonnes et amoureuses études italiennes ». Un jugement sévère sur Diaz, sur le Diaz des figures molles, est demeuré la vérité même à nos yeux. La force dramatique des dessins de Chiffart n'échappe pas plus au critique que la nature si fine, si intelligente, si complexe de Fromentin, le style noble des compositions archaïques de Leys et de Leighton alors débutants, ou le goût curieux de Penguilly, qu'on a eu grand tort d'oublier. Un chapitre sur le portrait, son sens, son style, prétexte

les plus ingénieuses remarques sur les déformations systématiques imposées par Ingres à ses modèles et sur la faculté d'évocation psychique de Ricard.

Parlant du paysage, Baudelaire montre à la fois l'erreur académique du « paysage composé », tout conventionnel, et l'erreur réactive des paysagistes modernes copiant un fragment de nature et prenant une étude pour un tableau. Là encore il prévoit, il prophétise : que le peintre de l'école de Barbizon ait pris pour sujet un arbre en bornant son ambition d'ouvrier à le bien peindre, que l'impressionniste lui succédant ait pris pour sujet « la lumière et ses effets sur n'importe quoi », l'art du style, de la composition imaginée et émue, n'a fait que se perdre de plus en plus, et nous en sommes venus à ne voir exposer que des études parce que personne ne sait et ne peut plus faire, avec des éléments synthétisés, un « tableau de paysage ». Puvis de Chavannes seul l'a fait dans l'art mural, et si, sur chevalet, Cézanne l'a tenté, la nature lui en refusa les moyens. Baudelaire a su admirer dans Corot cette synthèse et ce sentiment que l'art académique ignorait et dont le paysage actuel, par des voies tout opposées, ne s'est pas moins éloigné : leur trace dans les œuvres de Daubigny le rendait indulgent pour leur improvisation parfois inconsistante, car ce juge

ardent exigeait tout d'un vrai artiste, mais, à défaut de tout, le sentiment d'abord. Il le reconnaissait en Millet, mais il était choqué des intentions « sociales » visibles dans la stylisation de ses paysans : il y retrouvait trop le célèbre passage de La Bruyère, il y redoutait des revendications prolétariennes que nous n'avons que trop vu étaler dans les peintures pour mairies faubouriennes de la troisième République. Il ne se trompait pas sur l'habileté sans âme de Troyon alors fêté. Il admirait à fond la puissance et la probité de Théodore Rousseau, tout en regrettant que son amour extrême du moindre accident de la nature lui fit oublier toute stylisation. Il goûtait le talent doux et fin d'Eugène Lavieille, inconnu. Il tombait en arrêt devant les études d'un autre inconnu, Eugène Boudin, et écrivait de suite une page définitive sur cet artiste, précurseur avec Jongkind de l'art impressionniste et destiné à donner des conseils inoubliables, avant Jongkind, à Claude Monet débutant. « Il sait très bien, dit Baudelaire, qu'il faut que tout cela devienne *tableau par le moyen de l'impression poétique rappelée à volonté* ; et il n'a pas la prétention de donner ses notes pour des tableaux. » C'est moi qui souligne cette phrase, où s'inscrit si clairement la définition de la différence entre une étude et un tableau ; et la formale reste toujours

vraie, et après l'impressionnisme certains de nos maîtres, par exemple Le Sidaner, y sont revenus. Et comme Baudelaire critique d'art ne cessait pas d'être un poète et un prosateur de premier ordre, en définissant les études de ciels et de reflets de Boudin, il les décrivait en une phrase de pure beauté évocatrice. Enfin, désirant et prévoyant le « paysage de grande ville », mêlant l'homme au monument, exprimant « le charme profond et compliqué d'une capitale âgée et vieillie dans les gloires et les tribulations de la vie » — et ici songeons à maintes pièces des *Fleurs du Mal* — il comprenait toute la beauté des eaux-fortes de Charles Méryon. Vraiment, c'est un rare plaisir que d'errer à travers les idées et les tempéraments en compagnie du seul critique d'art qui ne se soit *jamais* trompé... et qui ne se soit jamais cru un professionnel !

Et ceci peut être redit encore à propos de l'article sur une exposition postérieure d'aquatintistes, où Baudelaire discernait le talent naissant de Manet dans sa manière espagnole, lui trouvait, ainsi qu'à Legros et à Jongkind, « un talent mûr et profond » jusque dans le moindre croquis gravé et saluait les débuts de Whistler, ses premières eaux-fortes londoniennes. L'ensemble de ces jugements fait de Baudelaire l'annonciateur clairvoyant d'un mouvement

artistique qui ne devait éclore que dans les dernières années de sa vie, à l'heure où il était malade et totalement découragé, et ne se développer véritablement que des années après sa mort. Cette divination n'était pas seulement due à l'instinct inné de l'originalité, à l'aptitude au discernement de la valeur technique : elle était due surtout à une conception coordonnée de la critique d'art, à une philosophie de l'évolution artistique, c'est-à-dire à ce qui distingue le véritable critique créateur du salonnier banal ou du polémiste, de l'homme de parti vantant une coterie. Cette philosophie, Baudelaire ne l'a pas codifiée. Nous n'avons de lui que des fragments, et nous savons pourquoi : il écrivit peu et difficilement, il fut entravé par la gêne et la maladivité, et enfin son horreur de l'enseignement pédantesque était si grande qu'il eût considéré comme une inélégance morale de catéchiser. Il voulut s'en tenir à consigner occasionnellement ses impressions de poète et d'amateur en marge de quelques expositions. Mais la qualité de sa pensée était tellement dense que ces notes marginales contiennent toute la synthèse esthétique de l'art contemporain. Il y a dit et prévu l'essentiel : on pourrait extraire de ses Salons un mince recueil d'axiomes et d'anticipations dont la lecture prouverait qu'aucun de nos récents écrivains d'art n'a rien

inventé, ou cru inventer, que le poète des *Fleurs du Mal* n'eût déjà formulé plus parfaitement. La sûreté d'appréciation des individus provenait de la forte cohérence de ses idées; il connaissait si bien les lois logiques de l'évolution créatrice et de ses rapports avec l'évolution sociale qu'il calculait à l'avance que telle ou telle manifestation d'art devrait fatalement se produire, comme les astronomes calculent l'apparition d'une étoile encore invisible; et quand l'individualité capable d'incarner cette velléité nouvelle se révélait, il la reconnaissait de suite, sans s'étonner de la voir prendre sa place dans l'harmonie préconçue. Cependant Baudelaire n'avait pas de système, le mot et la chose lui faisant horreur; mais il possédait l'intuition. On n'admira jamais trop en lui cette faculté suprême qui fait du poète un *créateur de valeurs* et le confond par là-même avec le véritable critique: à un tel degré, critique et poésie ne sont, par le sens profond de l'analogie, que les formes jumelles de la connaissance à la fois logique et sensible, et toutes deux diversement mais également créatrices.

Ce don de prévision, de haute idéologie, se constate encore de façon curieuse dans le petit chapitre placé par Baudelaire au début d'une étude sur les caricaturistes français et étrangers. Il y analyse



« l'essence du rire, et généralement le comique dans les arts plastiques ». Or, il y a là une vingtaine de pages infiniment subtiles qui, en semblant se jouer et avec la légèreté ailée du ton d'un poète sans prétentions philosophiques, disent sur le sens du rire humain, cette courte épilepsie, et sur la formation du sentiment du comique dans la conscience, des choses plus intuitives et bien plus vraiment philosophiques que l'essai si vanté de M. Bergson, lequel détient, comme on sait, dans la France actuelle, le monopole de l'intuition. Je note, en passant, que la théorie esquissée par Baudelaire repose sur une donnée qui contribue à démontrer une fois de plus l'empreinte du catholicisme sur son esprit. Il voit dans le rire de l'homme l'expression d'une croyance en sa supériorité native, lui donnant le droit de mépris que ne connaissent pas les animaux, et il voit dans cette croyance, comme dans la croyance collective au progrès social, la preuve flagrante de l'orgueil *satanique* de l'être humain devant soi-même et devant la nature. Ceci n'est certes pas bergsonien, mais bien plus pascalien qu'on ne le pense. Pour M. Bergson, le rire est le signe de la liberté imaginative de l'homme s'affranchissant un instant des lois naturelles ; pour Baudelaire, c'est un gage de perversité et cette conviction d'une perversité native, origi-

nelle, fatale, cette conviction expressément catholique, se retrouve dans tous ses écrits. Satan n'est point pour lui un simple prétexte à métaphores symboliques, mais une réalité constitutive de la morale, un Ahrimane dont l'intervention est constante, et c'est dans le même sens qu'il appréciait l'importance donnée par Poe, bien qu'en dehors de toute acception mystique, au principe de perversité dans les rapports de la conscience et de l'univers. Chez Baudelaire, ce prétendu névrosé et décadent, les liaisons de toutes les idées sont particulièrement fortes, et en art comme dans la vie morale il tend toujours à une homogénéité absolue.

L'essai sur le rire et le comique en art tend à établir que l'artiste peut rassembler les éléments du comique chez un être, lequel ne l'est que parce qu'il ignore sa véritable nature ; tandis que l'artiste non seulement doit connaître sa nature, mais encore comprendre qu'il en possède deux, la réceptive et l'expressive, et rester conscient des caractères, des analogies et des antinomies de cette nature double. C'est parce que le personnage comique ignore qu'il est comique que le spectateur ou le lecteur le contemplent avec un plaisir que le rire traduit : ce plaisir est celui de la supériorité. La nature de l'artiste qui sent et exprime est, au contraire, doublement

inconnaisable au public. On trouve ici la tendance de Baudelaire à considérer tout artiste comme un acteur, un *artifex*, un être investi « d'une dualité permanente, de la puissance d'être à la fois soi et un autre » et par conséquent maître d'interposer entre les autres hommes et sa conscience le décor d'un art tout de volonté, un mensonge d'illusion et d'interprétation ; il plaçait le tragédien et le comédien sur le même plan que le poète ou le peintre à cause de cette faculté de dédoublement où il faut encore voir un des aspects du principe de perversité.

Cette théorie de l'acteur préface bien curieusement la série d'études où le critique d'art succède au psychologue et caractérise avec son bonheur habituel les œuvres de Vernet, Charlet (pour qui il est très dur, détestant son dessin banal et ses légendes courtisanes de la canaille), Daumier auquel il consacre les pages les plus éloquentes, les plus nobles et clairvoyantes louanges, et en qui il pressent le grand peintre, bien que la peinture de Daumier fût alors ignorée de tous, Henry Monnier et Gavarni enfin qu'il remet avec tact à leur véritable place malgré l'engouement du public. Sur Hogarth, Cruikshank, Pinelli, Brueghel, Goya enfin, Baudelaire dit des choses qui montrent à quel point il savait comprendre et étudier les natures les plus diverses et

agrégèr le fantastique et le bizarre à sa conception générale de la beauté : ce qui précise encore ses affinités avec l'esthétique de Poe. On ne peut que demeurer étonné de l'étendue et de la sûreté de sa compétence en songeant qu'il ne visita aucun musée d'Europe, ne connut ni Londres, ni La Haye, ni Vienne, ni Madrid, ni l'Italie romaine, florentine ou vénitienne, et ne put, en dehors du Louvre et de quelques collections, former son goût et se documenter qu'à l'aide des gravures, avant la divulgation de la photographie, dans des conditions infiniment plus difficiles que celles où se trouve tout jeune étudiant d'aujourd'hui. On ne sait pourquoi, ayant une telle passion pour les arts plastiques, Baudelaire, libre et riche à vingt et un ans, n'alla pas voir Rembrandt, Dürer, Raphaël, Véronèse ou Goya chez eux, et se hâta, ayant subi comme une corvée sa croisière, de se confiner dans la vie de dandy et de bohème à Paris. Les conversations de Delacroix, la rêverie dans la capitale, l'intuition d'une esthétique générale et l'étude des gravures lui suffirent pour être, à vingt-cinq ans, un juge merveilleux, et c'est presque paradoxal. Mais sans doute les voyages et la documentation n'eussent-ils point ajouté à la valeur de cette partie de son œuvre, parce qu'il s'était placé d'emblée au plus haut point de vue et ne le quitta jamais.

Baudelaire n'a parlé de la peinture que pour constater des principes valables dans tout art ; et c'est précisément en cela que sa critique picturale a eu tant de sagesse et de grandeur. Il savait certes apprécier la saveur d'une technique aussi bien que Théophile Gautier ou tout autre, mais il ne cachait pas son dédain pour ce qu'il appelait « les rapinades, les jus et les ragoûts » et il ne s'intéressait réellement, sous les petites joies de la matière, qu'à l'expression du sentiment ou de l'idée : c'est en quoi la marque de Delacroix restait indélébile : et si les élèves de Delacroix n'ont guère mieux valu que les élèves d'Ingres, on peut dire que Baudelaire fut son plus noble successeur spirituel. Baudelaire critique d'art est un legs que Delacroix nous a réservé.

Il convient d'isoler un peu des écrits théoriques ou analytiques dont j'ai parlé l'essai consacré à Constantin Guys. L'admiration que Baudelaire lui témoignait a été pour cet artiste une sauvegarde devant nos contemporains, et à l'homme que Baudelaire goûtait si fort et étudiait si soigneusement ils ont pensé devoir tout au moins de la déférence. Nous avons pourtant été amenés à diminuer l'importance donnée à Guys dans l'art moderne, et si nous estimons ses œuvres, si nous ne leur refusons pas les qualités que Baudelaire célébrait, du moins Guys nous apparaît-il

comme un curieux et souple artiste de second plan, à peine un petit-maitre, un notateur de mœurs et un virtuose de l'impression graphique ne méritant pas, proportionnellement aux autres artistes commentés par Baudelaire, la place qu'il occupa. Pour tout dire, ce qui nous intéresse le plus dans l'essai sur Guys, ce n'est plus le sujet, mais l'auteur. Nous voyons très bien en quoi la manière, la méthode, les préoccupations de Guys, aujourd'hui oublié hormis d'un petit monde de collectionneurs, pouvaient enthousiasmer Baudelaire. Ils répondaient à son vœu d'un art caractériste, d'une recherche du beau dans le contemporain et le quotidien. Cet essai est plein d'idées et de suggestions, mais l'art de Guys, en soi, n'est que leur prétexte. Cet essai prévoit aussi bien et mieux l'art de Manet, de Degas, de Raffaëlli, de Rops, de Renouard, de Forain, tout le mouvement moderniste cherchant le style de la vie actuelle en dehors des préceptes et des ostracismes de l'École. Et certes il est juste de compter Guys parmi les initiateurs de ce mouvement; il est, après Eugène Lami, avec Gavarni et Daumier, un des chaînons de la chaîne qui relie nos maitres à ceux du dix-huitième siècle, à Debucourt, aux Saint-Aubin; il a sa note, son rôle, sa place, mais nous pouvons conjecturer que, quinze ou vingt ans plus

tard, un tel essai eût été écrit sur Degas avec beaucoup plus d'opportunité.

Tel quel, il reste un délicieux morceau où, à travers Guys, Baudelaire poursuit son propre rêve et semble attendre du dessin et de l'aquarelle ce qu'il a réalisé lui-même dans la partie descriptive de sa poésie et de ses poèmes en prose. Il se plaît à retrouver et à louer en Guys l'indication de ses désirs. A propos de lui, il dit les choses les plus charmantes et les plus vraies sur le croquis de mœurs, sur le génie spécial de la curiosité, sur la technique de la notation cursive, sur l'artiste considéré comme « homme du monde, homme des foules et enfant », c'est-à-dire libéré du servage de la technique d'atelier, curieux de tous les gestes de la vie publique et toujours prêt à les voir et à les transposer avec des yeux naïfs, auxquels toute nouveauté redonne une ingénuité de perception. C'est la psychologie même de l'impressionniste : c'est là ce qui allait, de 1865 à 1885, pousser irrésistiblement toute une génération à fuir l'École et à travailler dans les champs et les rues en y cherchant les lois d'une composition nouvelle. Le chapitre sur la modernité contient en ses cinq pages tout ce que les frères de Goncourt délayèrent dans *Manette Salomon* et maints articles ou manifestes, et le présente dans un style qui n'a

rien de commun avec leur « écriture artiste » que son tressautement cinématographique et sa syntaxe invertébrée rendent de moins en moins lisible. On ne peut rien dire de plus fin sur « l'art mnémotechnique ». Les données sur le croquis de guerre, à propos des séries de notes prises par Guys pendant la guerre de Crimée, restent encore vraies pendant la guerre de 1914-1917 et peuvent s'appliquer à tels dessins de Renouard ou de Bernard Naudin. Quelle justesse spirituelle dans les réflexions sur le galbe particulier du militaire et du dandy !

Et enfin les pages sur le maquillage, l'attifement féminin, la fille, nous font moins admirer l'art presté et pénétrant de Guys qu'ils ne nous livrent le secret des prédilections du poète pour tout ce qui corrige la nature et y ajoute la part d'invention, de caprice, de perversité intellectuelle de l'homme moderne. Baudelaire y explique très nettement pourquoi il voit dans le maquillage et la variation incessante de la mode les signes du dégoût du réel, c'est-à-dire une sorte de protestation inconsciente de l'âme et un désir de « beau mensonge » dont, après tout, l'Art est l'expression suprême. Les pages où il décrit la courtisane en promenade, la femme au théâtre, la prostituée au bar, sont des Degas écrits, des merveilles d'impression sensible et colorée, d'un trait



magistral, d'une profonde mélancolie dans le sentiment et l'évocation. On ne comprendrait pas parfaitement, sans les avoir lues et relues, l'esthétique et la tonalité des *Fleurs du Mal*.

Et on doit considérer d'ailleurs que l'ensemble de ces Salons, de ces essais, de ces indications notées à propos de tableaux, de robes, de scènes citadines, constitue le meilleur commentaire des poèmes baudelairiens, leur répertoire marginal. Baudelaire, parallèlement, composait lentement le recueil des *Fleurs du Mal*. Ces études lui servaient pour son tableau. On retrouve dans le livre immortel bien des premières pensées, des « repentirs », des « faux traits » de ses écrits en prose : ceux-ci contribuent fortement à faire comprendre à quel point les *Fleurs du Mal* sont l'œuvre d'un graveur, d'un statuaire, d'un maître de la valeur et du modelé, autant que d'un psychologue, d'un esthéticien, d'un symboliste-analogiste et d'un lyrique. C'est pourquoi j'ai tant insisté sur l'erreur grave de limiter Baudelaire aux *Fleurs du Mal*. Elles sont la manifestation souveraine de son génie ; elles ne sont pas tout son génie. Elles sont la partie achevée d'un ensemble esthétique dont les autres parties sont demeurées à l'état d'esquisse ou de rêve ; mais elles ont avec ces autres parties des rapports étroits qu'il est impossible de



méconnaître ou de négliger. Nous voyons dans toute la critique de Baudelaire comment les *Fleurs du Mal* ont été conçues et réalisées et pourquoi elles sont ce qu'elles sont, et nous le voyons mieux qu'aucune des critiques publiées depuis ne réussirent à le montrer, car Baudelaire, artiste de volonté et de préconception, a tenu le plus lucide jugement sur soi-même et a été possédé par le besoin de l'unité. Il s'ensuit que non seulement l'écrivain, mais encore le lecteur attentif, sérieux, désireux de compréhension complète, doit le lire et l'examiner dans son ensemble ; et du même coup il écartera bien des préjugés, bien des erreurs d'interprétation, d'intention et de fait, quant à la moralité ou, si l'on veut, à l'immoralisme de Baudelaire. Si le lecteur a été troublé par la légende et inquiété par l'acéribité de certains des poèmes en vers ou en prose, il sera rassuré par la magnifique santé intellectuelle de l'œuvre critique, et découvrant que celle-ci est si strictement liée à la poésie, il sera amené à reviser son jugement sur cette redoutable poésie elle-même et à se défier des calomnies qui l'ont escortée jusqu'à nous.





## XI

**B**AUDELAIRE n'avait pas même manifesté une velléité d'écrire relativement à la musique lorsqu'en 1861 le « journalisme vulgaire, opérant sans trêve ses gamineries professionnelles », selon son expression, à propos des œuvres de Wagner révélées aux concerts et de la représentation de *Tannhäuser*, le poète des *Fleurs du Mal* se décida à prendre nettement position et à publier sur l'art wagnérien un essai motivant son enthousiasme. C'est le seul travail de ce genre qu'il ait jamais accompli et fait connaître ; mais il suffit à attester que l'auteur était né pour être, s'il l'eût voulu, un merveilleux critique musical.

Il était jusqu'alors facile de conjecturer qu'un artiste aussi sensible ne pouvait rester indifférent à la symphonie tant au point de vue du plaisir qu'à celui de l'esthétique générale. Ses amis le savaient et ses

lecteurs s'en doutaient. Cependant rien ne l'affirmait dans son œuvre, rien ou presque rien : le court poème sur la *Musique*, des vers isolés, des allusions aux rapports des sons et des couleurs dans les articles sur Delacroix, et, dans les poèmes en prose, le *Thyrse*, dédiant à Franz Liszt un hommage d'une ardeur toute romantique. Hommage fort significatif d'ailleurs, car on y voit clairement que Baudelaire, toujours en avance sur le jugement de son temps et informé profondément, ne se bornait pas, comme tout le monde alors, à admirer en Liszt l'incomparable pianiste et le brillant compositeur des rapsodies hongroises, mais le voyait tel qu'enfin nous le voyons : théoricien génial, symphoniste génial, apôtre et chevalier errant du plus noble altruisme, personnalité comparable aux plus grandes qu'ait vues la Renaissance. Ce n'étaient pourtant là que de faibles indices du goût musical de Baudelaire ; et si sa poésie s'apparentait expressément à la peinture et à la gravure, si elle recélait une musicalité intense, du moins ne semblait-il point vouloir la rapprocher des principes du lied ou de la symphonie comme le voulurent, dix ou quinze ans après sa mort, Verlaine et Mallarmé. Critique pictural hors pair, il demeurait silencieux quant à un art dont il préférait peut-être jouir personnellement

sans en publier son sentiment. Poète classique, il ne demandait la musicalité lyrique de son vers qu'au rythme régulier de l'alexandrin, à la rime, aux timbres des mots, et il ne recourait ni à l'allitération, ni à la polyrythmie, ni à l'assonance, ni au jeu subtil de l'e muet, en un mot à aucun des moyens que les poètes récents ont empruntés, en leur fervente mélomanie, à l'art sonore, pour enrichir le chant verbal. Si les *Fleurs du Mal* résultaient de la double nature d'un penseur et d'un peintre transposant dans une poésie patiente et volontaire sa contemplation du monde moral et du monde plastique, si assurément on pouvait supposer que le pressentiment d'une théorie de la fusion des arts était de nature à intéresser un esthéticien aussi hardi et un sensitif aussi apte à toutes les vibrations, du moins Baudelaire écrivain restait-il nettement en marge de la musique; et, de fait, il s'était dispensé d'en parler.

L'essai sur Wagner apparaît donc, à cette date de sa vie intellectuelle et matérielle, avec toute la nouveauté d'une manifestation insolite. C'était l'année même où, rééditant les *Fleurs du Mal*, il se présentait à l'Académie en briguant le fauteuil de Lacordaire : bientôt il allait entrer dans la période du découragement irrémédiable, partir pour Bruxelles, y végéter, mourir. Cinq années le séparaient de son

entrée dans une longue agonie. La démarche auprès de l'Académie faisait scandale : la défense des idées wagnériennes fut certainement tenue pour une des excentricités qu'on n'eût pu manquer d'attendre de ce poète condamné pour érotisme, de ce dandy satanique entouré de légendes monstrueuses, et de ce critique insolent toujours prêt à vanter les artistes innovateurs. On vit dans cet essai sur Wagner, écrit à la veille du lamentable effondrement de *Tannhäuser*, une affectation paradoxale et un affichage de plus. Nous pouvons y voir aujourd'hui le dernier grand sursaut de clarté d'un génie dont la flamme allait vaciller, puis s'éteindre ; car, après ceci, il n'y a plus rien que des lettres douloureuses, des notes éparses, les prodromes de l'impuissance cérébrale, le mauvais livre rageur sur la Belgique, puis la nuit définitive.

Le sentiment qui a poussé Baudelaire à sortir de sa réserve et à écrire cet essai est le même qui lui a dicté les articles réitérés sur Delacroix : l'indignation devant le génie maltraité, le devoir d'aller au delà du mépris silencieux de la bêtise quand cette bêtise menace d'être assez puissamment organisée pour tuer l'œuvre du génie. Et on a plaisir à constater par les lettres échangées que Wagner, en remerciant son généreux défenseur, avait pleinement

compris ce haut sens désintéressé de son intervention. Baudelaire — et il l'a prouvé en ne récidivant pas — ne tenait nullement à ce qu'on s'exclamât, avec admiration ou raillerie : « Le voilà qui maintenant se lance dans la critique musicale ! » Il intervenait simplement en honnête homme, rappelant les plaisantins et les sots curieux au respect, sans provocation ni crainte, avec la sereine autorité d'un penseur libre, et Wagner n'oublia jamais le geste de ce Français.

Baudelaire est allé droit à Wagner comme il était allé à Delacroix, par l'attrait et la divination innée de la grandeur véritable. D'emblée il a envisagé l'étendue d'un génie nouveau et les conséquences de l'intervention de ce génie dans le monde. Il n'a pas été persuadé, gagné, converti peu à peu : il n'a pas non plus été ébloui, subjugué, hypnotisé, jusqu'à perdre le sens critique, et même la spéciale et formidable emprise sensorielle qui a livré pieds et poings liés tant d'autres êtres à Wagner n'a pas agi sur lui. C'est avec la plus absolue maîtrise de soi, en toute clarté et sérénité intellectuelle, que le poète a reconnu le génie et dit la nécessité de le reconnaître. Dès la première audition, Baudelaire possédait et classait toutes ses raisons de placer cet Allemand méconnu dans le panthéon des grands créateurs ;

mais il ne fut pas, et il n'eût jamais été, un wagnérien délirant. Aucun snobisme, aucun fanatisme, ne pouvaient ternir la lucidité de son esprit classique, et, méprisant la mode qui renie ou adule, devançant le temps, il tint Wagner dès 1861 pour un classique digne d'être aussi universellement reconnu que Bach, Glück ou Beethoven ; car il appelait classique — et c'est ce que nous dirons de lui-même — tout novateur apportant une réalisation esthétique inspirée et coordonnée, capable de se relier à la série des réalisations de grands novateurs antérieurs, le classicisme n'étant pas une référence rétrograde et peureuse de l'esprit vers hier, mais la succession des audaces logiques et fécondes à travers les âges.

L'étude de Baudelaire sur Wagner est présentée nettement comme une défense, mais l'indignation y reste contenue par une dignité froide, et sitôt que l'auteur a rappelé les raisons circonstanciées de son écrit, il met au point la situation. Il rappelle — et il rappellera à beaucoup de nos contemporains — que le nom de « wagnérien de la première heure » est dû en toute justice à Théophile Gautier qui revint d'Allemagne très ému par une audition de *Tannhäuser* quelques années avant qu'en 1861 l'œuvre, révélée aux Parisiens, déterminât l'intervention de Baudelaire. Le poète expose que lui-même fut très



frappé par l'audition des concerts où Wagner, avant la représentation de son drame, dirigea quelques fragments de ses œuvres scéniques ; et dès lors il conçut clairement la vaste et belle idée de la dramaturgie considérée comme « coïncidence de plusieurs arts » et fut enthousiaste du génie qui se révélait. Il donne une curieuse comparaison entre le commentaire de l'ouverture de *Lohengrin* publié dans le programme des concerts du Théâtre-Italien, le commentaire de cette même ouverture dans le livre de Liszt, et enfin le récit des sensations qu'il éprouva lui-même : sensations des plus puissantes, qu'il décrit avec la force lucide dont toute son œuvre critique s'atteste capable. Il s'était, « écoutant les yeux fermés, senti pour ainsi dire enlevé de terre ». La prodigieuse réalisation wagnérienne s'accordait à tous ses pressentiments de poète synthétique, né pour jouir de tous les arts. « 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 les 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. » Et ces pensées, amènent Baudelaire, quoique si rarement enclin à

se citer soi-même, à rappeler pour référence les deux premiers quatrains d'un de ses plus beaux sonnets, *Correspondances* : « *La nature est un Temple où de vivants piliers...* » Ces vers, très antérieurs à son premier contact avec l'art et l'idéologie de Wagner, montrent en effet combien il était préparé à les bien comprendre.

Il poursuit en précisant les motifs profonds de sa sympathie, en alléguant ses propres affinités. « Wagner possède l'art de traduire par des gradations subtiles tout ce qu'il y a d'excessif, d'immense, d'ambitieux, dans l'homme spirituel et naturel. Il semble parfois, en écoutant cette musique ardente et despotique, qu'on retrouve peintes sur le fond des ténèbres, déchiré par la rêverie, les vertigineuses conceptions de l'opium. » Phrase bien significative pour nous ! Elle nous indique le lien entre le wagnérisme et la nature personnelle et esthétique de Baudelaire : elle est bien de l'homme qui traduit Poe et commenta Quincey. C'est bien d'eux que Baudelaire devait passer à Wagner. « A partir de ce moment, je fus possédé du désir d'entrer plus avant dans ces œuvres singulières. J'avais subi, ou du moins cela m'apparaissait ainsi, une opération spirituelle, une révélation. » Il dit cela comme il l'avait dit des œuvres de Poe ; observez ses termes : « mu-

sique despotique, fond de ténèbres, conceptions de l'opium, possédé de désir, révélation. » Et il ajoute : « Ma volupté avait été si forte et si terrible que je ne pourrais m'empêcher d'y retourner sans cesse. » Voilà une petite phrase, écrite en 1861, que des millions d'êtres rediront pendant quarante années : en deux lignes, elle nous apprend combien le dandy sarcastique adorait la jouissance symphonique et elle nous confesse tous par avance, car c'est bien cela que nous avons tous ressenti. Mais voici, déjà; l'intervention du goût critique inné : « Dans ce que j'avais éprouvé, il entrait sans doute beaucoup de ce que Weber et Beethoven m'avaient déjà fait connaître... » Il ne s'y trompe pas, il nomme d'emblée les prédécesseurs spirituels de Wagner, et notamment Weber, dont il a déjà associé le nom à la couleur de Delacroix dans une strophe des *Phares*, ce qui est d'une divination incroyable. « Mais, ajoutez-il, il s'y mêlait aussi quelque chose de nouveau que j'étais impuissant à définir, et cette impuissance me causait *une colère et une curiosité mêlées d'un bizarre délice.* » C'est moi qui souligne, pour insister sur le degré d'acuité de cette sensation d'un précurseur : chaque mot définit une de nos nuances cachées.

Baudelaire dit ensuite que dès lors il tourmenta ses amis musiciens pour réentendre au moins des

transcriptions au piano; et enfin, « des répétitions fréquentes des mêmes phrases mélodiques, dans des morceaux tirés du même opéra, impliquant des intentions mystérieuses et une méthode qui lui étaient inconnues »; au lieu de s'ébahir, de ricaner ou de se dépiter comme les sots, l'artiste « résolut de s'informer du pourquoi et de *transformer*, avant qu'une représentation vint lui fournir une élucidation parfaite, *sa volupté en connaissance* ». C'est moi encore qui souligne la modestie, la logique, la simplicité et le respect de l'œuvre d'autrui qu'inclut une telle formule. Je souhaite qu'on y voie aussi que Baudelaire ne se jetait pas dans « l'opium » de Wagner en névrosé, comme beaucoup l'ont fait depuis, mais qu'il abordait consciemment celui des génies modernes qui, avec Delacroix, l'avait le plus ému. « *Transformer sa volupté en connaissance* », c'est l'esthétique de Baudelaire — et le principe retenu par M. Barrès pour composer ses premiers livres trente ans plus tard. Le poète lut le livre éloquent de Liszt, les pamphlets antiwagnériens, et, faute de lire en allemand les écrits non traduits de Wagner, il se procura une traduction anglaise d'*Opéra et Drame*.

Il arrivait donc à la représentation de *Tannhäuser* avec l'autorité d'un artiste averti, et la scandaleuse attitude d'un public frivole et d'une presse niaise et

grossière le blessa douloureusement. Il « en rougit, comme un homme délicat d'une saleté commise devant lui ». La lecture de la *Lettre sur la Musique* venait d'achever d'éclairer son esprit sur la grandeur et la clarté de la conception wagnérienne : il en saisit toute la portée au point de vue du relèvement du drame, du rôle de la parole chantée, de la renaissance de l'esprit tragique dans la déchéance de l'opéra, et toutes les radieuses idées rassemblées par Wagner le séduisirent en même temps que sa sensibilité, encore meurtrie par les attaques contre Delacroix et contre lui-même, s'exaltait devant les attaques stupides que le parisianisme prodiguait au réformateur demandant son suffrage. Il s'ensuivit une analyse des beaux et riches écrits théoriques de Wagner qui, bien que succincte, est un modèle de compréhension et d'exposition : on sent et on constate qu'aucune intention n'a échappé à l'intelligence sagace du poète français. Puis il en vint à l'examen même de *Tannhäuser* ; et la description psychologique de la sublime ouverture est le prétexte d'une des plus belles pages de prose qu'on ait jamais écrites — la pénétration totale secondée par la plus parfaite et la plus intense magie de l'expression. Mais si l'auteur s'étend plus longuement sur l'étude de ce fragment, qui l'a enivré, ce qu'il dit du reste de

l'œuvre n'est pas moins juste et moins profond, bien que plus bref. De là il passe à l'analyse dramatique de *Lohengrin*, en termes si nets qu'on ne saurait en remplacer le moindre, et je resterai toujours peiné de constater que, lors de la représentation de *Lohengrin* à Paris, parmi tant de descriptions et de commentaires dans la presse ou dans les programmes de concerts et de théâtres, personne n'a songé à reproduire ces pages magistrales, en rendant ainsi l'hommage le plus équitable au défenseur de Wagner lors de la honteuse soirée de 1861.

L'analogie du mythe de Lohengrin avec le mythe de Psyché (la félicité tuée par le désir de savoir) n'a pas manqué de frapper Baudelaire, et elle lui donne, en passant, l'occasion d'une page fort intéressante sur l'origine, la germination spontanée et la transmission et l'adaptation des mythes, page doublement intéressante pour nous ; car il y apporte une conception nettement catholique, faisant naître tout mythe de la dualité originelle des idées de péché et de rédemption. Ceci est une preuve de plus de la sincérité du catholicisme de Baudelaire, en contribuant à montrer son « satanisme » sous son vrai jour ; et évidemment, pour cet esprit qui croyait à Satan parce qu'il considérait cette croyance comme rituellement inséparable de celle en Dieu, le conflit

immense que dépeint la formidable ouverture de *Tannhäuser* avait dû, dès la première audition, acquérir tout son sens profond : la révélation datait de là. Un génie capable de traduire esthétiquement un tel combat devait s'imposer irrésistiblement à la conscience où étaient nées les *Fleurs du Mal*.

Enfin Baudelaire en vient à commenter, d'après Liszt, le procédé du *leitmotiv*, et il termine son étude par l'analyse du *Vaisseau-Fantôme*, par une page d'éloges sur la personnalité et le génie de Wagner d'une mesure, d'une tenue et d'une ferme divination véritablement magnifiques. C'est bien d'un prince de l'esprit en louant un autre, et non d'un courtisan subjugué. Il voit en Wagner un nouveau Gluck et prévoit que « dans un avenir très rapproché » de telles idées auront une influence immense. Il ne lui a pas été donné d'en voir le triomphe quinze ou vingt années après sa mort et de promener son regard ironique sur les foules délirantes, filles des foules insultantes qu'il avait connues. Il n'a pas même pu connaître la *Tétralogie*, ni les *Maîtres Chanteurs*, ni *Parsifal*, ni *Tristan et Yseult* qu'il eût si passionnément adorés.

Mais il a tout pressenti en cet article de la *Revue Européenne* du 18 mars 1861, suivi, le 8 avril, d'un compte rendu de la soirée lamentable où les répu-

blicains d'opposition, vexés de voir le républicain Wagner protégé par M<sup>me</sup> de Metternich auprès de l'Empereur, s'unirent aux abonnés mondains furieux d'une œuvre sans ballets et aux cabaleurs, aux musicastres, aux sots du feuilleton, à une direction peureuse et sans goût enfin, pour insulter et écraser un admirable chef-d'œuvre et semer la haine dans le cœur de son auteur. Rien de plus méprisant, de plus glacialement courtois, de plus douloureux aussi, que cet épilogue où le poète, flétrissant la laide coalition et prévoyant de quelles démonstrations outrées elle paierait son pardon un jour, se demande ce que l'étranger sérieux et informé pensera de la France impériale, et maintient toute sa foi dans le génie bafoué. La réponse terrible allait venir neuf années plus tard, alors qu'il serait déjà au cercueil depuis trois années.

Il nous reste un essai isolé, de tous points admirable, péremptoire, où la description de l'ouverture de *Tannhäuser* brille comme un joyau de la prose française au dix-neuvième siècle, et où la maîtrise esthétique de Baudelaire s'atteste aussi absolue en musique que dans la peinture ou les lettres — maîtrise de synthèse, maîtrise innée d'un esprit réceptif de toutes les initiatives. Ce morceau, consacré à la période initiale, à la plus pure et à la plus humaine



période du génie wagnerien, aura sauvé l'honneur de la critique française : en une heure honteuse, « l'immoraliste pervers » aura racheté la malfaisance des « bien pensants ».





## XII

C'EST l'instinct de la justice — encore un sentiment qu'on n'attribue guère aux « pervers » et aux « névrosés immoralistes » — qui a conduit Baudelaire à défendre Wagner comme Delacroix, tout autant que la solidarité et l'affinité intellectuelles. C'est encore cet instinct qui l'a déterminé, autant que l'affinité et l'admiration, à consacrer des années de labeur à la révélation des œuvres d'Edgar Poe.

Le hasard lui en fit connaître, vers 1846 ou 1847, quelques fragments et en même temps qu'il présentait un génie profondément relié aux aspirations de son âme, il décidait de le traduire entièrement et de l'imposer à l'admiration des Français. Le fait est assez rare. L'intention de Baudelaire était d'autant plus méritoire qu'il travaillait avec difficulté, se débattait dans les ennuis d'argent, avait à songer à ses propres créations et savait d'avance que le béné-

ficé matériel de l'entreprise serait à peu près nul. Cependant il n'hésita pas à faire ce beau geste d'artiste, et il poursuivit durant toute sa vie active la tâche entreprise, traduisant la presque totalité des contes et des écrits en prose. Je n'ai pas qualité pour décider du degré de perfection d'une traduction semblable : je me borne à dire que, de l'avis des plus qualifiés, elle est un chef-d'œuvre de fidélité, de pénétration scrupuleuse et d'adaptation stylisée. Mais il est à peine utile d'observer que le service rendu par la générosité de Baudelaire à la cause des lettres est inappréciable. Ne fût-il que l'homme qui nous a donné Edgar Poe, son nom ne périrait pas. Et il n'est que juste d'ajouter que, presque certainement, si Baudelaire n'avait pas accepté de sa pure conscience un tel mandat, Edgar Poe nous fût parvenu beaucoup plus tard, sans cohésion, sans éclat — ou, qui sait ? peut-être jamais.

Au moment même où j'écris cette page, j'apprends la mort de John Ingram, qui, dans une biographie définitive de Poe, fit justice des calomnies astucieuses de Griswold, premier biographe et diffamateur sournois du prodigieux poète. Mais l'œuvre équitable et vengeresse d'Ingram ne parut qu'en 1880, trente et une années après la mort de Poe, et une vingtaine d'années après que l'initiative d'un

écrivain français avait assuré à l'auteur des *Histoires extraordinaires* des milliers de lecteurs et les présages d'une gloire immortelle. Ingram rétablit la vérité sur la vie et la personne de Poe ; mais Baudelaire avait, d'emblée, indiqué l'importance de son œuvre et la qualité géniale de son esprit. A Ingram et à Baudelaire, mais à Baudelaire d'abord, le monde intellectuel doit les sombres et puissantes joies d'une œuvre créée par un être exceptionnel, mort à trente-sept ans au delà de l'Océan, dans un pays où ceux qui ne le méconnaissent pas totalement se firent de lui l'idée la plus inexacte et le louèrent à contresens.

Baudelaire, par son intervention, a réellement empêché que l'œuvre de Poe restât cachée ou nous parvint défigurée. Il a réellement créé en France un mouvement qui a contraint le public américain à comprendre l'urgence de mesurer la grandeur d'une telle figure : c'est du pays de France que Poe est revenu prophète aux États-Unis — de cette France où il n'alla jamais et où, à l'heure où il mourait désespéré, un autre génie, frère du sien, s'appêtait à répandre sa gloire, à la sauver, à la venger. Qui sait, sans cette heureuse résolution, ce qu'il fût advenu ? La partie fantastique et ironique de son œuvre risquait fort de cacher l'autre et de la faire tomber

dans l'oubli : autant que la méconnaissance totale, cette œuvre encourait la déformation incompréhensive. Même après l'intervention magistrale de Baudelaire, déterminant l'admiration de plusieurs générations de lettrés, Poe est encore aux yeux de trop de gens un auteur d'histoires terrifiantes, d'énigmes policières et de récits grotesques, imbus d'un froid humour mystificateur, et Dieu sait s'il est autre chose ! Sans Baudelaire, qu'en penserait-on aujourd'hui ?

Le poète des *Fleurs du Mal* a consacré à ses traductions deux préfaces : un essai biographique et critique, et un essai tendant à préciser l'esthétique générale de Poe et à la situer dans son milieu et dans son temps. Ce sont deux chefs-d'œuvre de composition et de style, qui achèvent de faire de son œuvre critique une des plus belles du dix-neuvième siècle français. Mais leur portée est bien différente. La première est un modèle d'étude destinée à présenter un auteur étranger, l'esprit de son œuvre, l'ensemble de ses méthodes. La seconde est infiniment plus précieuse au point de vue spécial où nous nous sommes placés en ce livre : elle précise, en effet, avec une merveilleuse clarté, les affinités de Baudelaire et de Poe ; elle montre la conjonction de leurs sensibilités et de leurs idéaux ; elle prouve qu'en entrepre-

nant son travail l'écrivain ne cédait pas uniquement au noble désir de servir une mémoire malchanceuse et de faire partager son admiration pour une belle œuvre, mais qu'encore et surtout il obéissait à une nécessité plus profonde, celle d'être le continuateur spirituel d'un génie anticipateur du sien propre. Cette seconde préface est un plaidoyer *pro domo* et un document sur Baudelaire autant que sur Poe.

L'équation Poe-Baudelaire nous apparaît, en effet, indiscutable aujourd'hui. La traduction n'a été que le trait d'union apparent de ces deux noms ; et il nous a été donné plus récemment d'en ajouter deux autres, moins rigoureusement sans doute, mais quand même avec une légitimité incontestée : ceux de Mallarmé et de Villiers de l'Isle-Adam, dont l'association résulte de l'association Poe-Baudelaire. Même sans la traduction, le génie de *Ligeia* et le génie des *Fleurs du Mal* nous fussent apparus inséparables. Mais ce fut à l'instant, dès la rencontre fortuite de quelques fragments dans un magazine, qu'avec son intuition aiguë Baudelaire se reconnut un ascendant en ce frère ignoré et prit un engagement envers lui. J'ai déjà dit que ce genre de constatations, s'ajoutant à la simple admiration, déterminait chez ce nerveux un mimétisme. La vérité est qu'aucune des personnalités contemporaines ayant

ému Baudelaire ne réunit jamais autant de traits propres à lui présenter le miroir de sa propre destinée et qu'à mesure qu'il s'enquit passionnément des détails de l'existence de Poe, il dut être à la fois effrayé et violemment attiré en reconnaissant qu'il refaisait un voyage dans sa propre vie et sa propre mentalité.

J'ai dit aussi, à ce propos, combien Baudelaire était enclin à forcer le parallèle, à prendre acte de quelques détails biographiques, physiologiques, moraux (chagrins familiaux, pauvreté après l'aisance, goût des excitants, insuccès, isolement moral), pour se figurer qu'il était réellement le double de son modèle et parvenir ainsi à l'arcane de sa pensée. Mais réellement ces deux êtres qui ne se connurent jamais étaient d'accord sur presque toutes les questions spirituelles comme après des années de méditation en commun, et Baudelaire s'est trouvé redire les pensées essentielles de Poe à une vingtaine d'années de distance, presque avec la même intonation, tout en gardant le mérite de les avoir pensées tout seul. Cela nous est attesté d'ailleurs par une lettre de lui au critique d'art Théophile Thoré, datée de 1864. Baudelaire y plaide auprès de Thoré la cause de son ami Manet, lui expliquant que Manet fut accusé d'avoir pastiché Goya et Velazquez — alors

qu'il n'en avait encore jamais vu les œuvres et peignait instinctivement selon leur méthode — et il ajoute : « Vous doutez de ce que je vous dis et que de si étonnants parallélismes géométriques puissent se présenter dans la nature. Eh bien ! on m'accuse, moi, d'imiter Edgar Poe ! Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe ? *Parce qu'il me ressemblait.* La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu avec épouvante et ravissement non seulement des sujets rêvés par moi, mais des phrases pensées par moi et écrites par lui vingt ans auparavant!... » Au reste, dès 1858, Baudelaire, en une lettre à Arnaud Fraisse, indiquait déjà cette surprise. « En 1846 ou 1847, j'eus connaissance de quelques fragments, j'éprouvai une commotion singulière. Ses œuvres complètes n'ayant été rassemblées qu'après sa mort en une édition unique, j'eus la patience de me lier avec des Américains vivant à Paris pour leur emprunter des collections de journaux qui avaient été dirigés par Poe. Et alors je trouvai, croyez-moi si vous voulez, des poèmes et des nouvelles dont j'avais eu la pensée, mais vague, confuse, mal ordonnée, et qu'il avait su combiner et mener à la perfection... »

De cette coïncidence est résultée la cohérence merveilleuse du traducteur et de l'auteur traduit, à tel point que nous avons la sensation d'une œuvre



originale en français ou d'un auteur impeccablement bilingue ayant récrit la version française de son texte primitif. Il n'existe pas au monde un travail plus apte à réhabiliter la traduction des trop justes reproches que les artistes lui ont si souvent adressés. Un tel concours d'affinités intellectuelles est une exception heureuse. On en trouve la résonance, si je puis dire, dans les quelques traductions que Mallarmé a données de certains poèmes de Poe. La science de la langue anglaise, l'art et la linguistique de France, s'unirent également à l'affinité d'une poésie mystérieusement musicienne, au destin d'un génie incompris, pour permettre à Mallarmé, disciple de Gautier et de Baudelaire, de continuer si dignement pour les poésies l'œuvre menée à bien, pour la révélation des proses, par son aîné.

Les deux préfaces constituent une complète déclaration de principes. Elles se relient directement à la préface de l'étude écrite à propos des beaux-arts à l'Exposition de 1855 et en affirment plus fermement encore les deux idées essentielles : le dégoût du « progrès » au sens où l'entendent les primaires de la presse démocratique, et le rejet de toute intrusion des fins moralisatrices dans l'art. Ces préfaces se relient, d'autre part, à l'essai sur le comique et l'essence du rire précédant l'étude sur les carica-

turistes, où Baudelaire insistait sur la théorie catholique de la perversité innée, idée qu'un des poèmes en prose, *le Mauvais Vitrier*, exprime encore sous une autre forme. Les transitions entre ces diverses idées nous dessinent la courbe psychologique de Baudelaire et nous donnent l'explication la plus plausible de son attitude morale : les comprendre, c'est comprendre la relation étroite entre les inclinations de son humeur et la justification esthétique et sociale qu'il leur trouvait ; c'est saisir que, si Baudelaire fut, dans le domaine de l'art, la santé, la dignité et la mesure mêmes alors que dans la vie privée il se montra souvent autre, il n'y avait pourtant point là une antinomie. C'est réellement parce qu'il tenait à préciser ces deux attitudes et les trouvait légitimes qu'il alliait la sincérité et la grandeur de la conception à la froide mystification, à la misanthropie méprisante et au sensualisme triste dans ses rapports personnels avec la vie contemporaine. Tenant le progrès pour une utopie, ayant horreur de la littérature vertueuse, considérant l'innéité du mal comme l'aimantation des actions humaines et une des preuves de la mission rédemptrice de la religion, Baudelaire ne pouvait vivre sans révolte dans son époque d'académiciens bourgeois, de socialistes à la Cabet, d'utilitaires, de matérialistes,

de précheurs de petite vertu, et à cette révolte la réaction d'une sensibilité extrême et d'une nervosité subtile et violente devait nécessairement donner la forme du défi paradoxal.

Si, dans sa vie privée, cette forme ne fut pas toujours heureuse, si elle lui nuisit, en revanche c'est avec un incomparable accent de ferme dignité, d'ironie mesurée, de noblesse intellectuelle, que Baudelaire a laissé tomber de ses lèvres minces, au sourire glacial, quelques-unes de ces phrases hautaines qui sont irréparables, plus outrageantes que des soufflets, et que les tenants de la morale banale ne pardonneront jamais. On s'explique, en les relisant, que tant de détracteurs se soient acharnés à accabler le poète réfractaire en s'armant contre lui des moindres faiblesses de sa vie. Toute la seconde préface aux *Contes* de Poe est un acte d'accusation où l'écrivain français, douloureusement indigné par le martyre du poète américain, renchérit encore sur les protestations de celui-ci contre la platitude de « la barbarie éclairée au gaz ». Tout ce qui s'adresse ici à l'horrible Amérique où le génie de Poe souffrit tant, à l'Amérique de Franklin, « l'inventeur de la morale de comptoir, le héros d'un siècle voué à la matière » — tout cela s'adresse également à la société du second Empire. « Le progrès, cette grande

hérésie de la décrépitude... ». « Une nation dite sauvage, c'est-à-dire privée de toutes les ingénieuses inventions qui dispensent l'individu d'héroïsme... » « L'homme civilisé invente la philosophie du progrès pour se consoler de son abdication et de sa déchéance... il se trouve confiné dans les régions infiniment petites de la spécialité... » « Il sera toujours difficile d'exercer noblement et fructueusement à la fois l'état d'homme de lettres sans s'exposer à la difamation, à la calomnie des impuissants, à l'envie des riches, cette envie qui est leur châtement! — aux vengeances de la médiocrité bourgeoise. Mais ce qui est difficile dans une monarchie tempérée ou une république régulière devient presque impraticable dans une espèce de capharnaüm où chaque sergent de ville de l'opinion fait la police au profit de ses vices — ou de ses vertus, c'est tout un... » Croyons bien que de telles phrases, entre d'autres, ont été lues et soigneusement retenues par la haine tenace des médiocres contre toute nature supérieure et irréconciliable ; car ils savent discerner de telles natures aussi bien que nous, mais c'est pour les exécrer et dresser contre elles le décri ou l'oubli. Me trompé-je encore en évoquant, à la lecture de phrases semblables, le style et l'esprit des *Pensées* de Pascal ? Et ceci : « Certains esprits, solitaires

au milieu de la foule et qui se repaissent dans le monologue, n'ont que faire de la délicatesse en matière de public : c'est, en somme, une espèce de fraternité basée sur le mépris » ? Villiers de l'Isle-Adam, si proche de Baudelaire, devait se rappeler cette phrase quand il disait négligemment : « Le plus court n'est-il pas de serrer la main de tout le monde ? » Et ceci, encore, évoque plutôt La Bruyère ou La Rochefoucauld par le tour et le sentiment : « Parmi l'énumération des droits de l'homme que la sagesse du dix-neuvième siècle recommence si souvent et si complaisamment, deux assez importants ont été oubliés, qui sont le droit de se contredire et le droit de s'en aller. Mais la société regarde celui qui s'en va comme un insolent : elle châtierait volontiers certaines dépouilles funèbres... Il est rare qu'une sépulture fraîche et illustre ne soit pas un rendez-vous de scandales. D'ailleurs la société n'aime pas ces enragés malheureux et, soit qu'ils troublent ses fêtes, soit qu'elle les considère naïvement comme des remords, elle a incontestablement raison. »

Les préfaces où se rencontrent de telles pensées sont donc au nombre des documents les plus riches qui, autrement que les anecdotes accumulées par les chercheurs et curieux de la critique biogra-

phique, nous permettent de pénétrer le caractère intime de Baudelaire et la raison secrète de ses étrangetés apparentes. Elles contribuent à nous livrer la morale de cet immoraliste, et je dirais même ses opinions politiques et sociales si ce n'était presque ridicule en parlant d'un homme pour qui l'art fut tout. Malgré la fouda de 1848 et la brève tentative de se faire journaliste politique en province, Baudelaire, catholique dogmatique, idéaliste, antidémocratique, antiprogressiste, classique, traditionaliste, eût évidemment, lui qui admirait le génie de Joseph de Maistre, préféré la monarchie à tout régime, si l'aspect du règne de Louis-Philippe, des quatre années utopiques et désordonnées de la seconde République, du second Empire enfin, n'avait créé chez lui une indifférence invariablement dégoûtée. J'insiste surtout sur le fait que, pour qui veut comprendre vraiment Baudelaire, la lecture des *Fleurs du Mal* ne suffit point : il faut lire toute son œuvre en prose avec la même attention. Elle explique les poèmes eux-mêmes, elle écarte l'erreur que ce titre célèbre et inopportun a entretenue, elle fait entrevoir la coordination des idées sur la morale, la société, la mission du poète, que Baudelaire a émises sans les rassembler en un ouvrage, et qui constituent pourtant une véritable éthique, donnant

à la fois la mesure de son classicisme et de son originalité. De même qu'on pourrait composer une plaquette d'axiomes sur la peinture donnant la plus haute idée de « Baudelaire critique d'art », de même on pourrait en composer une qui condenserait un « Baudelaire moraliste » : et ces minces feuillets apparaîtraient étonnamment propres à le relier à nos classiques les plus incontestés. Ce seraient, pour tout artiste, deux précieux petits carnets de poche ! Et la juxtaposition de ces aphorismes dispersés dans l'œuvre en prose, dans des écrits disparates et circonstanciels, donnerait le juste sentiment de la parfaite unité de cet esprit.

Les notes biographiques réunies par Baudelaire en sa préface à la première série des *Contes* de Poe ont été présentées par lui de façon parfois tendancieuse, d'abord parce qu'il ne possédait pas encore des données absolument complètes et exactes, ensuite parce qu'il semble avoir cédé à son désir coutumier de forcer un peu le parallélisme entre lui-même et ceux qu'il admirait. Le service rendu par lui est trop grand, et il a été rendu de façon trop généreuse et trop belle, pour que nous osions l'incriminer quant à des points secondaires. Néanmoins il nous sera licite de dire que le temps, l'apport de nouveaux documents, nous ont mis à même de



modifier notre jugement sur Poe. Baudelaire, par exemple, est allé jusqu'à considérer l'alcoolisme de Poe et sa crise finale comme un suicide et aussi comme un procédé pour retrouver dans le retour de l'état d'ivresse un certain ordre de visions. Cette hypothèse a séduit son désir de romanesque tragique; il a vu dans l'hypersensibilité du poète, voisine de la sienne, et dans sa dipsomanie héréditaire la rançon fatale des plus nobles dons, et il en a présenté une fière défense et une justification séduisante et ingénieuse, faisant entendre que Poe buvait tout exprès pour s'inspirer, et remarquant pourtant que son œuvre restait rigoureusement lucide et sans désordre. L'existence matérielle et intellectuelle de Poe, que nous connaissons mieux aujourd'hui, écarte ces suppositions: de même, l'examen impartial de certains épisodes sentimentaux sur lesquels le poète biographe a élégamment glissé (relatifs à M<sup>me</sup> Osgood, à M<sup>me</sup> Whitman) nous conduit à séparer nettement le caractère personnel et le génie littéraire de Poe. Ses désordres ne sauraient être présentés comme des procédés d'auto-excitation: l'hérédité et l'infortune suffisent — ne disons pas à les excuser, car il est insolent et bouffon d'excuser le génie — mais à les expliquer. Contrairement à la thèse de Baudelaire, ce n'est pas à cause d'eux, mais mal-



gré eux, que Poe a produit ses chefs-d'œuvre ; et cela peut être répété pour Baudelaire lui-même. Encore Baudelaire, dans sa jeunesse romantique, a-t-il pu croire comme beaucoup qu'il était utile de systématiser de tels désordres (notamment quant à l'opium ou au haschisch, la dipsomanie l'ayant hanté beaucoup plus tard). L'idée d'utiliser un vice comme procédé d'excitation intellectuelle est restée étrangère au cerveau du jeune Américain de Virginie qui débute en 1835 quand Baudelaire était encore lycéen, et mourait à trente-six ans, en 1849, quand Baudelaire gardait encore inédits les principaux poèmes des *Fleurs du Mal*. Poe s'est créé un monde de rêves et d'ironies sans rapports avec le monde romantique, et si son traducteur s'est servi des notes de Neal, Willis et Graham pour dégager la vérité de la biographie diffamatoire de Griswold, les travaux récents, autrement amples et vraiment définitifs d'Ingram, autant que l'étude des *Marginalia* et des lettres, nous renseignent péremptoirement. La gradation des écrits de Poe, évoluant de l'ironie, de la terreur et des contes mathématiques aux créations de rêve pur, de *Ligeia* à la *Chute de la Maison Usher*, à *Puissance de la Parole*, à *Révélation magnétique*, à *Eureka*, est établie par les dates et s'atteste due à un écart grandissant entre la raison pratique et la raison

pure. Du conteur, du polémiste, de l'hallucinateur, du « farceur » (le mot est de Baudelaire et on sait dans quel sens profond il l'a employé), un idéologue, un métaphysicien se dégageaient de plus en plus, et l'alcool et le désespoir n'y étaient pour rien.

La même « beauté déroulée » du développement majestueux d'un style sobre et harmonieux, que nous avons déjà admirée dans l'étude sur Quincey, se retrouve dans les pages où, après avoir apprécié la vie et la figure de Poe, Baudelaire expose son esthétique. Ceci est, comme toujours, d'un de nos plus grands essayistes. Si Baudelaire s'est un peu mépris en voyant un holocauste littéraire dans la terrible dipsomanie de son frère intellectuel, on ne peut que s'émerveiller de la façon dont il l'a compris et défini en tant qu'artiste. Sauf peut-être une réserve sur sa tendance à prendre trop au sérieux le sarcastique jeu d'esprit de la *Genèse d'un poème*, tout est la vérité et la profondeur même. Ne nous laissons pas de redire que des pages comme la définition de la « nouvelle » devraient être données en exemple classique, si nos pédants savaient lire, et trouver le véritable classique là où il est. Le parallélisme entre les idées des deux poètes était trop grand — c'est un curieux prodige, un cas peut-être unique de ménechmes littéraires — pour que le haut sens critique de Baude-

laire (d'ailleurs très supérieur à celui de Poe) ne le conduisit pas ici à la perfection. Posséder le don d'analyse et de synthèse le plus magistral et avoir à l'exercer sur l'œuvre d'un homme dont on se trouve être le double, en sorte qu'en l'éclaircissant on approfondit sa propre nature, quel plus sûr acheminement vers le chef-d'œuvre ? Si Baudelaire nous a tu sa joie et son émerveillement presque effrayé de se reconnaître si absolument dans l'être auquel le hasard l'avait conduit, nous pouvons du moins les conjecturer, et ils se révèlent dans toute la fervente tonalité du morceau.

Mais peut-être précisément parce qu'il comprenait si totalement l'artiste, Baudelaire semble avoir peu soupçonné l'idéologue et le métaphysicien. L'artiste les lui a cachés — ou mettons qu'il n'ait pu tout en dire et qu'il ait remis le projet d'une étude ultérieure plus complète. Il est remarquable qu'aucune préface n'accompagne la traduction d'*Eureka*. Nous ne pouvons que nous en tenir aux textes : ils montrent que Baudelaire a pris *en soi* l'art de Poe, sa composition, son ironie, sa terreur. Et certes cela suffit à l'admiration. Mais nous sommes enclins de plus en plus à voir dans Poe *autre chose*, un second sens, une fin plus mystérieuse et plus haute.

La réputation de Poe est, pour la généralité du pu-

blic et notamment en Angleterre, celle d'un conteur fantastique excellent à ménager ses effets de terreur : la beauté supra-humaine de ses chastes figures féminines ne saisit point ; les poèmes, hormis deux ou trois, sont connus des seuls lettrés, et quant aux principes de criminologie et de magnétisme, qui sont pour l'époque où Poe les formula de véritables intuitions du génie, on ne les isole pas des contes où ils ne semblent être, modestement, que des ressorts de la composition. L'homme qui, lui aussi, créa « un frisson nouveau » a été un contemplatif d'une tout autre envergure. S'il avait été simplement l'aristocrate, le styliste, l'esthéticien, le « parfait magicien » qu'admira Baudelaire, nous ne saurions relier sa métaphysique et sa mysticité au tragique immédiat de ses *Contes*. Son imagination ne consistait pas à créer un monde chimérique distant du nôtre, mais à extraire l'étrange du fait apparemment naturel grâce à un emploi nouveau de la méthode psychologique. Ce « fantastique logique » est opposé à l'invention des conteurs qui supposent des faits et des milieux exceptionnels et fictifs. L'imagination de Poe est celle des occultistes et des métaphysiciens ; s'opposant à toute déformation du réel, mais voyant dans le réel ce que le vulgaire néglige d'y voir, elle retrouve sous le fait quotidien

quelques lois générales de l'univers, elle procède du simple au profond et de l'ordinaire à l'inquiétant. L'art précis de Poe, sa clarté dans l'exposition des faits, lui servent à entraîner l'esprit du lecteur sans défiance, de degré en degré, jusqu'à le laisser en présence de contrées inconnues, de tréfonds de l'âme, sans qu'il puisse comprendre comment il y a été amené. Et c'est là le véritable sens de la *perversité* magique de Poe, c'est-à-dire de ce détournement insensible de la vie au rêve, lequel n'est que *la vie contemplée plus intensément*.

Les récits de Poe ne sont que les « illustrations » d'une théorie, d'un système idéologique. Baudelaire a soupçonné cela, mais le caractère d'art l'a trompé; il a cru qu'il ne s'agissait que d'un système d'art, ayant pour fin l'art de composer. Beaucoup des contes de Poe commencent par l'exposé des données d'un problème psychologique, et le récit ne suit qu'à titre d'exemple. En isolant ces données de leurs contextes, on obtient assez aisément l'aspect d'un système coordonné où les maladies de la personnalité apparaissent déterminées par la perversité, péché originel selon l'explication du catholique Baudelaire, attirance magnétique de l'infini et prépondérance de l'inconscient selon Poe. Tous les actes des héros de Poe ont ce mobile unique, et tous ses personnages

se réduisent à un unique héros. Les plus puissants effets d'horreur combinés par l'artiste, par ce génie effrayant disparu à trente-sept ans, se révèlent comme les signes, les phénomènes, les conséquences d'un seul principe ; et c'est lui qui est véritablement hallucinant. Toute catastrophe s'oublie ; l'essentiel, c'est la loi qui, l'ayant causée, pourra la reproduire. Au delà de la zone des terreurs humaines, nous entrons dans une région de raison pure. Il est impossible de relire un récit de Poe sans que, bien que la teneur nous soit déjà connue, le sentiment d'infinissable et fascinant effroi nous ressaisisse. C'est que le sujet, dans un conte fantastique de tout autre auteur, est tout, et que la surprise s'émousse, tandis que Poe a su saisir une loi abstraite qui, elle, est permanente et rayonne toujours avec la même puissance. La perversité de Poe — ai-je besoin de le dire ? — doit être dépouillée de tout sens péjoratif : ce terme exprime l'action des lois magnétiques, cosmiques, primant chez l'être supérieur les lois de l'instinct.

Génie scientifique et philosophique autant que littéraire, Poe n'a pas assez vécu pour réaliser les vastes synthèses qu'il eût probablement, dans l'âge mûr, substituées à sa littérature de contes et à ses fantaisies sarcastiques s'il eût pu vivre sans la dure obligation de les inventer. *Eureka* n'est que la

tentative annonciatrice de cette période interrompue par la mort précoce. Nous devons considérer les réflexions de Poe sur l'analyse et l'imagination, les prolégomènes du *Démon de la Perversité* et de *Bérénice* constituant une psycho-physiologie absolument nouvelle alors, le transcendentalisme de *Puissance de la Parole*, de *Monos et Una*, d'*Eiros et Charmion*, le dédoublement psychique et la synchronie de *William Wilson* et *Auguste Bedloe*, *Ligeia*, *Morella*, les hypothèses sur la criminologie, l'irresponsabilité, la télépathie, l'interpénétration, comme des notes sur ces grandes lois immodifiables de la fatalité qui sont la climatologie et la météorologie spirituelles. L'homme de Poe, intellectuel absolu, sans bonheur, sans famille, sans pays, sans amour même (car les femmes de Poe sont des visions), se penche sur les crimes, les fléaux, les terreurs, les pitiés, avec une attention violente et méthodique; mais il est absorbé par la recherche des lois des faits, et non pas eux. Il est à la vie un perpétuel étranger.

Baudelaire a peut-être soupçonné cette façon de concevoir Poe au delà de l'apparence de ses écrits, façon qui de plus en plus nous semble la vraie. Mais il s'en est tenu à louer l'artiste et le créateur de frissons. Sa similitude avec l'homme qu'il admira

tant devait d'ailleurs se prolonger jusque dans les erreurs de l'opinion publique sur l'un et l'autre : si je tends en ce livre à prouver combien on a eu tort de prendre Baudelaire pour un poète macabre, inspirateur malgré lui d'une ridicule littérature, il est trop véritable que récemment encore nous avons vu adapter des contes de Poe à l'usage de petites scènes pour donner aux badauds la chair de poule. La méconnaissance des intentions cachées sous l'anecdote horrifique était absolue. Comme, pour beaucoup, Baudelaire est l'auteur de la *Charogne*, que de gens ne voient en Edgar Poe qu'un inventeur d'épouvantails, l'auteur du *Système du docteur Goudron* ou du *Chat noir* ! Que de sottises accusations de névrose, de satanisme, de décadence, unissent encore devant l'opinion vulgaire ces deux merveilleux maîtres ! On aimerait du moins que Baudelaire, révélateur de son aîné, l'eût approfondi et commenté tout entier, l'eût aperçu tel qu'il est — c'est-à-dire bien plus grand encore qu'il ne l'a dit — et eût montré d'emblée ce que nous avons constaté bien plus tard : l'idéologie de Poe, dont ses contes ne sont que les illustrations, les prétextes, les « images ». Mais les images étaient si saisissantes que l'ardent regard d'artiste de Baudelaire s'est attaché exclusivement à elles. Du moins en a-t-il donné une



transcription et une glose également impeccables ; et nous pouvons conjecturer, quant à son abstention d'une tentative d'élucider le second sens, soit que le temps lui a manqué, soit qu'il s'est gardé de s'aventurer dans l'analyse philosophique. Moraliste, mais non philosophe, Baudelaire était infiniment soucieux de n'entreprendre que ce qu'il pouvait conduire à la perfection ; et son sens critique de soi et d'autrui était, trop pénétrant pour qu'il ne reconnût pas combien, si Poe ne fut pas plus grand *artiste* que lui, il lui était supérieur comme *penseur*. Il était le tact même, et il a peut-être préféré se taire que parler confusément du métaphysicien, réservant toute sa maîtrise pour bien présenter le conteur et le poète. C'est du moins ce que semble indiquer une phrase de la première version de sa préface, relative aux tendances métaphysiques d'*Eureka* : « On comprendra facilement pourquoi je ne veux pas m'engager à la légère dans la discussion d'une si ambitieuse tentative. Je craindrais de m'égarer et de calomnier un auteur pour lequel j'ai le plus profond respect... Il faut lire ce livre avec précaution et faire la vérification de ses étranges idées par la juxtaposition des systèmes analogues et contraires. » L'embarras est ici à la fois franchement avoué et délicatement confessé, et après tout nous



---

devons plutôt en savoir gré à Baudelaire. *Eureka* est de ces livres qui ne peuvent se commenter efficacement et dont s'impose le tête-à-tête exclusif avec les lecteurs, lesquels ne peuvent être que de deux sortes : ceux qui les comprendront entièrement tout seuls, et ceux auxquels aucune glose ne les ferait comprendre.





### XIII

**L**ES recherches pieuses et obstinées des admirateurs de Baudelaire, de Banville et Asselineau à Octave Uzanne, Charles Cousin, Spoelberch de Lovenjoul, Eugène et Jacques Crépet, Féli Gautier, Édouard Champion, Jules Bertaut et Alphonse Séché, ont été guidées par le souci de mettre en lumière les moindres faits et les moindres notes. J'ai dit, au début de cette étude, mon sentiment sur cette façon de concevoir ; j'insiste volontiers sur la déférence pleinement due à une si scrupuleuse exhumation. Elle a pu, contre le vœu de ceux qui l'accomplirent, fournir des arguments aux détracteurs haineux de Baudelaire, mais elle a aidé aussi à dissiper une légende dont l'obscurité même permettait aux ennemis du poète d'accumuler impunément des griefs absurde-ment exagérés. Je n'ai pas caché mon intention de laisser de côté les détails dont la curiosité fait le



principal intérêt, de ne faire allusion à l'homme privé que pour définir les directions générales de son art, et de tenter surtout la synthèse de sa figure devant l'avenir, bien des traits n'ayant plus, après un demi-siècle, qu'un intérêt documentaire et pittoresque pour une petite élite de bibliographes. Ces considérations m'engageront à parler brièvement des fragments posthumes, journaux intimes, lettres, projets, dont on a rassemblé une quantité assez considérable. Je penserai toujours qu'il y a quelque trahison à révéler les ébauches et les carnets confidentiels d'un artiste au grand public, que ce sont là des reliques précieuses pour sa seule famille et que cette famille — en l'espèce, celle des artistes ayant vraiment admiré et compris le mort — doit les garder pour elle aussi jalousement que ses parents selon la nature les eussent soustraits aux étrangers. Il est déjà assez vil que, dans le domaine de la peinture, l'avidité des marchands fasse un sort au moindre croqueton retrouvé dans l'atelier d'un artiste réputé. Cette spéculation ne peut heureusement s'étendre aux boutades que griffonna un écrivain. C'est sur l'œuvre achevée que le public fondera son jugement; c'est d'après elle qu'il faut l'aider à le former, et non d'après ce que, parallèlement aux créations terminées et signées, une minorité d'amateurs

pieux ou curieux aura réussi à recueillir. Je ne relèverai donc dans les posthumes de Baudelaire que quelques traits utiles à fortifier les assertions des précédents chapitres de ce livre. Devant l'avenir, tout le reste doit tomber — et pour Baudelaire nous sommes déjà l'avenir.

Il est bien rare, par exemple, que les lettres recueillies contribuent à notre jugement littéraire. Hormis deux ou trois et quelques traits épars dans une dizaine d'autres, nous confiant des opinions sur l'art et les lettres d'alors, elles nous éclairent uniquement sur la vie privée de Baudelaire; quelques-unes indiquent le caractère respectueux de son attachement pour M<sup>me</sup> Sabatier; d'autres, adressées à ses éditeurs, nous renseignent sur sa scrupuleuse mise au point des moindres détails de composition et de typographie de ses poèmes; d'autres nous disent les vraies intentions de sa candidature académique; mais la presque totalité a trait à ses ennuis d'argent, à leur hantise croissante, et on ne peut les lire sans ressentir la triste obsession qui les a dictées. On croirait entendre l'écho du lamentable refrain de l'existence de Balzac, et on est ému et consterné en voyant se débattre et s'enliser dans de misérables questions de chiffres, pour trois ou quatre cents francs, l'esprit d'un être fier, sensible, souffrant. Au

moins cette lecture sert-elle à apporter une preuve de plus contre la légende perfide ; car elle révèle un « immoral » aussi rigidement honnête en affaires qu'en critique, incapable du moindre expédient déloyal pour se soustraire à ce qui l'exaspère et l'écrase, et malheureux en raison directe de sa probité. Mais ces documents ne concernent exactement que l'homme et Baudelaire n'eut jamais l'arrière-pensée de les savoir publiés ou même divulgués. Je crois même pouvoir affirmer que cette hypothèse l'eût blessé, lui si réservé, dandy jusqu'au stoïcisme, répugnant à se confier et se plaindre, ayant apporté tant de soin à composer son attitude comme son œuvre et à ne livrer de son âme à la foule que certaines régions et dans certaines conditions. Nous aurons éprouvé le besoin de tout savoir de lui, tant qu'il était encore près de nous. C'est chose faite. Mais j'estime qu'il vient une heure de prescription où ce qui a été su doit retomber dans le silence et l'oubli... pour toujours. Il est inutile, il est néfaste même, que, dans la pensée de ceux qui, éternellement, admireront les *Fleurs du Mal*, subsiste la possibilité de se rappeler également ses misères pécuniaires. Ceci doit dormir avec le pauvre mort, et les billets à ordre n'ont pas à accompagner dans les siècles les feuillets où s'inscrivit le génie.

Il en va tout autrement des fragments posthumes. Assurément on y trouve des déchets négligeables, mais il en est de fort beaux. Leur lecture est instructive à la fois pour élucider la psychologie personnelle de Baudelaire et pour vérifier certains des principes esthétiques dont son œuvre en vers et en prose est résultée. L'impression dominante qu'impose cette lecture est celle d'une nature de nerveux hypersensible, fébrile, chez qui la délicatesse extrême engendre, au contact des sottises et des laideurs sociales, les réactions de l'injustice rageuse et de la misanthropie, mais d'une nature droite, aimante, généreuse, chez qui l'horreur de toute hypocrisie se traduit par la révolte d'une énorme, d'une incoercible franchise. Et de tout ceci naît un moraliste, au vrai sens du terme, un « moraliste immoraliste », c'est-à-dire un homme qui n'accepte aucune des valeurs de la morale courante, en nie la stabilité, les revise librement et refuse de confondre le préjugé traditionnel avec la vérité morale. Condensées dans une admirable prose, les réflexions de Baudelaire se relient incontestablement à celles de Vauvenargues, de La Rochefoucauld, de Rivarol, de Chamfort et de Nietzsche, autant par la liberté absolue de la pensée que par la forme concise, axiomatique, sourdement indignée ou s'élevant au-dessus de toute

indignation jusqu'à une ironie glaciale et sereine.

Cette opinion sur un « Baudelaire moraliste », caractérisé par un choix de courts extraits, que j'émettais à propos de certains passages de ses essais et même de certains de ses poèmes, est confirmée pleinement par la lecture de ses fragments posthumes : bien des phrases éparses y contribueraient à la sélection. Et, en fin de compte, c'est là le véritable intérêt intellectuel des brouillons qui ont été colligés un peu partout. On a retrouvé des poèmes érotiques ou satiriques, diversement datés, et négligeables ; des projets de pièces et de nouvelles, informes ; quelques articles circonstanciels dont l'intérêt n'existe plus ; la première version des préfaces pour la traduction de Poe ; deux longs fragments de dure critique sur Jules Janin et Villemain, où Baudelaire s'est donné beaucoup de mal pour relever sarcastiquement les niaiseries proférées par ces deux écrivains ; les notes volumineuses du livre sur la Belgique, auquel son humeur chagrine attachait une importance extrême, avec la ténacité d'un esprit aigri et guetté par la maladie, et dont nous pouvons penser aujourd'hui qu'heureusement il ne déparera point ses œuvres achevées. Les quelques observations amusantes et justes, dont certaines remarques sur les églises de Belgique et l'art jésuite, sont



noyées dans les verbosités d'une verve rageuse et pénible, exaspérée par des détails insignifiants et triviaux. Enfin on a retrouvé et groupé des notes sous deux rubriques indiquées par Baudelaire lui-même : *Journaux intimes* et *Mon Cœur mis à nu* (ce dernier titre suggéré par une phrase des *Marginalia* de Poe). Et là presque tout est original, attirant et parfois admirable. Et à travers les feuillets épars, auxquels on a assigné une ordonnance parfois hypothétique, d'après quelques dates et en dépit des lacunes, les phrases évocatrices de la vie intérieure semblent s'appeler, se coordonner d'elles-mêmes. Voici, par exemple, qui me justifiera peut-être de parler de l'« accent pascalien » de Baudelaire :

« A propos du sommeil, aventure sinistre de tous les soirs, on peut dire que les hommes s'endorment journellement avec une audace qui serait inintelligible si nous ne savions qu'elle est le résultat de l'ignorance du danger. »

« Dans certains états de l'âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux. Il en devient le symbole. »

Ceci est proche de Chamfort :

« Les dictateurs sont les domestiques du peuple — rien de plus, un foutu rôle d'ailleurs; et la gloire

est le résultat de l'adaptation d'un esprit avec la sottise nationale. »

« Dans l'amour, comme dans presque toutes les affaires humaines, l'entente cordiale est le résultat d'un malentendu. Ce malentendu, c'est le plaisir. L'homme crie : « O mon ange ! » La femme roucoule : « Maman ! maman ! » Et ces deux imbéciles sont persuadés qu'ils pensent de concert. Le gouffre infranchissable, qui fait l'incommunicabilité, reste infranchi. »

« L'homme, c'est-à-dire chacun, est si naturellement dépravé, qu'il souffre moins de l'abaissement universel que de l'établissement d'une hiérarchie raisonnable. »

Et voici une page de méditation acerbe, hautaine comme une page de De Maistre, et singulièrement actuelle, d'une terrible force d'anticipation en certaines de ses phrases : il faut la citer en entier. Elle fait aussi songer au Nietzsche de la seconde période, par l'âpreté du ton et la concentration du dédain :

« Le monde va finir. La seule raison pour laquelle il pourrait durer, c'est qu'il existe. Que cette raison est faible, comparée à toutes celles qui annoncent le contraire, particulièrement à celle-ci : Qu'est-ce que le monde a désormais à faire sous le ciel ? Car, en supposant qu'il continuât à exister matériel-

lement, serait-ce une existence digne de ce nom et du Dictionnaire historique? Je ne dis pas que le monde sera réduit aux expédients et au désordre bouffon des républiques du Sud-Amérique, que peut-être même nous retournerons à l'état sauvage, et que nous irons à travers les ruines herbues de notre civilisation chercher notre pâture, un fusil à la main. Non; car ces aventures supposeraient encore une certaine énergie vitale, écho des premiers âges. Nouvel exemple et nouvelles victimes des inexorables lois morales, nous périrons par où nous avons cru vivre. *La mécanique nous aura tellement américanisés, le progrès aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle, que rien, parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges ou antinaturelles des utopistes, ne pourra être comparé à ses résultats positifs.* Je demande à tout homme qui pense de me montrer ce qui subsiste de la vie. De la religion, je crois inutile d'en parler et d'en chercher les restes, puisque se donner la peine de nier Dieu est le seul scandale en pareilles matières. La propriété avait disparu virtuellement avec la suppression du droit d'aînesse; *mais le temps viendra où l'humanité, comme un ogre vengeur, arrachera leur dernier morceau à ceux qui croiront avoir hérité légitimement des révolutions.* »

C'est moi qui souligne. En présence de l'effroyable catastrophe européenne, dont le trait capital est la revanche du matériel mécanique sur le « matériel humain », la machine écrasant l'homme qui l'inventa et la multiplia, en présence d'autre part du collectivisme, on peut avouer que le « poète névropathe » avait, il y a plus d'un demi-siècle, le don de prévision !

Mais poursuivons :

« Encore là ne serait pas le mal suprême. L'imagination humaine peut concevoir sans trop de peine des républiques ou autres États communautaires dignes de quelque gloire, s'ils sont dirigés par des hommes sacrés, par de certains aristocrates. Mais ce n'est pas particulièrement par des institutions politiques que se manifesterà la ruine universelle ou le progrès universel ; car peu m'importe le nom. *Ce sera par l'avilissement des cœurs.* Ai-je besoin de dire que le peu qui restera de politique se débattrà péniblement dans les étrointes de l'animalité générale et que les gouvernants seront forcés, pour se maintenir et pour créer un fantôme d'ordre, de recourir à des moyens qui feraient frissonner notre humanité actuelle, pourtant si endurcie ? — Alors le fils fuira la famille, non pas à dix-huit ans, mais à douze, émancipé par sa précocité gloutonne ; il

la fuira, non pas pour chercher des aventures héroïques, non pas pour délivrer une beauté prisonnière dans une tour, non pas pour immortaliser un galetas par de sublimes pensées, mais pour fonder un commerce, pour s'enrichir... — Alors les errantes, les déclassées, celles qui ont eu quelques amants et qu'on appelle parfois des anges, en raison et en remerciement de l'étourderie qui brille, lumière de hasard, dans leur existence logique comme le mal, alors celles-là, dis-je, ne seront plus qu'impitoyable sagesse, sagesse qui condamnera tout, hors l'argent, tout, même les erreurs des sens ! Alors, ce qui ressemblera à la vertu, que dis-je ! *tout ce qui ne sera pas l'ardeur vers Plutus sera réputé un immense ridicule. La justice, si à cette époque fortunée il peut encore exister une justice, fera interdire les citoyens qui ne sauront pas faire fortune. Ton épouse, ô Bourgeois ! ta chaste moitié, dont la légitimité fait pour toi la poésie, introduisant désormais dans la légalité une infamie irréprochable, gardienne vigilante et amoureuse de ton coffre-fort, ne sera plus que l'idéal parfait de la femme entretenue. Ta fille, avec une nubilité enfantine, rêvera dans son berceau qu'elle se vend un million, et toi-même, ô Bourgeois, moins poète encore que tu n'es aujourd'hui, tu n'y trouveras rien à redire, tu ne regretteras rien. Car il y*

a des choses, dans l'homme, qui se fortifient et prospèrent à mesure que d'autres se délicatissent et s'amoindrissent : et grâce au progrès de ces temps, il ne te restera de tes entrailles que des viscères ! — Ces temps sont peut-être bien proches : qui sait même s'ils ne sont pas venus et si l'épaississement de notre nature n'est pas le seul obstacle qui nous empêche d'apprécier le milieu dans lequel nous respirons ?

« Quant à moi, qui sens quelquefois en moi le ridicule d'un prophète, je sens que je n'y trouverai jamais la charité d'un médecin. *Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, je suis comme un homme lassé dont l'œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et devant lui qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur.* Le soir où cet homme a volé à la destinée quelques heures de plaisir, bercé dans sa digestion, oublieux, autant que possible, du passé, content du présent et résigné à l'avenir, enivré de son sang-froid et de son dandysme, fier de n'être pas aussi bas que ceux qui passent, il se dit, en contemplant la fumée de son cigare : « Que  
« m'importe où vont ces consciences ? »

« Je crois que j'ai dérivé dans ce que les gens du métier appellent un hors-d'œuvre. Cependant je lais-

serai ces pages — parce que je veux dater ma colère. »

Au-dessous de ce dernier mot, une variante indique : « ma tristesse. » La page est bien précieuse pour pénétrer l'état d'âme de son auteur. Les dix dernières lignes sont toutes personnelles par leur affirmation de détachement et d'élégante misanthropie; mais l'ensemble est d'un homme dont l'indignation fait un voyant et dont le scepticisme n'est que la réaction d'une âme ulcérée, déçue dans toutes ses générosités natives, et d'une intelligence exaspérée par les faux-semblants du progrès et de la morale. Un abîme séparait des romantiques comme des démocrates humanitaires ce poète *qui ne se paya jamais de mots* et qui écrivait : « Je ne comprends pas qu'une main pure puisse toucher un journal sans une convulsion de dégoût. »

En ses notes, Baudelaire n'a rien laissé ignorer de ses admirations et de ses antipathies littéraires, en termes également violents; car il était, comme tous les êtres loyaux et impressionnables, capable de détester aussi vigoureusement qu'il aimait. Il ne pouvait souffrir George Sand, Musset (tout au moins ses poésies), Villemain, Janin, Béranger, Girardin.

De tous ses jugements confiés seulement à son journal, aucun n'aura été plus injuste, plus partial, que

celui sur George Sand, et il conviendra de l'oublier autant que celui sur la Belgique. L'un et l'autre sont insoutenables. Baudelaire était exaspéré par les écrivains moralisateurs et sentimentaux; il faisait des réserves sur Lamartine, et déplora, avant de s'en irriter tout à fait, que Hugo, « poète sculptural fermé à la spiritualité », devint un prêcheur démocratique et introduisit dans son art l'« hérésie de l'enseignement ». Mais il n'a jamais jugé utile d'aggraver ses antipathies et le ton qu'il se permettait dans le privé, par la publicité, se contentant d'un dédaigneux silence; et, par contre, il n'a jamais négligé d'affirmer ses admirations, Balzac, Delacroix, Poe, Wagner, Chateaubriand, de Maistre, Gautier, Vigny, Flaubert, Banville, Mérimée, Stendhal, Leconte de Lisle, Manet, Rops, tous les artistes épris de perfection et ne mêlant à leurs créations aucune visée morale ou sociale. La confession franche des goûts et des dégoûts intellectuels de Baudelaire se relie, en ses notes intimes, à quelques poignants aveux, à quelques soupirs d'angoisse, dont la révélation est d'autant plus émouvante que jamais dans son œuvre publiée il ne se fût accordé la licence de parler directement de lui-même, considérant la confiance du lyrique et de l'élégiaque comme une sorte de veulerie impudique. De loin en loin une phrase



s'isole, douloureusement révélatrice, nous éclairant sur le sens profond de sa biographie :

« Tout enfant, j'ai senti dans mon cœur deux sentiments contradictoires : l'horreur de la vie et l'extase de la vie. C'est bien le fait d'un paresseux nerveux. »

« Je n'ai pas encore connu le plaisir d'un plan réalisé... » Baudelaire écrit cette ligne bien après avoir publié ses chefs-d'œuvre : on peut la situer vers 1862. Elle fait partie de notes fébriles sous la rubrique générale : « Hygiène, Morale, Projets », où il rêve de vaincre sa peur du travail, de refaire sa situation, celle de sa mère, celle de Jeanne Duval, à force d'énergie, d'ordre, de courage — et déjà la maladie le guette. En même temps qu'elle dérègle son esprit au point de la faire s'acharner à son malheureux livre sur la Belgique, qu'il qualifie de « chose très sérieuse, très importante », il semble que son catholicisme foncier reprenne sur son âme un empire plus puissant. Il note :

« Avant tout, être un grand homme et un saint pour soi-même. »

Il formule, lui le pervers, le névrosé, le satanique de la légende, ces deux prières :

« Ne me châtiez pas dans ma mère et ne châtiez pas ma mère à cause de moi. — Je vous recommande les âmes de mon père et de Mariette. — Donnez-moi

la force de faire immédiatement mon devoir tous les jours et de devenir ainsi un héros et un saint. »

« Je me jure à moi-même de prendre désormais les règles suivantes pour règles éternelles de ma vie :

« Faire tous les matins ma prière à Dieu, *réserver de toute force et de toute justice, à mon père, à Mariette et à Poe* comme intercesseurs : les prier de me communiquer *la force nécessaire* pour accomplir tous mes devoirs, et d'octroyer à ma mère *une vie assez longue* pour jouir de ma transformation ; travailler toute la journée ou du moins *tant que mes forces me le permettront* ; me fier à Dieu, c'est-à-dire à la Justice même, pour la réussite de mes projets ; faire tous les soirs une nouvelle prière pour demander à Dieu la vie et la force pour ma mère et pour moi ; faire, de tout ce que je gagnerai, quatre parts — une pour la vie courante, une pour mes créanciers, une pour mes amis et une pour ma mère ; — obéir aux principes de la plus stricte sobriété, dont le premier est la suppression de tous les excitants, quels qu'ils soient. »

Le mal a été inexorable, la prière est venue trop tard. Mais la révélation de cette page, toute récente, devra suffire à tuer la légende. C'est un éclair illuminant la vraie âme de celui que le chagrin consumait, que la paralysie allait transformer en mort

vivant. Pareil accent n'a été révélé, depuis cinquante années, que par les poèmes de Verlaine, et ces quelques lignes si longtemps inédites devraient être données en préface aux *Fleurs du Mal* pour en finir avec bien des malentendus. Le soir où il les écrivit solitaire, souffrant, désespéré, Baudelaire dut songer au bonheur manqué avec M<sup>me</sup> Sabatier et faire un immense effort pour se relever, voir sa vie en face, abjurer ses erreurs. L'effort tragique du blessé de sa *Cloche fêlée* — et c'est ce soir-là qu'un Delacroix eût dû pouvoir le peindre...

Et auprès de ce cri d'espérance, voici le glas de la désespérance — une note courte et terrible :

« Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc. J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant j'ai toujours le vertige, et aujourd'hui, 23 janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi le vent de l'aile de l'imbécillité. »

Après de ces prières, de ce cri d'angoisse attestant un ressouvenir du sonnet du *Gouffre*, un effroi tout pascalien — encore et toujours ! — qu'important telle réflexion morose, tel paradoxe sur le



mépris de la femme, démenti par le ton d'adoration respectueuse des lettres à M<sup>me</sup> Sabatier, tel principe de dandysme un peu agaçant, telle affectation de perversité chagrine ? La date de cette dernière note nous dit à quelle heure le destin de Baudelaire commença de ressembler à celui de Nietzsche et de Heine et une grande pitié s'impose. La paralysie générale a dicté à l'auteur de *Zarathoustra* comme à celui des *Fleurs du Mal* ces mouvements désordonnés de l'orgueil, cette incompatibilité d'humeur avec l'humanité banale, ces injustices, ces partis pris, ces colères puériles du génie dévoyé vers le retour à l'infantilisme par la volonté féroce, sournoise et méphistophélique du mal. Dans ces confidences écrites — et où rien, quoi qu'on en ait dit, n'autorise à penser que Baudelaire songeât à les publier — nous ne découvrons aucun « dessous » propre à le faire mésestimer. Il y demeure tel que dans son art et ses théories d'art, mais avec un peu d'outrance et de négligence. Il croyait composer son rôle public : ceci nous montre que, dans le privé, il était à peu près le même homme. Il n'osait écouter son cœur, qui malgré lui parlait parfois, et c'est ce qui rend si déchirants les rares aveux pareils à des sanglots mal contenus. Il ne mentait ni à soi ni aux autres. Il était bon et sincère, et se pensait un pécheur impardon-

nable précisément parce qu'il était un vrai honnête homme et un vrai croyant s'exagérant la moindre faute. Parmi ceux qui l'ont décrié, combien, s'ils osaient mettre à nu leur cœur, nous épouvanteraient par de pires confessions, et combien, rien que par leur conduite publique, nous ont donné de plus réels motifs d'aversion !

Un grand enfant nerveux et malheureux, juxtaposé à un songeur et à un artiste scrupuleux, lucide et admirable — et l'un et l'autre ne s'entendant pas toujours jusqu'à ce qu'une fin navrante les plonge ensemble au néant — voilà la dernière idée que la lecture des journaux intimes de Baudelaire, après celle de son œuvre, nous laisse emporter de lui. Qu'eût fait l'artiste, si l'enfant malheureux et inquiet avait su saisir un digne amour et si le mal avait été clément, avait différé son arrêt ? Quels chefs-d'œuvre avons-nous perdus ? Vénérons ceux qui nous restent : paix et oubli à l'homme qui mourut bien loin d'avoir donné toute sa mesure — et ne songeons plus qu'à honorer le plus grand esthéticien français du dernier siècle et, entre Alfred de Vigny et Paul Verlaine, le plus intense des poètes de l'anxiété moderne ayant dit certaines choses essentielles pour toujours.





#### XIV

**T**OUT nous conduit — et ce sera la meilleure conclusion de ce livre — à supputer le mal que le baudelairisme a fait à la mémoire littéraire et personnelle de Baudelaire. De ce nom, et de cette œuvre, et de l'état sentimental qui y était inclus, se sont autorisés une foule de pasticheurs provocants s'encombrant d'un attirail de nécromants et de satanistes, se posant en officiants de messes noires, en fossoyeurs à la philosophie ricanante, en chevaliers des brouillards de la perversité, en érotiques désabusés, en princes de la paresse ennuyée. Ces parodistes insupportables n'ont pas manqué de s'approprier les quelques défauts de Baudelaire et d'y voir les marques de son génie, selon la théorie naïve qui devait en conduire d'autres à être certains qu'il suffit d'être dipsomane pour s'égaliser à Verlaine, ou inintelligible pour ressembler à Mallarmé. Il y a

dans les poèmes de Baudelaire des truculences, des préciosités, des affectations moroses ou macabres : on n'a pas manqué de les exagérer, mais sa large vision, son amère et hautaine éloquence, son lachisme classique et sa mystérieuse faculté symphonique ne s'imitent pas. Larves, lesbiennes, têtes de mort, sarcasmes impies, boutades diaboliquement narquoises, malédictions, frénésies érotiques, hymnes au vice, à Satan, au néant, tout cela a été introduit dans le magasin d'accessoires du mauvais lyrisme sous l'étiquette : « Don de Charles Baudelaire. » On en a fait un épouvantail, un cabotin du rictus, un nécrophile, une sorte de pape de la littérature maudite, trônant dans l'« enfer » des bibliothèques clandestines, et on a exhibé et dégradé sa fière et sombre poésie jusque dans on ne sait quels *Cabarets du Néant*. Il n'est pas de barde aux cheveux broussailleux et au masque émacié et verdâtre qui ne se soit cru un baudelairien tout pur en clamant des vers lugubres devant un public de rapins et de filles, et leur parlant tout ensemble des « baisers défendus » et des « vers du tombeau ». Ce vampirisme absurde sévit très longtemps. On ne dira jamais assez combien il eût écœuré Baudelaire, qui avait tant de goût et de retenue ; et il eût peut-être accepté comme la punition posthume de son dan-

dysme paradoxal de se voir ainsi desservi et caricaturé, mais il eût jugé la punition trop dure et trop longue, même pour son acceptation catholique des vertus de la pénitence.

Maintenant que notre poésie est désintoxiquée du baudelairisme, il est superflu d'accorder à ces poètes l'honneur d'être nommés. Le seul « baudelairisant » qu'on doive retenir sans acrimonie est Maurice Rollinat, car il eut du talent et fut sincère. Une crise de névrose engagea réellement ce provincial robuste à pousser l'admiration de Baudelaire jusqu'au mimétisme, à le déclamer, à le chanter même sur une musique de poète-amateur qui parut un instant admirable. Puis, la crise passée, l'honnête homme et l'honnête artiste qu'était Rollinat eut honte d'avoir été une gloire de cafés littéraires et redevint le poète de *Dans les Brandes*, de *l'Abîme*, très préférable à celui des *Névroses*, paysagiste intense, visionnaire singulier et puissant de la nature, retourné à la solitude d'un village de la Creuse où la misanthropie le conduisit jusqu'au suicide. Si la gloriole passagère du Rollinat neurasthénique et parisianisé ne survécut pas à son départ, si elle fut compensée par le plus injuste silence sur des œuvres meilleures, on ne saurait du moins dire que les *Névroses* furent composées à dessein par un imi-



tateur désireux de réclame : Rollinat respecta et admira Baudelaire, et prit réellement sa propre neurasthénie pour le gage d'un génie analogue. Il fut, d'ailleurs, non moins influencé jusqu'à l'imitation involontaire par le génie de Poe. Mais il n'avait que du talent, qui s'employa mieux à peindre des tableaux plus petits et plus simples, — et des débris du baudelairisant forcené un curieux poète agreste se refit.

Les poètes du symbolisme, succédant au mouvement où s'était manifesté Rollinat, furent les premiers à comprendre avec clairvoyance et vénération l'immense apport poétique de Baudelaire sans s'arrêter à son pessimisme macabre. Avec Banville et Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé avait connu Baudelaire. Il en avait visiblement subi l'influence, ainsi que celle de Gautier, dans certains de ses sonnets de la première manière et dans ses quelques poèmes en prose. Il était également frappé par son exemple de purisme et de haute intégrité littéraire. Enfin il en avait longuement parlé avec Manet et avec Banville, qui ne cessa jamais jusqu'à sa mort d'expliquer Baudelaire en sa vraie signification, et d'en combattre la fausse légende avec une tenace et lucide fidélité. Mallarmé était donc mieux préparé que personne pour rétablir avec profondeur et véracité la

tradition du grand poète travesti par des zéloteurs grotesques ou diffamé par des critiques incompetents et poncifs. Les symbolistes ne s'attachèrent pas, comme M. Bourget ou d'autres psychologues, à l'étude du cas immoraliste ou misanthropique de l'auteur des *Fleurs du Mal*. C'étaient des poètes, et ils adorèrent ce poète pour sa beauté rythmique et sa science souveraine de la symphonie verbale, pour ses intuitions prophétiques des trois arts, pour son sens tout classique de la concision, pour sa révélation de l'œuvre de Poe, pour la maîtrise de sa critique d'art, pour la noblesse de son attitude d'écrivain, pour les injures faites à sa mémoire, pour l'inepte ostracisme dont on tentait de l'accabler. C'étaient et ce sont encore les meilleures raisons. Pourtant ces poètes n'imitèrent point cet aîné dont ils surent l'œuvre par cœur : sagement ils y cherchèrent un exemple et non une formule. Ils isolèrent Baudelaire du baudelairisme, écartèrent les scories de sa mémoire, firent justice des clichés et préparèrent le jugement équitable de l'avenir. Ce fut un de leurs mérites. On ne peut cependant guère retrouver le souvenir direct de la poésie de Baudelaire que dans certains poèmes de ces deux harmonieux, pénétrants, tendres et tristes musiciens qui s'appelèrent Albert Samain et Charles Guérin. Jules Laforgue,

qui a parlé si intelligemment de Baudelaire en des notes posthumes, ne lui a pourtant rien dû, ni dans la forme ni dans l'esprit. On peut en dire autant de Huysmans, si attiré par ses dons de peintre, son dégoût du progrès et son hypocondrie native. Mais on ne saurait davantage assimiler à la psychologie et à l'art de Baudelaire l'érotisme d'un Mendès, le dandysme immoraliste d'un Wilde, ou la neurasthénie sadique poussant un Mirbeau à renouveler contre la Belgique les invectives rageuses notées quarante années auparavant par Baudelaire malade et aigri. Il serait indécent, en 1917, de ne pas rejeter dans le même oubli les injures du maître et de l'imitateur à un pays que son héroïsme et son martyre nous ont rendu sacré. Baudelaire se fût repenti devant l'éclosion d'art belge de 1887-1910 et devant l'épopée d'août 1914. D'une façon générale, on peut dire que si le baudelairisme a autorisé beaucoup de divagateurs médiocres, le culte de Baudelaire a engagé ses véritables fervents à comprendre que l'admiration, pour lui plus que pour quiconque, n'entraînait pas l'imitation. La perfection même de la forme qu'il imposa à l'expression d'une sensibilité intense et d'une âme fermée engage à le laisser dans » un splendide isolement ». Baudelaire est un joyau insolite qui doit être admiré séparément, et c'est



bien à lui que peuvent être appliquées les paroles hautaines de cet autre artiste exceptionnel que fut Whistler, définissant l'artiste véritablement grand : « un monument de solitude qui induit à la tristesse. »

Baudelaire a plutôt été mieux célébré, mieux compris par les artistes plastiques que par les écrivains. Abstraction faite de la quantité de niaiseries et de malveillances littéraires prétextées par son œuvre, on peut compter les études critiques sérieuses et perspicaces qui lui ont été consacrées : il y en a très peu, et ceux qui l'adorent ont peu tenu à préciser les raisons de leur culte. La bibliographie baudelairienne est assez restreinte et assez pauvre : elle est quasi nulle quant au critique pictural et musical que fut Baudelaire ; et si son influence est considérable, elle reste cependant secrète, les apparences ne la confirment point. Par contre, quelques artistes de haut renom ont attesté combien l'art de Baudelaire les avait émus. De tous, le premier en date a été Félicien Rops. L'admirable graveur wallon avait avec le poète qui fut son ami de profondes affinités : nervosité, érotisme, dédain du public, caprice fantasque, amour de la perfection technique, indépendance foncière, humeur tantôt sarcastique et tantôt sombre, tout cela le prédispo-

sait à comprendre intensément l'art et la nature de l'auteur des *Fleurs du Mal*. Il ne l'a jamais « illustré » — une illustration de Baudelaire est aussi impossible que peu souhaitable — mais on peut dire qu'en créant son type de nudité musculeuse et nerveuse, cette « Ropsienne » si spéciale, véritable fauve à face humaine, créature souple et puissante, née pour toutes les lubricités mélancoliques et tous les cynismes raffinés, Rops a vraiment incarné la féminité qui rôde dans les poèmes de Baudelaire, la femme-chatte, la féline aux yeux cruels. Ce n'est certes qu'un aspect : Rops n'a rien fait qui évoque ni la créature radieuse de l'*Aube spirituelle*, « l'ange gardien, la muse et la madone », ni les délicieuses créoles entrevues dans quelques sonnets. Mais on associera toujours « la Ropsienne » au souvenir des *Femmes damnées* et de la *Martyre* et le dessin du graveur à celui du poète.

Un des meilleurs disciples de Rops, le peintre aquafortiste Armand Rassenfosse, a tenté avec ingéniosité, science et parfois bonheur une interprétation plus directe des *Fleurs du Mal*. Elles ont été commentées également, avec une fine sensualité et plus spécialement dans un sens nostalgique, par quelques compositions de Rochegrosse dans une des éditions de luxe du livre célèbre. Un album très

singulier, très décevant et parfois très troublant de lithographies dues à Odilon Redon a jadis manifesté l'ambition de ce peintre essentiellement littéraire : il y a essayé de symboliser plastiquement les rêves, les cauchemars, la part hallucinatoire des *Fleurs du Mal*, et cela a abouti à des compositions larvaires, mais quelquefois puissamment évocatrices, servies par le sens des beaux noirs et des belles gradations de lumière qui fait de Redon un lithographe excellent. Cet album, introuvable aujourd'hui, est un des exemples les plus curieux du conflit entre les réalités fondamentales du dessin et les états abstraits de l'imagination tels que la poésie les suggère. L'artiste, très compréhensif des vers et de la musique, a du moins eu le mérite d'aller au bout de la difficulté et de tenter franchement de rendre par le dessin les songes et les immatérialités, comme s'il tentait de fixer les fantômes du sommeil.

Bien entendu, on peut et doit laisser de côté les nombreux tableaux et dessins horribles, encombrés de serpents, de crânes, de démons grimaçants, de flammes vertes et de faces de goules, qu'a engendrés le baudelairisme banal et emphatique : il a existé et sévi en peinture comme en poésie ! On ne peut mettre à part qu'un remarquable tableau du peintre-poète Henri Martin, inspiré par le poème en

prose *Chacun sa chimère*, et une de ses figures de début, « Fleur du Mal ». Il faut, pour rencontrer une interprétation souveraine du génie par le génie, en venir à Auguste Rodin. Un amateur, M. Paul Gallimard, lui remit un jour un exemplaire des *Fleurs du Mal* en le laissant libre de dessiner en marge ce qu'il voudrait. Rodin lit peu et très lentement, mais il va au fond de ce qu'il lit. Il emporta le volume partout avec lui, en fit son livre de chevet, le couvrant de croquis à la plume. Cela produisit un témoignage extraordinaire de transposition cérébrale : on a fait espérer que ce volume serait un jour édité et livré au public, après avoir fait longtemps les délices exclusives de l'amateur assez fortuné et assez éclairé pour se l'offrir, et il faut souhaiter cette révélation d'art. Rodin a été conduit par son génie à exprimer tous les sentiments si complexes des *Fleurs du Mal* uniquement au moyen des combinaisons du nu féminin, par d'infinies différenciations de mouvements, de galbes et de volumes. Ce qui l'a le plus frappé dans la poésie baudelairienne, c'est l'union de la volupté et de la douleur, et il l'a traduite dans les inflexions du corps humain. Pas une composition, pas une scène, pas un fond de décor, rien que le nu, l'art baudelairien ramené synthétiquement à la sculpture, et avec ce caractère de grand tragique

micelangesque qu'un statuaire génial devait en effet percevoir dans l'érotisme majestueux, triste et puissant du poète de la *Géante*, de l'*Idéal* et de *Delphine et Hippolyte*.

Mais on peut dire que ce sont là les caractères de tous les groupes en marbre et en bronze où la merveilleuse conception sculpturale de Rodin a uni le pathétique à l'érotique : quelle page Baudelaire n'eût-il pas écrite sur ses amants convulsés et douloureux ! De telles œuvres sont essentiellement baudelairiennes par leur style et leur symbolisme de la forme, elles sont Baudelaire sculpté, et chacune d'elles est un des vrais bas-reliefs de son monument idéal, propres à compenser le monument réel du cimetière Montparnasse. Celui-ci fut réalisé avec difficulté, foi et amour par un statuaire créole mort très jeune. L'hommage dû à son intention et à son mérite n'empêchera pas de regretter que ce monument, avec sa figure tombale momifiée et surtout son mauvais génie allégorique aux yeux caves, au rictus pervers, modelé d'après le facies d'un acteur célèbre, rappelle fâcheusement la légende de perversité horrifique et de satanique décadentisme du baudelairisme à jamais périmé ; et en ce sens, il dessert encore Baudelaire. Ce n'est pas un « mauvais génie », mais un Génie pur et simple qui doit veiller



dignement sur cette tombe. J'ai déjà, enfin, fait allusion aux plus remarquables d'entre les musiciens qui commentèrent Baudelaire : Henri Duparc, Gustave Charpentier, et surtout Claude Debussy, doivent être nommés avant tous ceux qui, avec plus ou moins de talent, d'ingéniosité et de chance, ont démontré qu'un art poétique comme celui de Baudelaire porte en soi sa propre musicalité et ne saurait être absolument transposé, malgré le mérite des gloses et des interprétations. On peut le seconder, on ne peut le grandir sans risquer de briser sa forme et d'adultérer son esprit.

J'ai osé écrire cette étude sur Baudelaire pour le cinquantième anniversaire de sa mort. La pensée d'un tel recul a guidé toutes mes considérations et a certainement modifié les jugements que, jeune homme, je tenais sur Baudelaire à mes débuts littéraires vers 1890. Mais un recul infiniment plus grand s'est peut-être produit en ces trois dernières années qu'en les quarante-sept années précédentes. Les événements grandioses et tragiques qui ont bouleversé le monde entier ont creusé une « tranchée » symbolique entre hier et demain. Ils ont frappé d'une décrépidité subite des idéaux, des états d'âme, des



figures que nous considérons hier comme des éléments et des ferments très vivants. Ils ont rejeté bien loin de nous des modes et des inclinations soudainement caduques, et cette tranchée sera la fosse commune d'une immense quantité de déchets intellectuels et moraux. Ce livre est donc écrit à une heure angoissante où bien des œuvres que nous aimions hier nous semblent mortes et même fossiles et où, saignant de bien des arrachements brusques, allant vers demain, mais tournant encore la tête avec regret et sans ingratitude vers ce qui nous émouvait hier, vers nos admirations et nos influences de jeunesse, nous nous demandons *ce qui restera*, ce qui franchira avec nous la tranchée fatale.

J'ai cherché, avant tout, à envisager Baudelaire de ce point de vue spécial. L'état d'âme baudelairien est bien loin de nous. Mais l'art baudelairien demeurera par les raisons éternelles de beauté que j'ai rassemblées pour justifier ma conviction. J'ai voulu non rappeler ce qu'on en a pensé, mais dire ce qu'on en pensera équitablement ; et c'est peut-être ce recul pathétique et formidable qui, après bien des hésitations et des malentendus, le mettra à sa vraie place — dans l'asile du classicisme français.





## TABLE DES MATIÈRES

---

AVANT-PROPOS . . . . .	VII
I. — Enfance, parenté, jeunesse : le bohème et le dandy. Débuts littéraires. <u>Liaison avec Jeanne Duval</u> . Le roman d'amour avec M <sup>me</sup> Sabatier. Salons, nouvelles. Publication, procès et condamnation des <u>Fleurs du Mal</u> . Candidature à l'Académie. Séjour en Belgique. Maladie et mort. . . . .	1
II. — Examen de la vie de Baudelaire : comment son imagination, en la déformant, en a préparé la légende. Ses rapports réels et fictifs avec sa mère et son beau-père. Son mimétisme, sa manie mystificatrice. Son désarroi psychologique devant l'amour de M <sup>me</sup> Sabatier. . . . .	17
III. — L'attitude, le masque, les <u>bizarreries</u> , l'érotisme, les tares physiques. Haute moralité et absolue intégrité intellectuelles et artistiques de Baudelaire. Comment sa légende l'a desservi. . . . .	33
IV. — Puissance de transposition, dans l'œuvre de Baudelaire, des motifs de sa vie : mutation des valeurs morales et imaginatives. Quelques opinions de contemporains. Ana-	



- lyse de la composition des *Fleurs du Mal* : jusqu'à quel point fut-elle préconçue ? Choix entre divers titres. La « poésie de volonté ». Le « tableau du Mal ». Le subjectivisme et la théorie de Baudelaire. . . . . 52
- V. — Le sens de la plastique et de la couleur. Un peintre-graveur « caractériste ». Étude de quelques poèmes au point de vue de la suggestion chromatique et plastique. L'évocation des paysages et des figures. Le pseudo-réalisme et le spiritualisme de Baudelaire. Ses références aux grands peintres, son sens de la puissance et du style. . . . . 73
- VI. — Le classicisme de l'art de Baudelaire, opposé à « l'inspiration » et à l'abondance romantiques. Ses formes, sa prosodie, sa langue, son purisme. Caractère elliptique et axiomatique de certains de ses vers. Qualité musicale exceptionnelle d'une série de poèmes, s'y unissant au don d'évocation picturale. Simplicité et génialité des moyens. 85
- VII. — Quelques poèmes capitaux et prophétiques. Traits « pascaliens » de Baudelaire. Valeur d'universalité de ses chefs-d'œuvre. Son idéalisme, son subjectivisme, son *tadium vitæ*, sa nostalgie, sa tendance catholique à dramatiser ses fautes venelles. Sa misanthropie, son isolement d'homme et de créateur. . . . . 104
- VIII. — *Les Poèmes en prose et leur contribution à la psychologie individuelle de Baudelaire. Les Paradis artificiels, les critiques littéraires, leur tenue, leur impartialité, leur sens classique* . . . . . 126
- IX. — La critique d'art. Comment Baudelaire a compris Delacroix. Les *Salons* de 1845 et 1846 : leur hauteur de vues, leur originalité de principes, leur sûreté d'appréciations individuelles, leur valeur d'anticipations, leur abondance d'idées générales . . . . . 146
- X. — Le *Salon* de 1855. Les idées de Baudelaire sur l'utopie du « progrès ». Le *Salon* de 1859. Idées sur la peinture militaire, sur Ingres et l'ingrisme, sur l'avenir de l'impres-

sionnisme. Clairvoyance exceptionnelle et don de synthèse critique. L'essai sur le comique pictural et l'essai sur Guys. Pressentiments de l'art actuel . . . . .	166
XI. — L'étude divinatrice de Baudelaire sur <i>Tannhäuser</i> et l'avenir de l'art wagnérien. Courage et autorité de son jugement . . . . .	189
XII. — Les traductions de Poe. Les deux préfaces. Affinités de Poe et de Baudelaire dans leur caractère, leur vie, leur art. Comment Baudelaire a compris l'esthétique de Poe. Comment il en a compris le « second sens » métaphysique. Ses réserves sur ce point . . . . .	204
XIII. — Les posthumes et les lettres. Éléments d'un « Baudelaire moraliste ». Reflets, dans ses notes intimes, des idées directrices de son œuvre. <i>Mon Cœur mis à nu</i> . Dégout du siècle, pressentiments de la fin . . . . .	229
XIV. — Comment Baudelaire a été travesti, desservi, autant par les plats imitateurs que par les détracteurs. Rollinat. Les poèteaux « macabres ». Baudelaire compris par les symbolistes. Son isolement hors de toutes écoles. Quelques interprètes plastiques de son œuvre : Rops, Odilon Redon, Rodin. Quelques musiciens. Baudelaire, vu après un demi-siècle, dépouillé de sa légende, apparaît comme un classique français . . . . .	248
TABLE DES MATIÈRES . . . . .	261







La Bibliothèque  
Université d'Ottawa  
Echéance

The Library  
University of Ottawa  
Date Due

~~102~~ OCT 21 1982

~~102~~ 04 FEV '84

~~102~~ 30 JAN '84

MAR 17 1987

MAR 11 1987

MAR 17 1988

FEB 17 1988

FEB 08 1988

03 AVR. 1995

23 MARS 1995

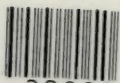
MAR 07 1996

04 MARS 1996

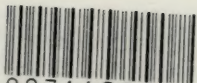
07 AOUT 1998

21 SEP. 1998





a39003



007118283b

