

BAUDELAIRE ET LA « GRANDE TRADITION »
SUR COMMENT BAUDELAIRE REPRESENTE SA MODERNITE A
L'EXEMPLE DES MAITRES DE LA PEINTURE OCCIDENTALE

Stefan Clappaert

Studentennummer: 01310996

Promotor: Prof. dr. Alexander Roose

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de Taal- en Letterkunde

Academiejaar: 2017 – 2018

Je tiens tout particulièrement à remercier Professeur Alexander Roose pour m'avoir aidé dans la réalisation du mémoire.

Je remercie également Irma Emmery pour les conseils qu'elle m'a donnés.

INTRODUCTION

Le lecteur du XXI^e siècle considère Baudelaire comme le principal représentant de la poésie moderne. Le poète incarne vraiment la transition entre les « Anciens » et les « Modernes ». Aussi pour Rimbaud, Baudelaire était-il « le premier voyant, roi des poètes, *un vrai Dieu*¹ ». Deux raisons poussent l'écrivain d'*Une Saison en enfer* à couronner son précurseur, à le considérer comme un Dieu. Baudelaire s'est fait le chantre de la quête du nouveau et il a su, pour *Les Fleurs du mal*, inventer un nouveau langage figuré, plus libre. Sous le signe de Rimbaud, le classicisme de Baudelaire² ne sont que les restes d'une tradition dépassée³. « Avec Rimbaud, le mot d'ordre du moderne explose, comme refus violent de l'ancien⁴. » Les nouvelles générations vont adopter ce point de vue. Il en découle que c'est principalement en tant qu'inventeur de la modernité que Baudelaire est entré dans les débats littéraires, dans les manuels scolaires et finalement... dans la mémoire collective.

Or, depuis les années 1990, Antoine Compagnon tente d'apporter quelques retouches à ce tableau de Baudelaire. Son approche permet un autre regard sur l'attitude du poète. Dans *Baudelaire, L'irréductible*, Compagnon ne reprend pas l'image du novateur. Il analyse avec soin le contexte dans lequel *l'homme* Charles Baudelaire écrit. Soulignant l'aversion que Baudelaire avait pour la presse, la photographie et le réalisme, Compagnon démontre combien la supposée « modernité » de Baudelaire est ambivalente. C'est la raison pour laquelle Compagnon a rangé Baudelaire parmi les « antimodernes » : « des écrivains pris dans le courant moderne et répugnant à ce courant⁵ ».

¹ Arthur Rimbaud, *Gedichten. Een seizoen in de hel. Illuminations*, éd. Paul Claes, Amsterdam, Athenaeum—Polak & Van Genneep, 2006, p. 140.

² À savoir l'alexandrin, la rime, le quatrain, etc.

³ Comme l'attitude de Proust est différente à cet égard. Car à l'inverse de Rimbaud, le romancier moderniste s'approprie justement du côté classique de Baudelaire.

⁴ Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Editions du Seuil, 1990, p. 17.

⁵ Antoine Compagnon, *Les antimodernes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2005, p. 24.

La démarche et l'étude de Compagnon n'est sans doute pas épuisée. On estime généralement que l'art traditionnel jure nécessairement avec l'art moderne. L'œuvre de Baudelaire montre pourtant l'inverse. Les articles qu'il a consacrés à l'art, permettent de mettre à nu le paradoxe constitutif de son œuvre, de comprendre que Baudelaire est moderne et traditionnel à la fois. Novatrice, l'œuvre poétique de Baudelaire participe encore à la tradition. Aussi faut-il comprendre comment la conception baudelairienne de la beauté émerge d'un dialogue incessant avec la tradition de la grande peinture occidentale. Après la mort de son ami Baudelaire, Théophile Gautier souligne que le poète des *Fleurs du mal* avait une vénération remarquable pour la « grande tradition » :

Nul, même au temps de ferveur du romantisme, n'eut plus que Baudelaire le respect et l'adoration des maîtres ; il était toujours prêt à leur payer le tribut légitime d'encens qu'ils méritaient, et cela, sans aucune servilité de disciple, sans aucun fanatisme de séide, car il était lui-même un maître ayant son royaume, son peuple, et battant monnaie à son coin¹.

Gautier peint le tableau d'un Baudelaire plutôt traditionaliste. Il range Baudelaire même parmi les maîtres de la « grande tradition », ce qui contraste avec le rôle du « premier voyant ». Aux yeux de Gautier, Baudelaire fait persister et développe la chaîne de la tradition au lieu de la briser. Les deux admirateurs de l'œuvre de Baudelaire, Rimbaud et Gautier examinent donc des aspects tout à fait différents du « pivot autour duquel la poésie tourne pour devenir moderne² ». Toutefois, il paraît que Baudelaire aurait lui-même préféré la description de Gautier. Le poète aspire à redéfinir la « grande tradition » plutôt qu'à s'en libérer comme Rimbaud.

Les écrits sur l'art de Baudelaire portent une appréhension fondamentale sur comment le poète se rapporte au passé, à la « grande tradition ». En errant d'illusion en illusion dans la recherche du peintre de la vie moderne, de 1846 à 1859, le critique Baudelaire expose ses propres idées sur l'art moderne en analysant la peinture de son temps. En divulguant sa théorie d'art, il ne se passe jamais de l'exemple des maîtres

¹ Théophile Gautier, *Charles Baudelaire*, Paris, Rivage Poche, coll. « Petite Bibliothèque », 2013, pp. 32-33.

² Michel Butor, « Les paradis artificiels », in *Essais sur les Modernes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967, p. 7.

anciens. En d'autres termes, la poétique de Baudelaire se concrétise toujours par l'exemple de ceux qu'il appelle « Les phares ». À un moment où le monde et l'art changent si visiblement, le critique maintient cet ancrage dans le passé. Au cœur de ce mémoire se tient par conséquent une réflexion sur le côté traditionaliste de Baudelaire.

Les deux parties qui composent ce mémoire répondront aux questions suivantes. Quelle poétique Baudelaire oppose-t-il à (l'art de) son temps ? En quoi cette poétique est-elle traditionaliste ? Par ailleurs la question est de savoir si cette poétique est à l'œuvre dans l'œuvre du poète. Dans la première partie « Le critique », nous analyserons l'opinion de Baudelaire dans ses écrits sur l'art. Dans la deuxième partie « Le poète », nous analyserons l'art de peindre que le poète Baudelaire admire. En ayant recours au cycle « Tableaux parisiens » des *Fleurs du mal*, nous illustrerons comment le poète, par la voie du lien antique entre la peinture et la poésie, applique lui-même les principes des grands peintres de la tradition occidentale.

I
Le critique

I

LE « CULTES DES IMAGES »

1.1. « À quoi bon la critique ? »

Toute sa vie, Baudelaire glorifie passionnément « le culte des images¹ » ; il est un homme qui « a l'amour de la Peinture jusque dans les nerfs². » Enfant, il passe ses premières années dans un appartement décoré avec des images, entre autres celles de son père, qui a été un peintre amateur. Dans cet appartement, l'iconolâtrie de Baudelaire naît. Il constate lui-même que « très jeunes, [s]es yeux remplis d'images peintes ou gravées n'avaient jamais pu se rassasier³ ». Majeur, le jeune homme commence à collectionner avidement des peintures ; il s'endette. En tant que critique d'art, et non pas poète, Baudelaire débute dans le monde littéraire de Paris en publiant le *Salon de 1845*. Toute sa vie, il continue à visiter les musées et à s'entretenir avec des peintres, tels que Delacroix, Courbet, Manet et Guys. Ce ne sont que quelques indices biographiques qui montrent la vénération de Baudelaire pour la peinture. Le poète croit « que les mondes pourraient finir, *impavidum ferient*, avant qu'[i]l devienne iconoclaste⁴. »

Le « culte des images » va de pair chez Baudelaire avec une virulente haine des iconoclastes. Dans le *Salon de 1846*, Baudelaire identifie le « républicain » comme l'iconoclaste par excellence.

¹ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, in *Œuvres complètes*, eds Yves Gérard Le Dantec et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 1295.

² Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Écrits sur l'art*, éd. Francis Moulinat, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1999, p. 446.

³ *Ibid.*, p. 372.

⁴ *Ibid.*

[Le républicain] est un ennemi des roses et des parfums, un fanatique des ustensiles ; c'est un ennemi de Watteau, un ennemi de Raphaël, un ennemi acharné du luxe, des beaux-arts et des belles-lettres, *iconoclaste juré*, bourreau de Vénus et d'Apollon ¹!

L'iconoclaste, c'est celui qui fait abstraction de la poésie en faveur de l'utile. Mais référant au type « républicain », Baudelaire rappelle aussi, indirectement, au lecteur, l'iconoclasme de la Révolution française. Vers 1789, la haine de la religion a conduit les révolutionnaires à entrer dans les églises pour briser les images religieuses. Aux yeux de Baudelaire, leur action témoigne surtout d'une hostilité envers l'image, voire envers la tradition de la grande peinture occidentale. En outre, cette action entre en résonance avec le pragmatisme des « républicains ». Mais à partir de la Révolution, le matérialisme du « républicain » domine de plus en plus la vie des Français. L'avènement de la bourgeoisie contribue à marginaliser l'idéal de l'artiste baudelairien, c'est-à-dire un ami des roses et des parfums, adepte de Watteau et de Raphaël, ami du luxe, des beaux-arts et des belles-lettres, allié de Vénus et d'Apollon. L'iconolâtre Baudelaire récuse donc l'« esprit moyen de la bourgeoisie² », lui aussi issu de la Révolution française.

Treize ans après avoir poliment vouvoyé les bourgeois, le critique dit sa lassitude, son refus de l'idéologie de l'utile : il est las « d'expliquer ce que tout le monde devrait savoir³ », las de devoir répéter que seule glorification des images peut enrichir une vie. La bourgeoisie entrave le développement spirituel du poète. Elle suscite sa colère. Il la traiterait volontiers comme Luther combattant le diable :

[D]ans la Thésaïde que mon cerveau s'est faite [...] je dispute parfois avec des monstres grotesques, des hantises du plein jour, des spectres de la rue, du salon, de l'omnibus. En face de moi, je vois l'Âme de la Bourgeoisie, et croyez bien que si je ne craignais pas de maculer à jamais la tenture de ma cellule, je lui jetterais volontiers, et avec une vigueur qu'elle ne soupçonne pas, mon écritoire à la face⁴.

¹ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 233. [Nous soulignons]

² Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 382.

³ *Ibid.*, p. 445.

⁴ *Ibid.*, p. 410.

Cette chimère est le fruit des longues années pendant lesquelles Baudelaire se propose de convertir « l'amateur distingué, celui qui ne voit dans la poésie qu'un divertissement superficiel, [...] ou pis encore le philistin, celui qui ne comprend pas du tout pourquoi on perd son temps à des choses de ce genre-là¹. » En effet, au milieu du dix-neuvième siècle, le poète comprend que son auditoire n'accorde plus autant de valeur à ses activités artistiques qu'auparavant. Ainsi le public bourgeois oblige-t-il l'artiste à démontrer *l'utilité* de son projet artistique, de son « culte des images ». Cette exigence affecte le poète.

Le Poète aujourd'hui, quand il veut concevoir
Ces natives grandeurs, aux lieux où se font voir
La nudité de l'homme et celle de la femme,
Sent un froid ténébreux envelopper son âme
Devant ce noir tableau plein d'épouvantement².

Le poète, « cette dérision³ » aux yeux de sa propre mère, est obligé d'écrire des critiques d'art, non seulement afin de gagner sa vie, mais encore afin d'expliquer son « culte », l'art, sa raison d'être. Dorénavant, « le théoricien s'ajoute au poète⁴ » pour justifier le projet artistique.

La critique baudelairienne est la justification raisonnée d'une préférence passionnée ; elle met en évidence, dans les œuvres décrites, des valeurs auxquelles Baudelaire attache lui-même le plus grand prix, en sorte que l'interprétation des œuvres aimées se lie étroitement à l'énergie d'un choix et à l'apologétique personnelle⁵.

Dès le *Salon de 1846*, la critique Baudelaire adopte une méthode spécifique pour convaincre ses lecteurs. Aux bourgeois, il explique que « c'est par le sentiment seul que vous devez comprendre l'art⁶. » Il s'ensuit que la critique ne pourra jamais cacher ses propres sentiments lorsqu'il juge un tableau. Sa voix se veut « amusante »,

¹ Michel Butor, *Essais sur les Modernes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967, pp. 9-10.

² Charles Baudelaire, V, *Les Fleurs du mal*, éd. Jacques Dupont, Paris, Flammarion, 1991, p. 63.

³ Charles Baudelaire, I : « Bénédiction », *ibid.*, p. 59.

⁴ Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1965, pp. 259-260.

⁵ Jean Starobinski, « De la critique à la poésie », in *La Beauté du Monde*, éd. Martin Rueff, Paris, Gallimard, coll. « Quatro », 2016, p. 380.

⁶ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Écrits sur l'art*, *op cit.*, p. 138.

« poétique », « partielle », « passionnée », « politique¹ », pourvu que le point de vue défendu « ouvre le plus d'horizons². » Cette méthode, qui consiste en l'absence de méthode, veut rompre avec les deux travers de la critique contemporaine : le pédantisme et le philosophisme. Baudelaire condamne les deux. Le pédantisme ne s'appuie que sur l'érudition. Il se cache derrière une vocabulaire scolaire et empêche toute jouissance du spectateur. Le philosophisme est un pédantisme consistant, stérile et verbeux :

J'ai essayé plus d'une fois, comme tous mes amis, de m'enfermer dans un système pour y prêcher à mon aise. Mais un système est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuelle [...] Et toujours un produit spontané, inattendu, de la vitalité universelle venait donner un démenti à ma science enfantine et vieillotte, fille déplorable de l'utopie. J'avais beau déplacer ou étendre le critérium, il était toujours en retard sur l'homme universel, et courait sans cesse après le beau multiforme et versicolore, qui se meut dans les spirales infinies de la vie. Condamné sans cesse à l'humiliation d'une conversion nouvelle, j'ai pris un grand parti. Pour échapper à l'horreur de ces apostasies philosophiques, je me suis orgueilleusement résigné à la modestie : je me suis contenté de sentir ; je suis revenu chercher un asile dans l'impeccable naïveté³.

Baudelaire refuse les idées bornées de l'académie ou et le carcan d'un système philosophique. Pour lui, le critique doit être « un rêveur dont l'esprit est tourné à la généralisation aussi bien qu'à l'étude des détails, et, pour mieux dire encore, à l'idée d'ordre et de hiérarchie universelle⁴ ». En définissant *son* idéal du beau, non celui des professeurs ou des philosophes, le spectateur doit partir en quête de « l'idée d'ordre et de hiérarchie universelle », c'est-à-dire du beau même. Au moment où il reconnaît l'âme d'un tableau, au moment où il en perçoit la beauté, il transcende le monde matériel. La critique, forcément iconolâtre, touche « à chaque instant à la métaphysique⁵ ».

¹ *Ibid.*, p. 141.

² *Ibid.*

³ Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, in *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 256.

⁴ *Ibid.*, p. 253.

⁵ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 142.

1.2. Contre Winckelmann

Au milieu du dix-neuvième siècle, l'art antique constitue l'idéal de beauté par excellence. Winckelmann a imposé la Grèce antique comme le modèle classique¹. Baudelaire critique ce classicisme, mais il ne mentionne le théoricien allemand que deux fois dans ses écrits sur l'art. Dans le premier chapitre de l'*Exposition universelle* (1855), par exemple, Baudelaire utilise le nom de Winckelmann comme repoussoir :

[Q]ue dirait un Winckelmann moderne (nous en sommes pleins, la nation en regorge, les paresseux en raffolent), que dirait-il en face d'un produit chinois, produit étrange, bizarre, contourné dans sa forme, intense par sa couleur, et quelque fois délicat jusqu'à l'évanouissement²?

La remarque à propos de ces « Winckelmann modernes » montre à quel point l'Allemand a su faire école en France. Par la référence à cette étrange beauté de l'objet chinois, Baudelaire conteste l'esthétique de Winckelmann. Baudelaire défend une idée pluraliste de la beauté contingente, hétérogène alors que le théoricien allemand semble chercher à helléniser l'art moderne.

Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, und was jemand vom Homer gesagt, daß derjenige ihn bewundern lerne, der ihn wohl verstehen gelernt, gilt auch von den Kunstwerken der Alten, sonderlich der Griechen³.

Un siècle plus tard, Baudelaire peint les effets néfastes de cette doctrine : « la peinture moderne [est] trop encline, comme tous nos arts, à *se contenter* de l'imitation des anciens⁴. » Comme la plupart des artistes modernes s'abstiennent de penser et de sentir eux-mêmes, comme ils n'aspirent plus qu'à copier leur modèle aussi parfaitement que possible, il semble que l'imitation des Anciens a rendu les artistes modernes paresseux. En effet, les Anciens ont déjà pensé et senti à leur place.

¹ Cf. Moshe Barasch, *Theories of art. Tome 2 : From Winckelmann to Baudelaire*, New York, Routledge, 2000.

² Charles Baudelaire, *Exposition Universelle (1855)*, in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 254

³ Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, in *Ausgewählte Schriften und Briefe*, éd. Walther Rehm, Wiesbaden, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1948, p. 3. [Nous soulignons]

⁴ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 192. [Nous soulignons]

L'argument contre Winckelmann est l'écho de l'argument contre la critique à système : Tout système fait défaut, nie la vie. Baudelaire veut que l'artiste sente et pense lui-même ; égaler le beau grec ne suffit pas. L'imitation des Anciens ne devrait qu'être un moyen d'apprentissage.

Pour dire la beauté de la culture grecque Winckelmann évoque la pureté et le naturel de l'eau de source :

Nach diesem Begriff soll die Schönheit sein wie das vollkommenste Wasser aus dem Schoße der Quelle geschöpft, welches, je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird, weil es von allen fremden Teilen geläutert ist¹.

Le classicisme n'aime pas l'irrégularité. Il fait l'éloge d'un style grandiloquent que les aspirants artistes apprennent à maîtriser. Mais pour Baudelaire, l'irrégularité appartient à la vie, à la beauté. A une beauté insipide comme l'eau pure, Baudelaire, ce « goutteur passionné », oppose une autre métaphore :

Cette dose de bizarrerie qui constitue et définit l'individualité, sans laquelle il n'y a pas de beau, joue dans l'art (que l'exactitude de cette comparaison en fasse pardonner la trivialité) le rôle du goût ou de l'assaisonnement dans les mets, les mets ne différant les uns des autres, abstraction faite de leur utilité ou de la quantité de substance nutritive qu'ils contiennent, que par l'idée qu'ils révèlent à la langue².

Autant le « boire » de Winckelmann refuse chaque élément de nature différente, autant le « manger » de Baudelaire s'accommode des ingrédients qui en relèvent le goût. A l'inverse du classicisme, le poète revendique donc la singularité comme la condition *sine qua non* du beau :

L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon qu'il voit et qu'il sent. Il doit être *réellement* fidèle à sa propre nature. Il doit éviter comme la mort d'emprunter les yeux et les sentiments d'un autre homme, si grand qu'il soit ; car alors

¹ Johann Joachim Winckelmann, *Von der Kunst unter den Griechen*, in *Ausgewählte Schriften und Briefe*, op. cit., p. 126.

² Charles Baudelaire, *Exposition Universelle (1855)*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., pp. 257-258.

les productions qu'il nous donnerait seraient, relativement à lui des mensonges, et non des *réalités*¹.

A l'idéal de « l'eau de source », du classicisme, Baudelaire préfère la bizarrerie baroque.² En somme, un pierre poli et lisse pourrait symboliser l'idéal de Winckelmann ; une perle irrégulière, celui de Baudelaire. Ce goût explique aussi le goût de Baudelaire pour le romantisme.

Toutefois, Baudelaire condamne également les artistes « romantiques » qui ne cherchent le beau que dans le passé : « S'appeler romantique et regarder systématiquement le passé, c'est se contredire. – Ceux-ci, au nom du romantisme, ont blasphémé les Grecs et les Romains³ ». Passésistes, ces romantiques commettent une erreur similaire à celle des tenants du classicisme. Cela dit, selon Baudelaire, ni les uns ni les autres n'ont véritablement compris les Anciens. Ils négligent le fait que l'art classique est ancré dans son époque, que cet art exprime le beau d'un présent précis, *devenu* classique. Le véritable amateur des Anciens devrait donc imiter leur ambition, et non pas leurs créations. Cherchant une définition moins systématisée de la beauté, le romantique Baudelaire souligne l'importance des sentiments de l'artiste ; il faut une « bizarrerie, nécessaire, incompressible, variée à l'infini, dépendante des milieux, des climats, des mœurs, de la race, de la religion et du tempérament de l'artiste⁴ ». En somme, l'artiste devient artiste lorsqu'il est à l'écoute de ses propres sentiments et de ses propres pensées, lorsqu'il ose travailler sans tenir compte de consignes académiques ou de systèmes, lorsqu'il imitera l'ambition des Anciens.

1.3. « Les phares »

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer ;

¹ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 367.

² Claude Pichois et Jean Ziegler, *Baudelaire*, Paris, Fayard, 2005, p. 260.

³ Charles Baudelaire, *Salon de 1848*, in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 143.

⁴ Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 257.

Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,
Où des anges charmants, avec un doux souris
Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre
Des glaciers et des pins qui ferment leur pays ;

Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures,
Et d'un grand crucifix décoré seulement,
Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,
Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement ;

Michel-Ange, lieu vague où l'on voit des Hercules
Se mêler à des Christs, et se lever tout droits
Des fantômes puissants qui dans les crépuscules
Déchirent leur suaire en étirant leurs doigts ;

Colères de boxeur, impudences de faune,
Toi qui sus ramasser la beauté des goujats,
Grand cœur gonflé d'orgueil, homme débile et jaune,
Puget, mélancolique empereur des forçats ;

Watteau, ce carnaval où bien des cœurs illustres,
Comme des papillons, errent en flamboyant
Décors frais et légers éclairés par des lustres
Qui versent la folie à ce bal tournoyant ;

Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
De fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,
De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,
Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas ;

Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir de étouffé de Weber ;

Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces *Te Deum*,

Sont un écho redit par mille labyrinthes ;
C'est pour les cœurs mortels un divin opium !

C'est un cri répété par mille sentinelles,
Un ordre renvoyé par mille porte-voix ;
C'est un phare allumé sur mille citadelles,
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois !

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 éternité¹ !

Dans ce poème, Baudelaire glorifie huit artistes. Le poète trouve ses modèles dans le passé « moderne », européen. Sauf Delacroix, ils appartiennent tous à l'Ancien Régime. Baudelaire met en relief la singularité de chaque artiste ; car « [c]hacun des anciens maîtres a son royaume, son apanage² ». Chaque quatrain, véritable éloge et synthèse de l'œuvre, est le tableau du tempérament de l'artiste célébré. La vivacité de Rubens contraste, par exemple, avec la tristesse de Rembrandt et la noirceur de Goya avec les couleurs variées de Watteau. Le poète chante des œuvres dérangeantes, bizarres comme la vie même. Et les strophes du poème sont donc irrégulières et denses, de sorte que le fond et la forme correspondent³.

Bien que le poète insiste sur l'hétérogénéité des artistes, la « bizarrerie » des quatrains ne détruit pas la cohérence de l'ensemble. Les strophes sont liées, l'une à l'autre, par les points virgules : les différents « royaumes » s'enchaînent et se suivent. Chaque quatrain est outre l'éloge d'un artiste, la description d'un décor et des personnages imaginaires. C'est la raison pour laquelle l'adverbe de lieu « où » figure dans la plupart des strophes. Le « roi d'un pays pluvieux⁴ », Baudelaire, conçoit ces « royaumes » comme des endroits créés « sous le ciel du crâne⁵ » des artistes, « où » les personnages vivent. Notons, enfin, que l'enchaînement des « phares » renvoie au catholicisme. Par l'apostrophe « Seigneur », le poème tient de la prière, de l'art

¹ Charles Baudelaire, VI : « Les phares », *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, pp. 64-65.

² Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Ecrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 171.

³ En ce qui concerne la densité des vers, Baudelaire met en avant que « la sincérité peut faire passer la bizarrerie » : Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, in *Ecrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 278.

⁴ Charles Baudelaire, LXXVII : « Spleen », *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 116.

⁵ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Ecrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 155.

religieux, voire catholique¹. Les peintres ont illustré les églises, ainsi que les palais, de la Renaissance à la Restauration, et ils ont fait école.

Dans les écoles qui ne sont autre chose que la force d'invention organisée, les individus vraiment dignes de ce nom absorbent les faibles ; et c'est justice car une large production n'est qu'une pensée à mille bras².

Le critique Baudelaire évoque, en prenant « une pensée à mille bras » au sens propre, l'exécution des tableaux par les élèves. Dans les strophes finales des « Phares », le poète symbolise la transmission d'un message. Les labyrinthes redisent un écho ; les sentinelles répètent un cri ; les porte-voix renvoient des ordres ; les citadelles allument un phare. Ces symboles renvoient au verbe latin *tradere*, « remettre, transmettre », qui est l'étymon du mot français « tradition ». Or, la question est de savoir quelle pensée lie les « phares » et constitue la tradition occidentale. Baudelaire condense cette pensée – ce message – en deux vers :

Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces *Te Deum*

La pensée revient à la douleur. L'« ardent sanglot » est à la fois la basse continue des « phares » et du catholicisme, « religion profondément triste, religion de la douleur universelle³ ». Reprenant l'idée du ton suppliant dans les dernières strophes des « Phares », nous constatons que la « large production » des écoles ne peut guère se séparer du culte de Dieu. Afin de souligner ce constat, faisons encore mention du concile de Trente qui a justifié l'art religieux, en 1563, « par un long décret qui mêle culte des saints, culte des reliques et culte des images⁴. »

Vu le rapport catholique entre les cultes des images et de Dieu, le critique Baudelaire fait ressortir l'analogie entre l'édifice des écoles et celle de l'Eglise. La métaphore de la lumière sert à désigner les « phares » de la même façon qu'elle a servi à désigner le Christ : « En lui était la vie et la vie était la lumière des hommes, et

¹ Il ne s'en éloigne donc pas comme Winckelmann. Assurément, ce dernier a voulu rompre avec l'école catholique à l'aide du « paganisme » des Grecs.

² *Ibid.*, p. 235.

³ *Ibid.*, p. 164.

⁴ Marc Venard, « L'image tridentine. Ordre et beauté », in *Histoire du christianisme*, sous la dir. de Alain Corbin, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Histoire », 2007, p. 347.

la lumière brille dans les ténèbres, et les ténèbres ne l'ont point comprise¹. » En Antiquité, cette métaphore a causé la confusion entre le Messie et le dieu du soleil, Apollon. La lumière, les arts et Jésus Christ s'entrecroisent. Pour Baudelaire, l'« évangile de la peinture² » s'est renouvelé grâce à chaque « phare » qui se distingue des autres artistes par « une grande passion³ ». L'artiste ne peut pas négliger son talent : « il faut subir les conséquences d'une grande passion, quelle qu'elle soit, accepter *la fatalité* d'un talent, et ne pas marchander avec le génie⁴. » Le vrai artiste ne contrôle guère sa propre vie, en ce sens qu'il se consacre naturellement à son art. Comme le Christ, l'artiste est un être prédestiné. Selon Baudelaire, on ne devient pas artiste, on l'est ou on ne l'est pas. Sacrifiant sa vie à son art, à son évangile, « le génie sanctifie toutes choses⁵ ». Cette sanctification, cette « règle » du « phare » unit les élèves « par des principes communs⁶ ». Par conséquent, l'école doit être considérée comme « une foi, c'est-à-dire l'impossibilité du doute⁷. » Baudelaire met la « règle » dans la bouche du « phare » : « Ceux qui sont plus près de la parole et du verbe magistral gardent la pureté de la doctrine, et font, par obéissance et par tradition, ce que le maître fait par la fatalité de son organisation⁸. » De cette manière, le critique compare le peintre au Christ et ses élèves aux apôtres qui répandent la bonne nouvelle.

Au calvaire, à la douleur, les artistes de la Renaissance ont ajouté les *formes* du Rome antique. L'héritage antique a contribué au développement de la foi catholique.

Cette magnificence de costumes, cette noblesse de mouvements, noblesse souvent maniérée, mais grande et hautaine, cette absence des petits moyens et des procédés contradictoires, sont des qualités toutes impliquées dans ce mot : la grande tradition⁹.

La « grande tradition » implique donc les formes élevées, soit dans les actions importantes représentées, soit dans la composition même. La composition, elle,

¹ Jean 1, 5-6.

² Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 267.

³ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 234.

⁴ *Ibid.*, p. 161.

⁵ *Ibid.*, p. 174.

⁶ *Ibid.*, p. 234.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, pp. 234-235.

⁹ *Ibid.*, p. 234.

remonte au caractère monumental de l'art romain. L'unité la caractérise. Dans le *Salon de 1859*, Baudelaire avoue son « amour incorrigible du *grand*¹ ». Reprenons les images que le poète peint à la fin des « Phares ». Premièrement, l'adjectif numéral cardinal « mille » désigne un *grand* nombre. Deuxièmement, les « labyrinthes », les « citadelles » et « les grands bois » sont de vastes décors : ils connotent la mythologie, la vie guerrière et la chevalerie. Finalement, le « cri », l'« ordre », le « phare » que l'on allume et l'« appel de chasseurs » évoquent des gestes héroïques. Cette insistance sur la « noblesse de mouvements » conduit Baudelaire à chercher à définir, à partir du *Salon de 1846*, l'héroïsme de la vie moderne. Que le critique choisisse enfin un dessinateur, Constantin Guys, comme le peintre de la vie moderne s'explique en majeure partie par la capacité de ce dernier de « *faire grand* dans le petit². »

Comme au Rome antique, Baudelaire lie le concept de la grandeur à celui de *dignitas* : « Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage/Que nous puissions donner de notre dignité ». Aussi douteuse que la religiosité de Baudelaire soit, le poète des *Fleurs du mal* restera toute sa vie fidèle à l'art catholique, à la « grande tradition ». Significativement, le biographe retrouve Baudelaire dans l'église Saint-Loup³ quand une paralysie l'atteint à la fin de sa vie. Faite de douleur et de pompe, la « grande tradition » éveille la religiosité chez Baudelaire. Il s'ensuit qu'en art, Baudelaire considère « faire chanter la corde religieuse » comme un vrai défi. Il faut une imagination « ardente comme les chapelles ardentes⁴ » afin que l'artiste sache « escalader les hauteurs difficiles de la religion⁵ ». La difficulté de l'art religieux va de pair avec l'exigence du « grand ».

¹ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 399.

² *Ibid.*, p. 410.

³ « Avec ses douze colonnes doriques massives de marbre rouge, ses plaques de marbre noir revêtant les murs du chœur et la voûte en berceau couverte de sculptures, cette église, construite au XVII^e dans le style propre aux jésuites, fait partie des monuments belges qu'il [Baudelaire] apprécie le plus. » Jean Baptiste Baronian, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies », 2006, p. 240

⁴ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 380.

⁵ *Ibid.*

II LE PHARE ET LE FANAL OBSCUR

2.1. L'exemple de Delacroix

Selon le critique Baudelaire, l'art moderne repose sur le principe de « connaître les aspects de la nature et les situations de l'homme, que les artistes du passé ont dédaignés ou n'ont pas connu¹. » Quoique ce principe ait l'air d'être très progressiste, le côté conservateur de la modernité baudelairienne se cache également dessous. Pour Baudelaire, l'artiste du présent doit avoir « puisé à toutes les vraies sources² », c'est-à-dire avoir étudié les artistes du passé. Afin de connaître les lacunes du passé, l'artiste moderne a besoin d'une connaissance profonde de la tradition. Dans les musées des Beaux-Arts, il cherche par conséquent ce qu'il peut ajouter au passé. Du fait que l'artiste du présent s'appuie sur des prédécesseurs, l'héritage des artistes du passé se transmet inévitablement d'une génération à l'autre. Il garde les règles et les notions principales du passé et ajoute la singularité du présent. Chaque génération moderne comble ainsi les lacunes de l'héritage, si bien que la tradition s'enrichit pour les artistes à venir.

En mettant l'accent sur l'art du passé, le poète Baudelaire montre son côté le plus traditionaliste. La remarque suivante sur les formes traditionnelles de la poésie peut s'appliquer aisément à celle de la peinture :

Je ne crains pas qu'on dise qu'il y a absurdité à supposer une même éducation appliquée à une foule d'individus différents. Car il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas de tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de

¹ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 145.

² *Ibid.*, p. 159.

règles réclamées par l'organisme même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai¹.

Pour le dire d'une autre manière : l'art ne se fait pas en dehors de la maîtrise des règles. Sous le signe des règles, Baudelaire fait la distinction entre les artistes domptable et « indomptable² ». Les « règles réclamées » ne dominent pas le tempérament des artistes les plus doués. Au contraire, elles produisent « la domination du tempérament dans la manière³ ». En outre, les tempéraments indomptables enrichissent la « manière » qu'ils ont héritée. Grâce à Delacroix, par exemple, les peintres modernes savent s'exprimer plus librement par la couleur.

Pour Baudelaire, l'artiste moderne doit donc s'être confronté avec la « grande tradition », ce qui est nécessairement un combat. Le jeune peintre ne possède pas facilement les qualités spirituelles des maîtres. En copiant, en creusant laborieusement, il lutte contre des artistes plus mûrs et plus sages que lui, pour qu'il acquière une connaissance sûre de leur art de peindre. Le peintre Eugène Delacroix, lui, a lutté avec succès, puisqu'il a « comme Rembrandt le sens de l'intimité et la magie profonde, l'esprit de combinaison et de décoration comme Rubens et Lebrun, la couleur féérique comme Véronèse⁴ ». Tout moderne que le romantique Delacroix soit, il possède la tradition. De plus, dans le cas du peintre de *La Barque de Dante*, la connaissance ne se limite pas aux maîtres de la peinture occidentale. Un érudit, ce « phare » a aussi « lutté avec Scott, Byron, Goethe, Shakespeare, Arioste, Tasse, Dante et l'Évangile⁵ ». Bref, il « connaît à fond⁶ », et non pas d'une manière superficielle, les œuvres des artistes occidentaux les plus grands. C'est la raison pour laquelle Baudelaire appelle Delacroix un « digne successeur des vieux maîtres⁷ ».

Selon Baudelaire, l'œuvre de Delacroix passe pour « la dernière expression du progrès dans l'art⁸ ». Il a su apporter des améliorations au passé. Il a réussi à exprimer ce que les anciens maîtres n'ont pas connu et ce qu'ils ont dédaigné.

¹ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 375.

² Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 159.

³ *Ibid.*, p. 234.

⁴ Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 280.

⁵ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 381.

⁶ *Ibid.* [Nous soulignons]

⁷ *Ibid.*, p. 171.

⁸ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 171. [Nous soulignons]

Delacroix se classe parmi les élus qui « restent originaux¹ » : les « phares ». Pour Baudelaire, son peintre préféré est l'exemple par excellence d'un progrès d'une génération d'artistes à l'autre, à savoir du progrès spirituel.

[D]'où vient qu'il produit la sensation de nouveauté ? Que nous donne-t-il de plus que le passé ? Aussi grand que les grands, aussi habile que les habiles, pourquoi nous plaît-il davantage ? On pourrait dire que doué d'*une plus riche imagination*, il exprime surtout l'intime du cerveau, l'aspect étonnant des choses, tant son ouvrage garde fidèlement la marque et l'humeur de sa conception².

Surpasser les maîtres anciens en imagination est la seule manière de progresser spirituellement. Baudelaire parle des révolutions qui « se passent sous le ciel du crâne, dans le laboratoire étroit et mystérieux du cerveau³ », parce que le progrès dont il parle tient à la sensibilité accrue avec laquelle le peintre imagine la vie, voire la condition humaine. De sa propre connaissance, de son milieu, de son tempérament, Delacroix crée un « royaume » tout à fait à lui. Il a « une qualité *sui generis*⁴ » : « [c]'est cette mélancolie singulière et opiniâtre qui s'exhale de toutes ses œuvres, et qui s'exprime et par le choix des sujets, et par l'expression des figures, et par le geste, et par le style de la couleur⁵. » Le spectateur ne trouve pas une mélancolie pareille chez les maîtres anciens ; cette vision du monde imprègne tellement l'œuvre de Delacroix qu'elle sature tous les tableaux. Delacroix doit néanmoins beaucoup, Baudelaire souligne, aux maîtres anciens qui l'ont aidé à mieux découvrir les mystères de son cerveau et à mieux maîtriser ce « laboratoire » de la peinture.

Le renouveau de la « grande tradition » éveille le plus souvent « de l'étonnement, de l'abasourdissement, de la colère, du hurra, des injures, de l'enthousiasme et des éclats de rire insolents⁶ », c'est-à-dire de vives réactions opposées. Toujours désireux de la moindre révolution artistique, le critique Baudelaire applique l'exemple de Delacroix à tout autre artiste, même s'il est plutôt domptable : « Si un artiste produit

¹ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 159.

² Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 386. [Nous soulignons]

³ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 155.

⁴ Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 280.

⁵ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 169.

⁶ *Ibid.*, p. 154.

cette année une œuvre qui témoigne de plus de savoir ou de force imaginative qu'il n'en a montré l'année dernière, il est certain qu'il a progressé¹. »

2.2. Le progrès matériel

En artiste, Baudelaire s'oppose au matérialisme du dix-neuvième siècle. Nous venons de voir que le poète transporte la notion du progrès dans l'ordre de l'art. La « grande tradition » a toujours considéré l'imagination individuelle comme le pivot du progrès. Aux yeux du poète des *Fleurs du mal*, les « phares » en sont la meilleure illustration. Ils réussissent tous à « illuminer les choses avec [leur] esprit et [à] en projeter le reflet sur les autres esprits². » Suite à l'industrialisation, le public moderne ne tient pourtant plus en si haute estime l'imagination.

Demandez à tout bon Français qui lit tous les jours *son* journal dans son estaminet, ce qu'il entend par progrès, il répondra que c'est la vapeur, l'électricité et l'éclairage au gaz, miracles inconnus aux Romains, et que ces découvertes témoignent pleinement de notre supériorité sur les anciens ; tant il s'est fait de ténèbres dans ce malheureux cerveau et tant les choses de l'ordre matériel et de l'ordre spirituel s'y sont si bizarrement confondues ! Le pauvre homme est tellement américanisé par ses philosophes zoocrates et industriels, qu'il a perdu la notion des différences qui caractérisent les phénomènes du monde physique et du monde moral, du naturel et du surnaturel³.

Baudelaire riposte que l'on interprète le progrès matériel à contresens. Il est absurde, dit-il, de penser que le matériel pourrait occuper une place plus élevée que le spirituel dans l'échelle des valeurs. Bien sûr, les innovations peuvent améliorer le bien-être. Mais elles devraient servir l'homme à être plus spirituel, et non pas à rendre superflue son imagination. Baudelaire appelle le progrès matériel un « fanal obscur⁴ ». Toutefois, le « bourgeois » le présente comme le seul progrès digne du nom. Tout d'un coup, l'Occident dégrade le progrès spirituel. Le matérialisme vide ainsi les

¹ Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, op. cit., p. 260.

² Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 376.

³ Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 260.

⁴ *Ibid.*, p. 259.

prétentions artistiques, spirituelles, de leur importance traditionnelle. Face à cette tendance moderne, l'iconolâtre s'inquiète : « [U]n peuple dont les yeux s'accoutument à considérer les résultats d'une science matérielle comme les produits du beau [diminue] la faculté de juger et de sentir, ce qu'il y a de plus éthéré et plus immatériel¹ ». Avec « l'apparition des machines² », les « premières éclairages au gaz » et les « débuts de l'architecture en fer³ », l'homme moderne découvre le progrès en effet matériellement plutôt que spirituellement. Il s'ensuit que le matérialisme l'éloigne du « culte des images », le détache de plus en plus du passé. Que l'on prenne l'utile de préférence à l'imagination suscite la rancœur de l'iconolâtre ; Baudelaire croit que le « ciel du crâne » est en train de s'enténébrer. Lors des transformations de Paris sous le Second Empire, le critique fulmine que « toutes les visions de Damas, tous les tonnerres et les éclairs ne sauraient éclairer [le *caput mortuum* du « bourgeois »]⁴ ».

La charge d'illuminer spirituellement les choses coïncide par essence avec la morale. Les « phares » aident le spectateur à sentir et à penser, de sorte qu'il sache mieux distinguer entre le bien et le mal. C'est ce que Baudelaire entend par progresser spirituellement : « [L'imagination] joue un rôle puissant même dans la morale ; car, permettez-moi d'aller jusque-là, qu'est-ce que la vertu sans imagination⁵? » Nous constatons de nouveau jusqu'à quel point le poète lie l'art à la religion. La lumière spirituelle des « phares » est toujours « le meilleur témoignage/Que nous puissions donner de notre dignité⁶ ». Le « bourgeois », lui, est cependant en train de transformer la notion du progrès en une loi *inhumaine*. Il néglige le rôle de l'imagination, voire de l'individu. Selon le « philosophisme actuel⁷ », « le progrès, suivant la doctrine évolutionniste ou la théorie matérialiste de l'histoire, est une fatalité déterminée, l'histoire se fait toute seule, pour l'homme, mais sans les hommes⁸. » En art, le critique Baudelaire considère la poétique positiviste des réalistes comme le premier indice de cette déshumanisation. Déshumaniser, ôter à l'homme la nécessité de penser et de sentir, c'est précisément faire perdre la dignité humaine.

¹ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art*, *op. cit.*, pp. 365-366.

² Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, in *Œuvres. Tome 3*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 48.

³ *Ibid.*, p. 45.

⁴ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 411.

⁵ *Ibid.*, p. 368.

⁶ Charles Baudelaire, VI : « Les phares », *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 65.

⁷ Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, in *Ecrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 259.

⁸ Antoine Compagnon, *Les antimodernes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2005, p. 74.

2.3. La faillite de la « grande tradition »

Au dix-neuvième siècle, la bourgeoisie s’empare de Paris et le grand capitalisme naît. Ayant des richesses quasi royales, le « bourgeois » fait étalage du pouvoir qu’il a acquis. Personne ne peut alors contester son statut social. Il suit l’exemple des puissants d’autrefois en achetant de l’art. Devenu le mécène principal, le « bourgeois » soutient désormais financièrement les artistes modernes. Conscient des connaissances lacunaires de la bourgeoisie, Baudelaire trouve important que le « bourgeois » soit d’abord enseigné en matière d’art. Préoccupé de l’utile, le mécène moderne n’a pas encore le goût de l’art qui convient aux puissants, à savoir celui de la « grande tradition ». En tant que critique, Baudelaire se croit capable d’apprendre aux « nouveaux riches » comment il faut jouir de l’art (cf. 1.1.). Il aspire à les aider à découvrir l’art et ce goût traditionnel, transmis depuis la Renaissance. En 1846, Baudelaire a voulu manipuler la sensibilité des bourgeois. En 1859, l’art moderne pousse le critique néanmoins à reconnaître que le « bourgeois » a complètement nié son enseignement.

Les bourgeois introduisent leur « goût du petit¹ ». Ils paient « magnifiquement les indécentes petites sottises² » des artistes sans talent. Leur goût jure avec le goût de l’Ancien Régime. Indifférent à l’enseignement d’un Baudelaire, « le financier abêti³ » trouve que son goût est meilleur que celui du passé. Contrairement à l’aristocratie et à la papauté, il se résout de remplacer la « grande tradition ». Il la juge « dépassée ». En appliquant sa « faveur » à l’artiste moderne, il introduit son goût dans le milieu artistique. Instinctivement, la plupart des artistes vont obéir aux exigences du nouveau mécène. Il découle que cet échange de services, établi entre les bourgeois et les peintres, manipule la peinture occidentale. En embourgeoisant, les artistes modernes s’éloignent de plus en plus de la « grande tradition », c’est-à-dire de « l’ardeur, [de] la noblesse et [de] la turbulente ambition⁴ ». Comme le « bourgeois » ne récompense que de petits talents, les artistes modernes se libèrent de les exigences traditionnelles

¹ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l’art*, op. cit., p. 356.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

d'être, et ardents, et nobles, et ambitieux. De 1846 à 1859, à l'avis de Baudelaire, « la petitesse, la puérité, l'incuriosité¹ » règnent surtout dans les Salons.

Face au « goût du petit » régnant, Baudelaire cherche partout le renouveau du « grand » dont Delacroix est la dernière preuve. Tandis que les artistes modernes, démocratisés, font de plus en plus abstraction des notions de l'école et du maître, Baudelaire se range parmi « les gens qui [...] veulent que les affaires d'art ne se traitent qu'entre aristocrates et qui croient que c'est la rareté des élus qui fait le paradis². » Aux yeux du poète, la France et le dix-neuvième siècle nuisent à l'artiste né. Baudelaire est persuadé que dans telle atmosphère et tel terroir, « les anciens n'[aient] pas pu vivre³. » Que Delacroix s'élève pourtant là à la hauteur des maîtres anciens démontre à plus forte raison son mérite inégal. D'une part, le peintre de *La Barque de Dante* continue donc à représenter la possibilité rare d'adhérer à une tradition qui est gravement affaiblie. De l'autre, il confirme l'abaissement de l'artiste moderne. Cet abaissement tient à l'inversement des qualités propres à Delacroix : « discrédit de l'imagination, mépris du grand, [...] pratique exclusive du métier⁴ ».

Faute d'imagination, de « grand » et d'érudition, Baudelaire prévoit la fin du progrès spirituel. Comme les règles traditionnelles rendent possibles la « grande tradition » et le progrès spirituel, l'écroulement de cette « manière » implique la fin des deux. Dans les écrits sur l'art de Baudelaire, trois tendances modernes néfastes peuvent se repérer, à savoir le néo-classicisme, le doute et le réalisme. Elles désignent la faillite de la « grande tradition ». Dans ce qui suit, nous creuserons les trois séparément.

2.3.1. Une « lumière verdâtre »

En France, le néoclassicisme est le style de la Révolution. Après David, Ingres perpétue « l'école historique⁵ » jusqu'à sa mort. Baudelaire loue bel et bien certaines qualités des œuvres néoclassiques, telles que l'érudition et le goût du grand. D'autre part, aucun représentant du néoclassicisme ne se range parmi les « phares ».

¹ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 354.

² *Ibid.*, p. 383.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 356.

⁵ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 200.

Symboliquement, les « phares » pourraient transmettre la lumière du beau, du bien ou de la raison, respectivement Apollo, le Christ et les philosophes. Cette lumière est naturelle, humaine. Dans un sens mythologique, la lumière humaine se révèle néanmoins divine. Prométhée l'a volé aux dieux et l'a offert à l'homme. Ce qui vaut d'ailleurs également pour catholicisme, où Dieu insuffle son esprit – sa lumière – à Adam. Or, Baudelaire contraste la lumière du « soleil naturel » des « phares » avec la « lumière [du] soleil artificiel¹ » des peintres néoclassiques. Profane, artificielle, la « lumière néoclassique » n'est assurément plus naturelle, voire divine. En observant les tableaux en question, Baudelaire remarque que « une lumière verdâtre, [qui est la] traduction bizarre du vrai soleil² », éclaire le « ciel du crâne » des peintres néoclassiques.

Les peintres néoclassiques suivent les conseils de Winckelmann (cf. 1.3.). Sous le signe de l'idéal antique, ils deviennent les copistes serviles du passé, des hommes à système. Ils proclament leur imitation du beau des Anciens le beau tel quel. Selon Baudelaire, la beauté découle toujours du rapport entre l'artiste et son présent. Les néoclassiques commettent par conséquent une erreur de raisonnement en abjurant la particularité de leur présent en faveur de celle des Anciens. Un tableau étant toujours un « mensonge », l'artificialité condamnable du néoclassicisme s'explique par le refus de composer son propre « mensonge », d'imaginer de façon audacieuse son propre présent. Bref, le « néoclassique » répète le « mensonge » original des autres. Il imitent ainsi l'inimitable, c'est-à-dire un présent imaginé qui ne sera jamais le sien. La critique Baudelaire condamne l'artiste qui « transport[e] la vie commune et vulgaire dans un cadre grec ou romain³ ». Selon Baudelaire, à la tradition, l'artiste doit avant tout emprunter « l'art de peindre et non pas les moyens de sophistiquer⁴. » Les voix singulières des peintres néoclassiques se cachent derrière l'Antiquité. Ils vident ainsi l'art de la vie, de la lumière naturelle.

Dans *L'apothéose de Napoléon I^{er}*, Ingres illustre malgré lui l'artificialité du néoclassicisme. En 1855, Baudelaire remarque que l'image – l'ascension de Napoléon en char tiré par quatre chevaux – faut complètement au dessein, à savoir une déification romaine.

¹ Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 263.

² *Ibid.*, p. 264.

³ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 387.

⁴ *Ibid.*, p. 414.

Le caractère principal d'une apothéose doit être le sentiment surnaturel, la puissance d'ascension vers les régions supérieures, un entraînement, un vol irrésistible vers le ciel, but de toutes les aspirations humaines et habitacle classique de tous les grands hommes. Or, cette apothéose ou plutôt cet attelage tombe, tombe avec une vitesse proportionnée à sa pesanteur. Les chevaux entraînent le char vers la terre. Le tout, comme un ballon sans gaz, qui aurait gardé tout son lest, va inévitablement se briser sur la surface de la planète¹.

Baudelaire indique l'impression théâtrale, risible, que le spectateur éprouve en regardant le tableau. Autrement dit, le « mensonge » d'Ingres ne convainc pas. Le cœur ne s'enivre pas de ce mensonge-là² ; car le « rêve » est trop recherché. Les archaïsmes néoclassiques engendrent « une sensation puissante [...] mais d'un ordre inférieur, d'un ordre quasi maladif³ ». La sensation éprouvée devient « *presque* [...] *négative*⁴ ». Pour l'iconolâtre Baudelaire, le néo-classicisme peut par conséquent être considéré comme un premier pas vers le crépuscule de la « grande tradition ».

2.3.2. Une maladie à la mort

Grâce au mécénat de la bourgeoisie, les « ouvriers émancipés⁵ » se voient tellement rémunérés qu'ils puissent dorénavant échapper au joug de « la souveraineté du génie⁶ ». L'artiste moderne du dix-neuvième siècle se libère « au détriment des associations, c'est-à-dire des écoles⁷ » organisées autour d'un maître. Cette démocratisation contraste avec l'idée élitiste de l'art.

Selon le poète des *Fleurs du mal*, l'art est élitaire ; les prédestinés à l'art seuls en sont capables. L'artiste a besoin d'un joug, des règles et du dévouement à la beauté. Lesdites prédestinés, « phares », maîtres, subissent de leur nature un tel joug. Pour eux, ce joug n'est plus un fardeau à craindre. Il leur vient naturellement. Il engendre chez eux son opposition : la liberté. N'étant pas prédestinés, la plupart des artistes doivent se forcer afin de s'approcher du génie des « phares ». Or, alors que la

¹ Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 271.

² Cf. Charles Baudelaire, XL : « Semper eadem », in *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 89.

³ Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 265.

⁴ *Ibid.* [Nous soulignons]

⁵ *Ibid.*, p. 233.

⁶ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 235.

⁷ *Ibid.*

« grande tradition » a toujours exigé le dévouement des élèves, la liberté, qui s'installe en dehors des écoles, éloigne les artistes modernes de plus en plus de l'art traditionnel.

Turbulence, tohu-bohu de styles et de couleurs, cacophonie de tons, trivialités énormes, prosaïsme de gestes et d'attitudes, noblesse de convention, *poncifs* de toutes sortes, et tout cela visible et clair, non seulement dans les tableaux juxtaposés, mais encore dans le même tableau : bref, — absence complète d'unité, dont le résultat est une fatigue effroyable pour l'esprit et pour les yeux¹.

Faute de joug, l'art moderne aboutit au « chaos d'une liberté épuisante et stérile². » Les artistes modernes prennent de moins en moins conseil des maîtres. L'individu peint *ad libitum*. Selon Baudelaire, paradoxalement, cette « liberté anarchique qui glorifie l'individu³ » démontre surtout « l'absence d'une individualité bien constituée⁴ ».

Cette multitude de styles relève du manque de tempérament parmi la plupart des artistes embourgeoisés. En comparant les artistes du présent aux artistes du passé, le critique Baudelaire démasque les défaillances de l'art moderne. L'artiste moderne réclame, par exemple, la liberté d'avoir plusieurs styles. Baudelaire rétorque que le vrai artiste ne peut qu'en avoir un, à savoir le sien. À cause de son tempérament, l'artiste devrait même être incapable de changer de style. Le tempérament crée l'unité du tableau. Faute de tempérament, l'artiste nuit par conséquent à l'unité exigée. Ayant toute liberté pour peindre ce qu'il veut, l'artiste moderne est en proie du doute. Il « mêle quatre procédés différents qui ne produisent qu'un effet noir, une négation⁵. » La liberté noircit donc le « ciel du crâne » des artistes modernes. Ces derniers « éteignent » les « phares ». Autrement dit, la démocratisation de l'art empêche l'artiste moderne de s'élever au niveau des maîtres anciens.

2.3.3. Un « amour aveugle de la nature »

¹ *Ibid.*, p. 233.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 235.

⁴ *Ibid.*, p. 217.

⁵ *Ibid.*, p. 211.

Lors de sa vie, Baudelaire subit l'avènement du réalisme. Contrairement aux écoles traditionnelles, l'instigateur de cette école n'est plus un homme mais l'appareil photographique, une machine issue du progrès matériel. Les réalistes rêvent tous d'égaliser la précision de l'appareil photographique. Baudelaire s'oppose à cette déshumanisation de l'art : « Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner *ce qui pouvait rester divin dans l'esprit français*¹. » Le critique déclare que la précision machinale réfute la lumière des « phares ». Il préfère garder l'imagination des « phares », c'est-à-dire le « meilleur témoignage » de la dignité de l'homme. Mais les réalistes se méfient d'un tel surnaturalisme. De cette manière, « le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit². » C'est la raison pour laquelle Baudelaire les appelle d'un air de reproche des « anti-surnaturalistes³ ».

Ne pas rêver, c'est ne plus composer. Le « phare » Delacroix, lui, prône la copie de la nature, mais il ne l'estime jamais plus haute qu'une étude afin d'améliorer la composition. À ses yeux, les copies de la nature sont pour le peintre ce que le dictionnaire est pour l'écrivain : un outil. Les réalistes nivellent par le haut quand ils rendent le « dictionnaire » égal à la composition traditionnelle. L'art poétique des maîtres anciens, des peintres ainsi que des écrivains, conduit Baudelaire à considérer le nivellement des réalistes comme l'énigme contre-sens dans l'art du dix-neuvième siècle.

[I]ls prennent le dictionnaire de l'art pour l'art lui-même ; ils copient un mot du dictionnaire, croyant copier un poème. Or un poème ne se copie jamais : il veut être composé. Ainsi ils ouvrent une fenêtre, et tout l'espace compris dans le carré de la fenêtre, arbres, ciel et maison, prend pour eux la valeur d'un poème tout fait⁴.

Le courant du réalisme renonce à l'imagination « au profit de la nature extérieure, positive, immédiate⁵. » Cette copie de la nature se révèle aveuglante parce qu'elle empêche l'artiste moderne de penser et de sentir lui-même. Dans le réalisme, le

¹ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 362. [Nous soulignons]

² *Ibid.*, p. 365.

³ Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 266.

⁴ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 418.

⁵ Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 266.

peintre remplace l'« ardent sanglot » des « phares » par la représentation, sans plus, des données factuelles. A l'instar de l'appareil photographique, le réaliste se veut objectif. Baudelaire est par contre persuadé que la grande qualité de l'art tient à une composition subjective.

Comme un « phare », Delacroix guide Baudelaire dans sa quête d'un artiste moderne qui montre de l'imagination et qui dépasse, soit la copie servile de l'Antiquité, soit le manque de tempérament, soit la copie aveugle de la réalité telle quelle. Le critique Baudelaire cherche quelqu'un qui copie parfois servilement les maîtres anciens dans le seul but d'améliorer ses propres compositions, qui n'ont rien à faire avec le passé des Anciens et qui expriment le présent ; il cherche quelqu'un qui a une vraie individualité, non pas un ouvrier qui croit savoir tout lui-même, hors de la tradition, qui fuit l'assujettissement nécessaire ; il cherche quelqu'un qui copie la nature afin d'améliorer ses compositions sans qu'il dise que cela suffit.

II
Le poète

III

L'ART DE PEINDRE DES GRANDS MAÎTRES

Dans la première partie « Le critique », nous avons vu que Baudelaire condamne les courants modernes qui dominent la peinture au milieu du dix-neuvième siècle. Le néoclassicisme corsète l'artiste dans un style préétabli. Le réalisme considère la copie seule de l'univers visible comme une composition déjà faite. Les deux courants dévient, chacun à sa manière, de la méthode des « phares ». La condamnation découle donc de la préférence de Baudelaire pour les grands maîtres, c'est-à-dire de son côté traditionaliste. Dans la pièce « Les phares », le poète loue un certain art de composition, qui lui est cher et qu'il veut conserver coûte que coûte. Les « phares » représentent la « grande tradition ». Delacroix est le dernier artiste faisant partie d'une chaîne qui depuis la Renaissance a été omniprésente en Occident. De génération en génération, cette chaîne a transmis et renoué le lien avec l'Antiquité. Comme les Anciens, les « phares » expriment grandement la dignité de l'homme. Leur art de composition sert Baudelaire de point de repère lorsqu'il juge les tableaux contemporains. Quant à la composition, le critique d'art constate que les artistes du dix-neuvième siècle s'éloignent de plus en plus de la « grande tradition ». Baudelaire vit le déclin de la peinture traditionnelle.

Dans ce qui suit, nous définirons la méthode des « phares » à l'aide de ce que Baudelaire en écrit. Les principes de la méthode se trouvent disséminés dans l'œuvre critique du poète ; nous avons tenté de les réunir. De plus, comme le poète des *Fleurs du mal* a lui-même pris à cœur les leçons de Delacroix, il s'enracine consciemment dans la chaîne des « phares » en composant ses *speaking pictures*¹. Nous

¹ Cf. Sir Philip Sidney. « Poesy, therefore, is an art of imitation, for so Aristotle termeth it in the word *mimesis*, that is to say, a representing, counterfeiting or figuring forth – to speak metaphorically, a

démontrerons que le poète regarde et compose à l'aide de la méthode des « phares », tandis que les peintres de son temps l'ont déjà abandonnée. Nous illustrons ensuite l'art de peindre des « phares » en discutant le cycle « Tableaux parisiens ». Avec ce titre, Baudelaire fait lui-même allusion à « [l']habitude[, attestée dès l'Antiquité,] d'associer aux peintres les écrivains dont les images sont vivantes ou pleines de couleurs¹ ».

Parmi les sections des *Fleurs du mal*, les poèmes des « Tableaux parisiens » peuvent aisément être considérés comme les plus modernes. Cette modernité tient au choix des sujets et au sentiment d'aliénation qui habite les vers². Baudelaire, cependant, construit ses tableaux modernes d'une façon tout à fait traditionnelle. Sa modernité *conserve* la méthode des maîtres anciens, en ce sens que le poète parvient à « l'imitation représentative de la vie humaine, non dans ses formes moyennes, mais dans ses formes les plus élevées³ ». En reprenant la poétique de la « grande tradition », le poète moderne aspire à déchaîner un progrès spirituel. La modernité baudelairienne veut enrichir la tradition plutôt que s'en libérer. Nous touchons ici au problème qui est au cœur de notre étude. Dans les « tableaux » de Baudelaire, la modernité et la tradition, notions dites contradictoires, se balancent. Ce qui nous intéresse, c'est que les pièces les plus modernes du poète maintiennent toujours cet ancrage dans la « grande tradition ». En discutant les différentes parties de la peinture, à savoir le portrait, le paysage et le drame, nous analyserons comment l'œil de Baudelaire⁴ diffère des ingristes ou des réalistes. Mais avant que nous creusions respectivement ces parties, nous commençons par la faculté sans laquelle la composition, telle que les « phares » l'entendent, serait impossible, à savoir l'imagination créatrice.

3.1. La faculté cardinale

speaking picture – with this end : to teach and delight. » *Sidney's 'The Defence of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism*, éd. Gavin Alexander, Londres, Penguin, coll. « Classics », 2004, p. 10.

¹ Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme & Théorie de la peinture : XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Editions Macula, coll. « La littérature artistique », 1991, p. 10.

² Jean Starobinski parle des « rimes du vide ». Jean Starobinski, « Rêve et immoralité mélancolique », in *L'encre de la mélancolie*, Editions du Seuil, coll. « Essais », Paris, 2012.

³ Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 16.

⁴ Cf. Musée de la Vie romantique, *L'Œil de Baudelaire*, Paris, Editions Paris Musées, 2016.

Baudelaire appelle le souvenir « le grand critérium de l'art¹ ». Il faut que le tableau tourmente et suive le spectateur. Afin de favoriser le souvenir du spectateur, il est essentiel que l'artiste se propose de concevoir le tableau comme un ensemble. La « grande loi d'harmonie générale² » réclame un tel ensemble. À cette attente mnémonique, les tableaux des « phares » répondent en concevant leurs tableaux comme une mimesis du monde. Dans les quatrains des « Phares », Baudelaire donne un compte rendu de ces petits mondes. « [P]ar l'ensemble, par l'accord profond, complet, entre [l]a couleur, [le] sujet, [le] dessin, et par la dramatique gesticulation [des] figures³ », les « phares » créent des ensembles qui, une fois quittés, ne quittent plus le mémoire du spectateur.

Depuis l'Antiquité, le talent de créer un monde nouveau en art a poussé les spectateurs à comparer les artistes au(x) Créateur(s) du monde. Malgré son ambivalence envers la religion, Baudelaire se range parmi ceux qui ont recours à cette comparaison. Il essaie ainsi d'éclaircir le mystère de la composition traditionnelle. Dans le quatrième chapitre du *Salon de 1859*, intitulé « Le gouvernement de l'imagination », le lecteur retrouve une citation de M^{me} Crowe sur le rapport entre l'artiste et le Créateur. Baudelaire l'a traduite lui-même.

Par imagination, je ne veux pas seulement exprimer l'idée commune impliquée dans ce mot dont on fait si grand abus, laquelle est simplement fantaisie, mais bien l'imagination créatrice, qui est une fonction beaucoup plus élevée, et qui, en tant que l'homme est fait à la ressemblance de Dieu, garde un rapport éloigné avec cette puissance sublime par laquelle le Créateur conçoit, crée et entretient son univers⁴.

Baudelaire aime « les peintres qui obéissent à l'imagination⁵ », parce que leurs ouvrages s'approchent le plus que possible de celui du Seigneur. Le Seigneur pourrait d'ailleurs désigner l'idéal ou la beauté. L'imagination créatrice des maîtres anciens, Baudelaire l'appelle la « faculté cardinale ». Elle évoque significativement « des idées de pourpre⁶ » chez le poète. Analysons brièvement la symbolique de la couleur en question. Au temps des Anciens, la couleur pourpre a symbolisé une haute dignité

¹ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 189.

² Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 373.

³ Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 278.

⁴ *Ibid.*, p. 371.

⁵ *Ibid.*, p. 372.

⁶ *Ibid.*

sociale, ce qui subsiste toujours dans l'habit des cardinaux. Comme des cardinaux laïques, les grands maîtres entretiennent un certain rapport, « éloigné », avec le divin. Leurs tableaux font « le meilleur témoignage¹ » de la dignité de l'homme. Car les « phares » ont tous conçu, créé et entretenu leur « royaume » comme un Seigneur. Les artistes cherchent, autrement dit, (à imiter) Dieu par la voie de la mimesis. La pourpre symbolise le lien entre l'homme et le divin. Cela une fois reconnu, chaque « royaume », chaque monde nouveau, chaque tableau harmonique, ne peut être plus qu'un « ardent sanglot », car il meurt inévitablement au bord de l'éternité du Seigneur et de l'idéal. Baudelaire constate : « l'art est le seul domaine spirituel où l'homme puisse dire : “je croirai si je veux, et si je ne veux pas, ne je croirai pas².” »

L'art traditionnel de créer un monde nouveau préoccupe Baudelaire. Pour chaque « phare », Delacroix lui apprend, « [t]out l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes [...] c'est une espèce de pâture³ » que l'imagination de l'artiste est d'abord censée « digérer ». Dans le cas présent, le verbe « digérer » revient à décomposer ou à analyser l'univers visible. Donc l'artiste prend des notes, copie les phénomènes naturels ; il fait ses petites études dans le seul but de savoir composer un monde riche. Or, il est clair que les réalistes s'arrêtent à cette première étape vers la création traditionnelle. L'analyse du monde leur suffit. Baudelaire, par contre, aspire à la synthèse. Aux yeux traditionnels du poète, le réalisme ne peut qu'être un appauvrissement de l'art, car elle ignore l'étape suivante que les « phares » proposent. Après la « digestion », « les matériaux amassés et disposés⁴ » servent l'imagination à composer un monde nouveau, à produire « la sensation du neuf⁵ ». Sans la création traditionnelle, synthétique, l'artiste ne peut pas concevoir une œuvre « moderne », novatrice ; selon Baudelaire, la décadence de l'art s'explique par la contestation de la méthode la plus riche. Le poète des *Fleurs du mal* désire que la modernité consiste en la nouveauté du « royaume » au lieu de la nouveauté de la méthode.

Avant que l'artiste puisse composer l'ensemble, « l'idée mère, la conception génératrice⁶ » doit se produire. Baudelaire avance que ladite inspiration ne s'insuffle pas de façon spontanée à l'artiste. La conception résulte de longues et profondes réflexions. Sous le signe de la composition traditionnelle, l'improvisation n'engendre

¹ Charles Baudelaire, VI : « Les phares », in *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 65.

² Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 377.

³ *Ibid.*, p. 375.

⁴ *Ibid.*, p. 367.

⁵ *Ibid.*, p. 368.

⁶ *Ibid.*, p. 394.

que « la mollesse et l'inconstance¹ ». En outre, ces méditations s'expliquent par l'importance que le poète accorde au choix du sujet. Selon lui, « le sujet fait pour l'artiste une partie du génie² ». Afin de créer son monde singulier, le choix intelligent du sujet importe à l'artiste. Dans le premier vers des « Tableaux parisiens », le poète réfère d'ailleurs savamment à l'importance du sujet choisi. La phrase « pour composer chastement mes églogues³ » éveille et lie les idées de composition et, si l'on entend « églogues » par son étymon grec *eklogê*, de choix. C'est que la conception ou le bon choix du sujet va de pair avec une « impression extraordinaire⁴ ». Spirituellement ivre, l'artiste *rêve* le monde nouveau, qui est le sien. L'ensemble apparaît.

En peignant, l'artiste traduit ensuite « le langage du rêve⁵ ». Le peintre cherche dans son « dictionnaire » de l'univers visible, qu'il s'est fait en étudiant, les éléments qui accordent à la conception : il compose le tableau. Généralement parlant, l'imagination donne alors « une place et une valeur relative⁶ » aux différentes parties du rêve, si bien qu'elles concourent à l'effet envisagé.

Dans une pareille méthode qui est essentiellement logique, tous les personnages, leur disposition relative, le paysage ou l'intérieur qui leur sert de fond ou d'horizon, leurs vêtements, tout enfin doit servir à illuminer l'idée génératrice et porter encore sa couleur originelle, sa livrée, pour ainsi dire. Comme un rêve est placé dans une atmosphère qui lui est propre, de même une conception, devenue composition, a besoin de se mouvoir dans un milieu coloré qui lui soit particulier⁷.

Dès la première couche, le « phare » évoque le tout du rêve. Puis il perfectionne l'ensemble : « [U]n tableau conduit harmoniquement consiste en une série de tableaux superposés, chaque nouvelle couche donnant au rêve plus de réalité et le faisant monter d'un degré vers la perfection⁸. » Fidèle au rêve, l'imagination créatrice revêt « la nature entière d'un intérêt surnaturel qui donne à chaque objet un sens plus profond, plus volontaire, plus despotique⁹. » Le « phare » extrait ainsi « la qualité

¹ *Ibid.*, p. 419.

² *Ibid.*, p. 429.

³ Charles Baudelaire, LXXXVI : « Paysage », in *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 127.

⁴ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 373.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 375.

⁷ *Ibid.*, p. 373.

⁸ *Ibid.*, p. 374.

⁹ Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, in *Ecrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 280.

naturellement poétique¹ » des différentes parties qui composent le tout de son tableau. Cette méthode jure avec celle des ingristes. Au lieu d'imposer une poésie étrangère, antique, au sujet, le « phare » extrait la poésie naturelle de son sujet en adoptant « un point de vue empirico-idéaliste² ». Grâce à l'imagination du peintre, l'univers visible se renouvelle et devient plus profond. Les composants de l'ensemble se transforment en un monde qui est plus lumineux et plus enivrant que le nôtre. Selon Baudelaire, l'ivresse suscitée par les mondes artificiels, surnaturels, pourrait être comparée avec celles du vin ou de l'opium. Cette traduction profonde de l'univers visible plaît à l'iconolâtre Baudelaire, qui trouve sa vie et sa ville souvent ennuyeuses. Il s'ensuit que le poète « réclame sans cesse l'application de l'imagination, l'introduction de la poésie dans toutes les fonctions de l'art³ ».

Dans ce qui suit, nous discuterons les différentes parties du tableau : le portrait, le paysage et le drame. Dans les « Tableaux parisiens », Baudelaire vise lui-même à traduire, à synthétiser la capitale du dix-neuvième siècle. Il rendra donc les parisiens, leur paysage et leur drame surnaturels. Il traduit son présent en un « royaume », suivant l'art de composition des « phares ». C'est pourquoi il réfère si ouvertement à la peinture dans le titre du cycle. Abstraction faite de la versification classique, ces tableaux démontrent jusqu'à quel point le poète Baudelaire regarde d'une façon traditionnelle.

3.2. Le portrait

Logiquement, en imitant la Création, les grands maîtres ont dû peupler les leurs. Par conséquent, nous remarquons que dans chaque quatrain des « Phares » Baudelaire évoque la présence d'un peuple très particulier. La phrase « oreiller de chair fraîche⁴ » fait allusion aux femmes nues que Rubens a peintes ; « des anges charmants, avec un doux souris⁵ » peuplent le royaume de Léonard de Vinci ; les « murmures », « la prière en pleurs » et les « ordures⁶ » suggèrent les pauvres gens de Rembrandt ; dans l'œuvre de Michel-Ange, les « Hercules » ressemblent aux

¹ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 414.

² Rensselaer W. Lee, op. cit., p. 35.

³ *Ibid.*, p. 413.

⁴ Charles Baudelaire, VI : « Les phares », in *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 64.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

« Christs » et les « fantômes puissants¹ » se lèvent tout droits ; « des goujats », des « boxeur[s] » et des « faune[s]² » se dressent dans l'œuvre sculptural de Puget ; « les cœurs illustres³ » accoutrés de façon flamboyante, carnavalesque, habitent les rêves de Watteau ; les « vieilles », les « enfants toutes nues » et « les démons⁴ » obsèdent Goya ; « des mauvais anges⁵ » hantent Delacroix. Bien sûr que les personnages répondent au tempérament du « phare », car le « portrait est un modèle compliqué d'un artiste⁶. » Ces portraits nous enseignent les vues des grands maîtres sur la condition humaine.

A l'instar des « phares », Baudelaire peuplera son « royaume ». De surcroît, le « peuple » que Baudelaire choisit de peindre va lutter spirituellement contre ceux de Rembrandt, de Goya et de Delacroix. Le poète veut égaler, et surpasser si possible, ces grands maîtres en ajoutant une dimension nouvelle, contemporaine, à leurs « royaumes ». Dans les « Tableaux parisiens » de Baudelaire, le lecteur retrouve donc des caractères qui sont comparables à ceux des grands maîtres. Les personnages baudelairiens se révèlent pauvres comme chez Rembrandt, vieux et cauchemardesques comme chez Goya, infernaux comme chez Delacroix ; l'atmosphère qui les entoure est toujours mélancolique et décadente comme dans l'œuvre de Delacroix.

3.2.1. « De l'idéal et du modèle »

L'imagination conçoit, crée et entretient, comme nous venons de le voir, le monde nouveau du peintre. Il découle qu'elle manipule les individus qui peuplent ce monde. Dans son tableau, le « phare » rend ses modèles surnaturels. Il ne copie pas son modèle mais il l'interprète « dans une langue plus simple et plus lumineuse⁷. » Cette méthode pousse Baudelaire à interpréter les personnages des maîtres anciens comme des caractères plutôt que des individus. « De grands peintres [...] ont visé à exprimer avec sobriété mais avec intensité le caractère qu'ils se chargeaient de peindre⁸. » C'est

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 65.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 189.

⁷ *Ibid.*, p. 191.

⁸ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 411.

pourquoi le critique d'art rapporte le portrait aux *Caractères* de La Bruyère dans ses écrits. Baudelaire insiste sur le point de vue empirico-idéaliste. À l'inverse des ingristes, les « phares » admettent lesdits défauts du visage. Ceux-ci peuvent être exigés par le modèle. Le cas échéant, l'artiste peint les irrégularités même plus saillantes, dans le but d'illuminer le caractère du modèle :

Il faut non seulement que l'artiste ait une intuition profonde du caractère du modèle, mais encore qu'il le généralise quelque peu, qu'il exagère volontairement quelques détails, pour augmenter la physionomie et rendre son expression plus claire¹.

Soulignons ces verbes dans la citation : généraliser, exagérer, rendre plus clair. De cette manière, l'imagination du peintre est censée transformer le modèle en un caractère. Le peintre est fidèle aux traits physiques du modèle – il y a toujours une espèce d'échange entre le modèle et l'artiste – mais il doit avant tout être fidèle à sa propre imagination, c'est-à-dire à son « royaume ».

Baudelaire attache de l'importance à « un choix exquis du modèle² ». Il se rend compte que le caractère devra s'accorder avec le « royaume » du peintre. Il se demande si le caractère y aura une place. Faute d'accord, le caractère nuit par définition au monde nouveau, à l'ensemble. Le maître ancien ne traite jamais séparément le caractère et son contexte. « Le geste, la grimace, le vêtement, le décor même, tout doit servir à représenter un *caractère*³. » Cette méthode de portraiturer, d'imaginer un caractère de même que son contexte, évoque les jeux de l'imagination littéraire. Plus le peintre ajoute des éléments romanesques, « toujours en accord avec le naturel du personnage⁴ », plus le caractère est à sa place dans la « Création » de l'artiste. Ce côté littéraire se révèle fécond dans la composition du portrait. En plus, la couleur est pour Baudelaire de la plus haute importance ; car le sentiment général du tableau, c'est-à-dire l'expression du caractère, tient beaucoup à une certaine tonalité. Les moyens affectifs dont le coloriste jouit sont en effet plus riches que ceux du dessinateur. Ils aident à mieux suggérer le caractère.

¹ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, pp. 190-191.

² *Ibid.*, p. 192.

³ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 416.

⁴ *Ibid.*, p. 412.

Il y a deux manières de comprendre le portrait, — l’histoire et le roman. [...] La seconde méthode, celle particulière aux coloristes, est de faire du portrait un tableau, un poème avec ses accessoires, plein d’espace et de rêverie. Ici l’art est plus difficile, parce qu’il est plus ambitieux. Il faut savoir baigner une tête dans les molles vapeurs d’une chaude atmosphère, ou la faire sortir des profondeurs d’un crépuscule. Ici, l’imagination a une plus grande part, et cependant, comme il arrive souvent que le roman est plus vrai que l’histoire, il arrive aussi qu’un modèle est plus clairement exprimé par le pinceau abondant et facile d’un coloriste que par le crayon d’un dessinateur¹.

Le portrait romanesque pourrait aisément faire partie d’un tableau plus grand, coupé en morceaux. Dans un bon portrait, le caractère peuple toujours le « royaume » du peintre. L’accord entre le caractère et son atmosphère tient donc à une harmonie qui déborde le cadre du tableau, c’est-à-dire à l’imagination créatrice du peintre. D’un tel portrait, la Joconde est probablement le meilleur exemple. L’atmosphère du décor, composé de rochers, de courants sinueux et d’une lumière dorée, approfondit *a fortiori* le caractère mystérieux de la femme. Ce caractère ne peut plus être séparée du monde imaginé ; il le peuple avec naturel. Léonard de Vinci a placé cette femme dans un monde plus grand que le cadre du tableau, puisque le spectateur retrouve la même atmosphère dans les autres tableaux du « phare ».

3.2.2. Les vaincus de Paris

En ce qui concerne les « Tableaux parisiens », les caractères de Baudelaire répondent aux deux principes que nous avons discutée ci-dessus. D’une part, le poète traduit à sa manière ses modèles en idéalisant empiriquement leurs traits. De l’autre, il les place dans un contexte adéquat, romanesque. L’atmosphère du décor accorde avec le caractère. A l’aide de trois exemples, nous développerons en détail comment Baudelaire représente traditionnellement le peuple de son « royaume ». Il sera question des portraits d’un vieillard, d’une vieille et des courtisanes, trouvés dans les pièces XC, XCI et XCVI des *Fleurs du mal*, intitulées respectivement « Les sept vieillards », « Les petites vieilles » et « Le jeu ».

¹ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Ecrits sur l’art*, op. cit., p. 200.

Au seizième vers des « Sept vieillards », le poète introduit la tête du caractère. Dans tous les « Tableaux parisiens », l'accent porte sur le regard des passants. Quant aux yeux du vieillard, « sa prunelle » semble « trempée/Dans le fiel¹ » ; elle suggère « la méchanceté² ». La description des yeux attribue à l'homme le comportement méchant. Baudelaire guide le regard du lecteur ensuite sur la « barbe à longs poils³ », qui est « roide comme une épée⁴ ». La raideur de la barbe, exagérée, pourrait renforcer l'idée de l'invariabilité du caractère méchant. En plus, les poils du menton sont, le lecteur lit au vingtième vers, comparables à ceux de Judas. Étant donné la réputation négative du caractère biblique, cette comparaison accentue une fois de plus la méchanceté du personnage. Elle stimule également l'imagination du lecteur, puisque les portraits de Judas s'évoquent sur le coup. Au vingt-cinquième vers, le poète suggère l'allure juive du vieillard. Jointe à la méchanceté du personnage, la généralisation se révèle ici tellement nette qu'elle suscite un ton antisémite. Or, les aspects romanesques s'ajoutent au visage. La mine de la figure, entre autres, contribue beaucoup à l'image du caractère. L'homme est « cassé⁵ ». Atteinte de rhumatisme, « son échine/fai[t] avec sa jambe un parfait angle droit⁶ ». Baudelaire unit ici l'idée du modèle à celle de l'idéal. La figure cassée, imparfaite, se compare à la forme géométrique, parfaite ; c'est un petit métadiscours en vers sur l'empirico-idéalisme. Selon le poète, le caractère a « la tournure et le pas maladroit/D'un quadrupède infirme ou d'un juif à trois pattes⁷. » Les pas du vieillard sont donc comparables à ceux d'un animal blessé, dépourvu, semble-t-il, de toute dignité humaine. Cette créature « allait s'empêtrant,/Comme il écrasait des morts [...] Hostile à l'univers plutôt qu'indifférent⁸. » L'autre aspect romanesque sont les habits de l'homme. Le vieillard est en « savates⁹ ». Ses chaussures sont donc aussi misérables que son âme et son corps. La même chose vaut pour « les guenilles jaunes¹⁰ » qu'il a mises. Conformément à la méthode des « phares », l'extérieur entier du caractère reflète un portrait moral, en ce sens que l'apparence du vieillard exprime la méchanceté.

¹ Charles Baudelaire, XC : « Les sept vieillards », in *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 132.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 133.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 132.

Finalement, il est question du décor et de l'atmosphère. Baudelaire crée son ensemble en liant les habits et le décor à l'aide de la couleur jaune ; le poète est un coloriste. La couleur des habits en loques accorde explicitement avec celle du « ciel pluvieux » et du « brouillard sale et jaune¹ ». D'autres composants du décor sont « la triste rue », « la brume » qui allonge la hauteur des maisons et « la neige et la boue² ». Ils évoquent la froideur de l'hiver aussi bien que le cauchemar tel qu'il peut figurer dans un roman d'Edgar Poe. Bref, le caractère méchant a sa place dans cette rue surnaturellement froide et sale.

Le poème XCI des *Fleurs du mal*, « Les petites vieilles », se compose de quatre parties. Dans la troisième partie, Baudelaire fait le portrait d'une des vieilles. Pour ce qui est du visage, le personnage en question a « l'œil d'un vieil aigle » et le « front de marbre » qui a « l'air fait pour le laurier³ ». Ces traits, toujours exagérés, idéalisés, renforcent l'allure « pensive » et « fière⁴ » de la vieille. Le lecteur « voit » en plus la bouche, puisqu'elle « humait avidement⁵ ». Le poète ne décrit pas les habits du caractère ; la tête prédomine dans ce tableau. Il y a pourtant un décor et une atmosphère très précise. La femme se trouve « sur un banc » dans un jardin public, « Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre⁶ ». En coloriste, le poète sait en effet « baigner une tête dans les molles vapeurs d'une chaude atmosphère, ou la faire sortir des profondeurs d'un crépuscule⁷. » La couleur rouge du crépuscule se peint derrière le visage : « à l'heure où le soleil tombant/Ensanglante le ciel de blessures vermeilles⁸ ». Ce ciel rouge résulte vraisemblablement de la préférence de Baudelaire pour les couleurs mélancoliques, violentes, de Delacroix. Comme le « lac de sang » à « un bois de sapins toujours verts⁹ », le ciel ensanglanté est complémentaire à la verdure du jardin public dans le poème. La couleur rouge se lie d'ailleurs au chant guerrier des soldats, car les images du sang et des blessures, brodées par analogie sur la rougeur du ciel, évoquent des champs de batailles et leur violence. La vieille représente l'« héroïsme au cœur des citoyens¹⁰ ». Cet héroïsme,

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Charles Baudelaire, XCI : « Les petites vieilles », in *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 135.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Ecrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 200.

⁸ Charles Baudelaire, XCI : « Les petites vieilles », in *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 135.

⁹ Charles Baudelaire, VI : « Les phares », in *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁰ Charles Baudelaire, XCI : « Les petites vieilles », in *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 135.

cependant, semble être en train de disparaître avec le Second Empire. Vers 1860, la génération de la vieille fait le dernier témoignage du « souvenir d'une glorieuse aventure¹ », à savoir celui de l'« épopée » napoléonienne. En écoutant et en humant « ce chant vif et guerrier² », elle « se sent revivre³ » ; comme jadis, son allure devient grave et respectable. Ce caractère se souvient d'un âge d'or qui n'est plus. De tels sentiments sont, Baudelaire semble vouloir exprimer, en déclin. Le grand âge de la femme et les couleurs mélancoliques du crépuscule s'unissent dans le but de peindre le déclin d'une espèce de gloire d'autrefois. La mélancolie du caractère incarne tout le dix-neuvième siècle. Dans le « royaume » du poète des *Fleurs du mal*, la beauté tient souvent à cette expression du déclin.

Quoiqu'elles soient également vieilles, les courtisanes que Baudelaire peint dans la pièce « Le jeu » ne représentent aucune haute valeur morale. L'œil de toutes ses femmes mûres est « câlin et fatal⁴ ». En généralisant quelques traits du modèle, Baudelaire aspire de nouveau à créer un caractère qui répond à sa vision du monde. Leurs visages sont « pâles⁵ », leurs oreilles « maigres⁶ » ; mais quand même les « vieilles putains⁷ » ont peint les lèvres et elles portent les boucles d'oreilles. Joint à leur « gaieté⁸ », leur art du maquillage cherche, autrement dit, à cacher les airs funèbres de la vieillesse et de leur métier douloureux et « infernal ». En outre, le poète situe ces courtisanes aux visages pâles dans un « antre » avec « de sales plafonds » et « de pâles lustres⁹ », assises dans « des fauteuils fanés¹⁰ ». Les adjectifs, sales, pâles, fanés, déterminent le ton de l'harmonie. La manière dont le poète peint le décor accorde avec l'aspect, de même que l'âme, du caractère représenté. L'ensemble exprime ici la décadence morale. À cause du sujet immoral, le poète parle d'un « noir tableau¹¹ ». Aussi noir que le thème du tableau soit, il y a toujours des couleurs dans la description. Baudelaire peint les visages pâles, où le rouge des lèvres se fait remarquer, en blanc ; les tapis qui entourent les courtisanes, en vert. La lumière jaune

¹ Jean Carpentier, « L'Empire, épopée et consolidation bourgeoise », in *Histoire de France*, sous la dir. de Jean Carpentier et François Lebrun, Paris, Editions du Seuil, coll. « Histoire », 2000, p. 254.

² Charles Baudelaire, XCI : « Les petites vieilles », in *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 135.

³ *Ibid.*

⁴ Charles Baudelaire, XCVI : « Le jeu », in *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 139.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 140

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 139.

¹¹ *Ibid.*, p. 140.

des lampes à l'huile et des lustres inonde les personnages du tableau. Toute cette harmonie de couleurs sert à rendre les caractères plus clairs. Soit dit en passant, dans son portrait de la décadence, Baudelaire inclut les « poètes illustres¹ » qui désirent les courtisanes.

3.3. Le paysage

Du portrait des caractères, le décor et l'atmosphère ne peuvent pas se séparer. Il est par conséquent juste que nous creusions également cet autre composant du tableau. Dans le *Salon de 1846* et le *Salon de 1859*, comme au portrait, Baudelaire consacre un chapitre à part au paysage, ce qui suggère déjà l'attention que le critique voue à l'arrière-plan du « royaume ». Une fois de plus, cette attention frappe dans les quatrains des « Phares ». Michel-Ange, par exemple, a dépouillé son paysage tellement de détails anecdotiques que le poète le décrit comme un « lieu vague² ». Les sculpteurs ne expriment que rarement le paysage. Nous ne retrouvons donc aucune référence à un paysage quelconque dans le quatrain sur le sculpteur Puget. L'œuvre de Goya fait aussi exception. Le cauchemar obscurcit le pays où agit le peuple du peintre espagnol. Contrairement à eux, les autres définissent bel et bien leur paysage. Un « fleuve » et une agitation continue du monde physique traversent le « jardin³ » de Rubens ; dans le « sombre » pays de Léonard de Vinci, « l'ombre/Des glaciers et des pins⁴ » enferme les personnages ; les œuvres de Rembrandt jouent dans un « triste hôpital » qui est « d'un rayon d'hiver traversé brusquement⁵ » ; les décors de Watteau sont « frais et légers », « éclairés par des lustres⁶ » ; sous le « ciel chagrin » de Delacroix, le spectateur voit un « lac de sang » et « un bois de sapins toujours vert⁷ » qui jettent de l'ombre.

3.3.1. Les ossements du paysage

¹ *Ibid.*

² Charles Baudelaire, VI : « Les phares », in *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 64.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁷ *Ibid.*

Suivant les principes de la peinture traditionnelle, « l'imagination fait le paysage¹. » Quand on construit un « royaume », il est aux yeux du poète question de rêver chaque partie de l'ensemble. Le « phare » tire la quintessence de la réalité, afin que le caractère du paysage devienne plus clair dans le tableau : « Les eaux y sont *plus* lourdes et *plus* solennelles qu'ailleurs, la solitude *plus* silencieuse, les arbres eux-mêmes *plus* monumentaux². » Idéalement, l'artiste sait mêler « un parfum romantique³ » et « beaucoup de son âme⁴ » dans l'unité du paysage. Il montre sa personnalité en extrayant « la poésie naturelle de son sujet⁵ ». Le « phare » ne se cache pas derrière un système, tel que le beau antique ou le positivisme, mais il montre ce qu'il a lui-même senti et pensé en face de l'univers visible. Le sentiment humanise la végétation et la minérale, de sorte que le critique Baudelaire rapproche le paysage peint du corps de l'être humain. Pour lui, le paysage a des « ossements⁶ ». Attendu que le paysage est en accord avec les âmes qui le peuplent, l'unité du tableau cause cette humanisation du décor. Sous le ciel du crâne de Rubens, le « jardin de la paresse⁷ » accorde avec le comportement ses femmes nues. Le « triste hôpital⁸ » de Rembrandt respire la tristesse des malades et de leurs familles. Comme ses « mauvais anges⁹ », le chagrin possède le ciel du « royaume » de Delacroix. Chez tous, la condition humaine imprègne le paysage.

L'homme du « culte des images », Baudelaire se rend compte que la beauté surnaturelle de pareils paysages, pénétrés d'humanité, relève d'une illusion. Le « phare » imagine un paysage invraisemblable, voire fantaisiste. Amoureux du mensonge, Baudelaire parle néanmoins d'« une utile illusion¹⁰ ». « Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir¹¹. » La condamnation baudelairienne du paysage positiviste tient à l'idée que l'imagination

¹ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 424.

² *Ibid.*, p. 423. [Nous soulignons]

³ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 224.

⁴ *Ibid.*, p. 226.

⁵ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 419.

⁶ *Ibid.*, p. 421.

⁷ Charles Baudelaire, VI : « Les phares », in *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 64.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 429.

¹¹ *Ibid.*

est souvent plus précise et plus vraie que la réalité. Selon Baudelaire, l'artiste est obligé de mentir s'il veut s'approcher de sa vérité.

3.3.2. La capitale du XIX^e siècle

Le décor des « Tableaux parisiens » relève du genre que Baudelaire appelle « le paysage des grandes villes¹ ». Comme « jamais mortel [ne] vit² » un paysage aussi « terrible » ou compliqué que le Paris de Haussmann naissant, il est clair que ce paysage se distinguera nettement de ceux des grands maîtres. Dans l'hypothèse où Baudelaire peint *fidèlement* la capitale du dix-neuvième siècle, c'est-à-dire le décor de son présent, la question se pose si le poète n'adhère pas trop au réalisme qu'il condamne en tant que critique d'art.

Poussé jusqu'au bout, l'imagination finit en « la libre fantaisie³ ». D'un tel paysage de fantaisie, la pièce « Rêve parisien » seule donne un exemple. Ici, l'égoïsme humain substitue entièrement la réalité.

Architecte de mes féeries,
Je faisais, à ma volonté,
Sous un tunnel de pierreries
Passer un océan dompté⁴ ;

Cette fantaisie jure néanmoins profondément avec le décor plutôt historique ou réaliste, semble-t-il, des autres pièces du cycle. Aucun « caprice singulier⁵ », comme le « Rêve parisien », ne permet d'échapper pour toujours à la réalité de la capitale du dix-neuvième siècle, voire au spleen.

En rouvrant mes yeux pleins de flamme
J'ai vu l'horreur de mon taudis,
Et senti, rentrant dans mon âme,
La pointe des soucis maudits ;

¹ *Ibid.*, p. 425.

² Charles Baudelaire, CII : « Rêve parisien », in *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 145.

³ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Ecrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 224.

⁴ Charles Baudelaire, CII : « Rêve parisien », in *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 146.

⁵ *Ibid.*, p. 145.

La pendule aux accents funèbres
Sonnait brutalement midi,
Et le ciel versait des ténèbres
Sur le triste monde engourdi¹.

Nous remarquons que Baudelaire traite l'impossibilité d'écrire dans la deuxième partie de « Rêve parisien ». Le lecteur se demande si dans un cycle où le poète rapporte sur la faillite de l'imagination, il peut toujours être question d'une « utile illusion ». Il se demande de plus si Baudelaire est capable de rendre le paysage surnaturel, à l'instar des « phares », si le spleen l'accable tellement. Or il faut constater que la fin de la rêve est elle-même composée, c'est-à-dire *rêvée*. Comme « l'imagination, grâce à sa nature suppléante, contient l'esprit critique² », le poète peut imaginer le manque d'imagination. Donc au moment où Baudelaire compose un poème sur le spleen, ce spleen ne l'accable plus. En outre, attendu que le poète choisit toujours scrupuleusement ses sujets, le choix de la capitale en tant que décor l'aidera plutôt à répondre à son idéal et à rendre le décor surnaturel qu'à représenter la réalité telle quelle. Dans le *Salon de 1859*, Baudelaire parle par conséquent du « charme profond et compliqué d'une capitale âgée et vieillie dans les gloires et les tribulations de la vie³ », de « la solennité naturelle d'une ville immense⁴ » et de « la noire majesté de la plus inquiétante des capitales⁵ ». Les fragments de la capitale, retrouvés dans les « Tableaux parisiens », ne cherchent jamais à copier le paysage mais bien à illuminer sa quintessence. Ainsi, les mentions de la boue aident le poète à mieux traduire ce paysage mystérieux.

Le premier tableau du cycle s'intitule « Paysage ». « Du haut de [s]a mansarde », à l'aide d'un plan d'ensemble, le poète introduit le « charme profond » de Paris :

Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,
Et les grands ciels qui font rêver d'éternité.

Il est doux, à travers les brumes, de voir naître

¹ *Ibid.*, p. 146.

² Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 370.

³ *Ibid.*, p. 425.

⁴ *Ibid.*, p. 426.

⁵ *Ibid.*, p. 428.

L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre,
Les fleuves de charbon monter au firmament
Et la lune verser son pâle enchantement¹.

Ces « brumes », reprises dans plusieurs « Tableaux parisiens », transforment la capitale en un lieu baigné de mystère. Dans la deuxième partie du « Cygne », la « négresse » cherche

Les cocotiers absents de la superbe Afrique
Derrière la muraille immense du brouillard²

Nous avons déjà mentionné le « brouillard sale et jaune³ » qui enveloppe le vieillard que Baudelaire peint. Le poète intitule la pièce CI : « Brumes et pluies ». Également, dans « Le crépuscule du matin »,

Une mer de brouillards baignait les édifices⁴

Cette « mer » du dernier poème accorde d'ailleurs avec, et l'image de l'âme du poète qui, après avoir rencontré les vieillards infernaux, « dansait, dansait, vieille gabarre/Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords⁵! », et l'image des « mâts de la cité » du premier poème. La « mer de brouillards » éveille « le chaos des vivantes cités⁶ », voire l'idée du sublime⁷. Le poète ne copie jamais en détail la capitale ; il l'évoque. Dans « Le cygne », le poète suggère le chaos à l'aide d'énumérations.

[...] tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,

¹ Charles Baudelaire, LXXXVI : « Paysage », in *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 127.

² Charles Baudelaire, LXXXIX : « Le cygne », *ibid.*, p. 131.

³ Charles Baudelaire, XC : « Les sept vieillards », *ibid.*, p. 132.

⁴ Charles Baudelaire, CIII : « Le crépuscule du matin », *ibid.*, p. 147.

⁵ Charles Baudelaire, XC : « Les sept vieillards », *ibid.*, p. 132.

⁶ Charles Baudelaire, XCI : « Les petites vieilles », *ibid.*, p. 132.

⁷ « Tandis que le beau est lié à une forme finie, le sublime peut être de deux types, d'une part *mathématique*, "ce qui est absolument grand", comme les pyramides, d'autre part *dynamique*, ce qui suggère un infini en puissance et peut susciter la peur [...] Comme le résumera Emerson dans la *Conduite de la vie*, texte familier de Baudelaire : "Je ne sais ce que signifie le mot sublime, si ce n'est les commandements d'une force terrifiante à l'enfant que nous sommes." » Antoine Compagnon, *Les antimodernes*, *op. cit.*, p. 138.

Les herbes, les gros blocs verdissés par l'eau des flaques,
Et brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

ou

[...] palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs [...]

et dans « Le crépuscule du soir » :

On entend çà et là les cuisines siffler,
Les théâtres glapir, les orchestres ronfler ;
Les tables d'hôte, dont le jeu fait les délices,
S'emplissent de catins et d'escrocs [...]

La capitale du dix-neuvième siècle inquiète.

[L]a révolution urbaine se situa donc entre 1841 et 1861, sous l'action de Haussmann en particulier, la transformation d'un Paris ordonné, hiérarchisé, en "un tohu-bohu, un capharnaüm, une Babel", toutes métaphores qui nous renvoient encore au Chaos. Baudelaire présente cette rupture, qu'il envisage comme une décadence, non pas comme une organisation plus rationnelle de l'espace urbain, traversé de larges artères qui éliminèrent les labyrinthes médiévaux, mais au contraire comme une désagrégation, le résultat d'une explosion dont Paris serait sorti déboussolé et encore plus chaotique¹.

Nous sommes bien loin de la poétique des réalistes dans les « Tableaux parisiens ». Baudelaire appelle Paris un « colosse puissant² ». Il identifie son paysage avec un homme d'une grande force apparente. L'icônolâtre pense peut-être au *Colosse* de Goya. Le poète des *Fleurs du mal* imagine et humanise le paysage des « Tableaux parisiens » comme les « phares ». Cette humanisation du paysage accorde avec l'extérieur des Parisiens qui peuplent le « royaume » de Baudelaire : le colosse les a cassés ou vaincus.

¹ Antoine Compagnon, *Baudelaire. L'irréductible*, Paris, Flammarion, 2014, p. 175.

² Charles Baudelaire, XC : « Les sept vieillards », in *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 132.

En flâneur, le poète Baudelaire se promène à travers « les plis sinueux¹ » de Paris.
Le poète mêle beaucoup de son âme

Paris change ! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé²!

dans ses descriptions. La rue fait souvent partie du tableau. Le poète « pench[e] rêveusement [son] tête appesantie³ » vers les pavés. Un « pavé sec⁴ » revête le sol de Paris et le rend « raboteux⁵ » ; parfois, le promeneur y « trébuch[e]⁶ ». La rue est boueuse, « triste⁷ ». « [L]es lueurs que tourmente le vent⁸ » l'allument la nuit. Le choix du verbe « tourmenter » est un autre exemple de l'humanisation du paysage : le vent respire la douleur humaine⁹. Les quais de la Seine sont « poudreux¹⁰ » et « froids¹¹ » ; la Seine, elle, est « déserte¹² ». Bref, la plupart des adjectifs rendent les rues de Paris, où Baudelaire promène tout seul, mélancoliques. Le poète évoque la froideur et la fragilité du monde. Aussi nouveau que le paysage de Baudelaire soit, la tonalité – mystérieuse, triste et sombre – répète celle des paysages de Léonard de Vinci et de Rembrandt.

3.4. Le côté épique de la vie moderne

3.4.1. Pour une épopée intimiste

En 1846, le critique Baudelaire déclare que la « grande tradition s'est perdue¹³ ». Delacroix à part, personne n'idéalise encore la vie ancienne, c'est-à-dire « la vie

¹ Charles Baudelaire, XCI : « Les petites vieilles », in *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 133.

² Charles Baudelaire, LXXXIX : « Le cygne », in *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 131.

³ Charles Baudelaire, XCII : « Les aveugles », in *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 136.

⁴ Charles Baudelaire, LXXXIX : « Le cygne », in *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 131.

⁵ *Ibid.*

⁶ Charles Baudelaire, LXXXVII : « Le soleil », in *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 128.

⁷ Charles Baudelaire, XC : « Les sept vieillards », in *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 132.

⁸ Charles Baudelaire, XCV : « Le crépuscule du soir », in *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 139.

⁹ Voir l'analyse du portrait de la vieille, notamment le décor. Baudelaire *humanise* son paysage.

¹⁰ Charles Baudelaire, XCIV : « Le squelette laboureur », in *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 137.

¹¹ Charles Baudelaire, XCVII : « Danse macabre », in *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 142.

¹² Charles Baudelaire, CIII : « Le crépuscule du matin », in *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 147.

¹³ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 237.

robuste et guerrière¹ ». En art, les épopées classiques, telles que l'« Iliade » ou la « Chanson de Roland », représentent le mieux le thème de la guerre. Leurs auteurs ont toujours aspiré à célébrer un héros ou un grand fait, qui peut élever moralement le public. Sous le signe de la *Poétique* d'Aristote, « la peinture [traditionnelle] est, comme la poésie, l'imitation d'une action humaine plus belle ou plus significative que la moyenne². » La plupart des artistes de la « grande tradition » peignent par conséquent les « mouvements sérieux³ », les « attitudes majestueuses ou violentes⁴ » et « la pompe publique⁵ ». Ainsi montrent-ils la grandeur humaine. Les « Hercules » et les « Christs » de Michel-Ange font, par exemple, preuve de cet idéal. L'amour du grand de Baudelaire s'explique par les caractéristiques picturales de la tradition occidentale. Quand Baudelaire décrit les tableaux de Delacroix, le poète fait ressortir jusqu'à quel point son peintre préféré s'est inscrit dans cette tradition : « Toujours la foule agissante, inquiète, le tumulte des armes, la pompe des vêtements, la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie⁶! » Delacroix et le critique Baudelaire attribuent au geste beaucoup d'importance, ce qui remonte au renseignement célèbre de Léonard de Vinci. Ce dernier affirme que l'expression des « émotions de l'être humain par les mouvements du corps est une visée fondamentale de l'art du peintre⁷. »

L'épopée napoléonienne a engendré, Baudelaire dit, la floraison des arts pendant la Restauration. Entre autres, elle a su inspirer Delacroix. Mais elle est déjà devenue une abstraction pour la génération de Baudelaire. Il lui a fallu renouveler les sujets des générations précédentes. Préoccupé du choix de son sujet, Baudelaire examine par quoi l'artiste moderne pourrait remplacer les hauts faits qui ont déterminé la « grande tradition ». Grâce aux tableaux anciens, le poète *voit* que la beauté des gestes tient aux passions. Par conséquent, les passions modernes l'intéressent et l'aideront à redéfinir la « grande tradition ». Il aspire à les définir : « la question principale et essentielle [...] est de savoir si nous possédons une beauté particulière, inhérente à des passions nouvelles⁸ ». Parmi les sujets modernes, Baudelaire mentionne « des sujets publics et

¹ *Ibid.*

² Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 37.

³ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Ecrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 237.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, in *Ecrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 275.

⁷ Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 17.

⁸ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Ecrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 239.

officiels, [...] nos victoires et [...] notre héroïsme politique¹. » En redéfinissant la « grande tradition », l'auteur des *Fleurs du mal* préfère cependant creuser « des sujets privés, qui sont bien autrement héroïque². » Cet autre maître du temps de la Restauration, Balzac apprend à Baudelaire que la vie quotidienne de Paris n'est pas inférieure à l'Antiquité. Au contraire, on peut y découvrir des héros dignes de l'Antiquité : « les héros de l'*Illiade* ne vont qu'à votre cheville ô Vautrin, ô Rastignac, ô Birotteau ». La vie de la capitale se révèle à la fois luxueuse, criminelle et pleine de drame.

Le spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville, — criminels et filles entretenues, — la *Gazette des tribunaux* et le *Moniteur* nous prouvent que nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour connaître notre héroïsme³.

Le poète moderne Baudelaire ne rompt pas avec le sujet antique, à savoir la célébration du héros ; le poète des « Tableaux parisiens » tente bien plutôt de redéfinir ce sujet en voulant rester fidèle à son présent. Baudelaire aspire à exprimer l'héroïsme de la vie moderne.

La définition baudelairienne du héroïsme se base sur l'exemple du « phare » Delacroix. Parmi les représentations « des insurrections, des luttes et des triomphes⁴ » dans l'œuvre du peintre, le poète distingue aussi de « petits mondes mélancoliques⁵ » ; et il avoue ne pas savoir comment définir ces tableaux qui, quoique ne pas littéralement grands, sont « si profondément pénétrants et attachants⁶ ». En parlant de ces mondes plutôt intimes, Baudelaire emploie l'adjectif « petit ». Dans les écrits sur l'art de Baudelaire, cet adjectif a toutefois une connotation négative. Dans le *Salon de 1859*, par exemple, le critique s'oppose au « goût du petit⁷ ». Mais il peut donc exister une définition positive de l'adjectif. La « grande tradition » éclaircit cette définition

¹ *Ibid.*

² *Ibid.* [Nous soulignons]

³ *Ibid.*

⁴ Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 275.

⁵ *Ibid.*, p. 276.

⁶ *Ibid.*, p. 275.

⁷ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 356.

positive. Selon Baudelaire, Delacroix montre que l'artiste peut « *faire grand* dans le petit¹. »

Le peintre de *La barque de Dante* tire souvent ses héros de la littérature moderne. Baudelaire discute par conséquent le *Hamlet* de Delacroix. Il s'agit ici d'« un Hamlet tout délicat et pâlot, aux mains blanches et féminines, une nature exquise, mais molle, légèrement indécise, avec un œil presque atone². » La physique du personnage s'éloigne de celle des héros que Michel-Ange et Puget ont sculptés, voire de l'exemple antique. Elle aide pourtant à mieux exprimer l'héroïsme du caractère en question. Delacroix montre, autrement dit, qu'il sait exprimer la grandeur sans avoir recours à la physique musclée. Il déplace l'expression de l'héroïsme du corps à l'âme. Dans l'œuvre de Delacroix, quelques portraits féminins articulent aussi ce déplacement. Le critique les désigne par l'appellation « femmes d'intimité³ ».

On dirait qu'elles portent dans les yeux un secret douloureux, impossible à enfouir dans les profondeurs de la dissimulation. Leur pâleur est comme une révélation des batailles intérieures. Qu'elles se distinguent par le charme du crime ou par l'odeur de la sainteté, que leurs gestes soient alanguis ou violents, ces femmes malades du cœur ou de l'esprit ont dans les yeux le plombé de la fièvre ou la nitescence anormale et bizarre de leur mal, dans le regard, l'intensité du surnaturalisme⁴.

L'artiste moderne cherche la bataille, qui autrefois a fait avancer les épopées classiques, à l'intérieur des caractères. Comme chez le *Hamlet*, la pâleur et le regard expriment désormais l'héroïsme. Car les femmes de Delacroix *se distinguent* toujours physiquement des autres. L'extérieur du personnage rend saillante la bataille intérieure entre le bien et le mal. Il traduit l'âme du personnage. De cette manière, le peintre peut aussi parvenir au surnaturalisme exigé. En peignant seulement un regard, l'imagination peut traduire la bataille intérieure.

Généralement parlant, le bien définit l'héroïsme. Mais par un effet de contraste, son antithèse peut aussi bien faire ressortir la notion de l'héroïsme. Le spectateur – le lecteur – définit l'héroïsme en reconnaissant son opposé. C'est la raison pour laquelle le mal fait pour Baudelaire partie de la représentation de l'héroïsme moderne.

¹ *Ibid.*, p. 410.

² Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 276.

³ *Ibid.*, p. 277. [Nous soulignons]

⁴ *Ibid.*

Le petit, c'est l'absence des gestes et des vêtements voyants. Si l'artiste ne réussit pas à exprimer *différemment* l'héroïsme, en suggérant une bataille intérieure, le petit du sujet représenté ne se distingue plus de la banalité et il devient à juste titre condamnable.

3.4.2. Le poète aux limbes

Le cycle des « Tableaux parisiens » peut être lu comme une épopée dont le héros est le poète. « [Œ]il central dissimulé dans la foule, voyant sans être vu¹ », le dandy traverse la capitale à la recherche du poème, c'est-à-dire du beau. Il rencontrera les « milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville² ». Le poète, qui est censé n'aimer que la beauté, affronte courageusement la boue et la méchanceté de la ville. En cela, il se révèle héroïque à sa manière. Baudelaire le présente par conséquent comme le David de Michel-Ange. Il met l'accent sur la concentration du « je » qui confronte l'inconnu dans la ville chaotique.

Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros
Et discutant avec mon âme déjà lasse,
Le faubourg secoué par les lourds tombereaux³.

La quête du poète ressemble beaucoup à celle de Dante dans la *Divine Comédie*, en ce sens que différentes âmes, perdues ou pas, passent devant le poète. Le lecteur soupçonne d'ailleurs souvent l'atmosphère du purgatoire chez Baudelaire. Le poète a voulu intituler son recueil *Les limbes*, avant qu'il trouve le titre *Les Fleurs du mal*. Ce premier titre, qui évoque un état vague ou incertain, vaut toujours pour les « Tableaux parisiens », puisque la capitale du dix-neuvième siècle est un lieu mystérieux, mal défini, « sans bords ». Le poète lit le salut des âmes dans les yeux. Là, nous venons de le voir, les batailles intérieures se jouent. Là, le poète découvre l'homme moderne « dans sa manifestation héroïque, dans le sens infernal ou divin⁴. » Dans les

¹ Antoine Compagnon, *Baudelaire. L'irréductible*, op. cit., p. 243.

² Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 239.

³ Charles Baudelaire, XC : « Les sept vieillards », in *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 132.

⁴ Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 276.

« Tableaux parisiens », l'insistance sur le regard des autres provient donc de l'intériorisation de l'héroïsme. Le lecteur remarquera que le poète décrit toujours les yeux des existences qu'il rencontre. Ainsi, les vieillards de la pièce « Les sept vieillards » représentent l'être infernal :

[...] la méchanceté qui luisait dans ses yeux,

[...] On eût dit sa prunelle trempée
Dans le fiel ; son regard aiguïsait les frimas¹,

Par contre, les vieilles de la pièce « Les petites vieilles » représentent l'étonnement divin,

[...] ils ont des yeux perçants comme une vrille,
Luisants comme ces trous où l'eau dort dans la nuit ;
Ils ont les yeux divins de la petite fille
Qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit².

ainsi que la douleur

— Ces yeux sont des puits faits d'un million de larmes,
Des creusets qu'un métal refroidi pailleta...
Ces yeux mystérieux ont d'invincibles charmes
Pour celui que l'austère Infortune allaita³!

et la fierté.

Son œil parfois s'ouvrait comme l'œil d'un vieil aigle⁴;

Des yeux des aveugles, « la divine étincelle est partie⁵ », et dans l'œil de la passante,
le poète boit

¹ Charles Baudelaire, XC : « Les sept vieillards », in *Les Fleurs du mal, op cit.*, p. 132.

² Charles Baudelaire, XCI : « Les petites vieilles », *ibid.*, p. 134.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 135.

⁵ Charles Baudelaire, XCII : « Les aveugles », *ibid.*, p. 136.

La douceur qui fascine et le plaisir qui tue¹.

Avant que Baudelaire exprime pleinement cet héroïsme moderne, il enchaîne l'ancien et le moderne en thématissant la perte de l'héros antique dans « Le cygne ». Le poète se juche visiblement sur les épaules des Anciens au lieu de faire table rase du passé. Il pense à Andromaque dans cette pièce. Car son « *grand époux*² », Hector, le prototype du héros antique, meurt une seconde fois à cause de la vie moderne. L'artiste moderne ne traite plus son sort. Il peint par contre le monde tel quel. « Américanisé³ », ce « malheureux cerveau⁴ » ignore de plus en plus les hauts faits de l'héros antique en faveur du positivisme. Symbolisé par le « *grand cygne*⁵ », le beau – l'héroïsme antique, l'art de peindre des « phares » – se révèle désormais exilé, vaincu et « ridicule⁶ ». La « vérité emphatique du geste⁷ » a basculé dans les « gestes fous⁸ » du cygne.

Incapable de peindre le beau antique, le poète se trouve « dans la forêt où [s]on esprit s'exile⁹ ». Cet exil reflète celui de Dante qui erre dans « *una selva oscura* ». En parcourant les rues de Paris, le poète rêve d'échapper à cette forêt spirituelle. En cela, le comportement du poète peut être entendu comme héroïque et désespéré à la fois. Pareil aux Parisiens que Baudelaire porte à la scène, le héroïsme du poète s'intériorise. Contrairement à la *Divine Comédie*, aucun poète antique n'accompagne le poète moderne ; il est profondément seul. Le lecteur reconnaît la bataille intérieure du « je », entre le spleen et l'idéal, dans tous les poèmes des « Tableaux parisiens ». C'est pourquoi le poète, au moment où il roidit ses « nerfs comme un héros », fait en plus mention de sa lassitude : « mon âme déjà lasse¹⁰ ». Comme le *Hamlet* de Delacroix, le « je » témoigne d'un débat intérieur. Tous les poèmes du cycle sont des tableaux intimes, sauf qu'ils parlent. Étant le contraire de l'idéal, le spleen est un

¹ Charles Baudelaire, XCIII : « A une passante », *ibid.*, p. 137.

² Charles Baudelaire, LXXXIX : « Le cygne », *ibid.*, p. 131. [Nous soulignons]

³ Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 260.

⁴ *Ibid.*

⁵ Charles Baudelaire, LXXXIX : « Le cygne », *ibid.*, p. 131. [Nous soulignons]

⁶ *Ibid.*

⁷ Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, in *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 275.

⁸ Charles Baudelaire, LXXXIX : « Le cygne », *ibid.*, p. 131.

⁹ *Ibid.*, p. 132.

¹⁰ Charles Baudelaire, XC : « Les sept vieillards », *ibid.*, p. 132.

composant primordial dans la représentation de la bataille intérieure du poète. C'est à l'aide de son spleen que le poète sait faire grand dans le petit.

Le cycle symbolise un jour dans la vie du poète. Il commence et finit par l'aube du soleil. Tandis que le soleil se lève dans le dernier poème du cycle, le soleil que le poète a voulu « tirer [...] de [s]on cœur¹ » se couche. Dans la quête du beau moderne, le poète finit par être lui-même un des vaincus parisiens qu'il a peints. Contrairement à Dante, il ne trouve pas de salut à la fin de l'épopée. Il n'y a que le vague, ce qui est mal défini, voire une continuation des limbes.

C'était l'heure où l'essaim des rêves malfaisants
Tord sur leurs oreillers les bruns adolescents ;
Où, comme un œil sanglant qui palpite et qui bouge,
La lampe sur le jour fait une tache rouge ;
Où l'âme, sous le poids du corps revêche et lourd,
Imite les combats de la lampe et du jour.
Comme un visage en pleurs que les brises essuient,
L'air est plein du frisson des choses qui s'enfuient,
Et l'homme est las d'écrire et la femme d'aimer².

Comme Achilles vainc Hector, le « colosse puissant » Paris vainc le poète. Pour ce qui est de la bataille intérieure, la lassitude se révèle en fin de compte plus forte que l'idéal. Mais cette déchéance répond à la définition baudelairienne du beau. Selon le poète des *Fleurs du mal*, le beau moderne, le sien, celui de son « royaume », dérive des passions modernes suivantes : la volupté, la tristesse, la mélancolie, la lassitude, l'ardeur, le désir de vivre, l'amertume, la privation, la désespérance, le mystère, le regret,

et enfin (pour que j'aie le courage d'avouer jusqu'à quel point je me sens moderne en esthétique), le malheur³.

Le poète représente le « je » du cycle déchu, d'autant plus qu'il trouve cette déchéance belle. Soulignons que Baudelaire compose et peint cette déchéance.

¹ Charles Baudelaire, LXXXVI : « Paysage », *ibid.*, p. 127.

² Charles Baudelaire, CIII : « Le crépuscule du matin », *ibid.*, p. 147.

³ Charles Baudelaire, *Fusées*, in OC, *op. cit.*, p. 1255.

Ces passions, quoique très modernes, n'ont jamais empêché le poète de discerner traditionnellement l'héroïsme (moderne) dans les yeux des Parisiens, ni de considérer traditionnellement sa quête comme une épopée (moderne). Même si Achilles vainc Hector, Hector reste toujours un héros. La même chose vaut pour le poète qui affronte Paris. Dans les « Tableaux parisiens », Baudelaire constitue en fait la nouvelle tradition dont il rêve depuis le *Salon de 1846*. Désormais, la bataille intérieure de l'individu, quoique l'on perd souvent cette bataille, peut également être considérée comme « l'imitation représentative de la vie humaine, non dans ses formes moyennes, mais dans ses formes les plus élevées¹. » À l'exemple de Delacroix, le poète continue donc à développer la « grande tradition » en exprimant l'élévation² – le grand – à l'aide des formes censées être moyennes – le petit. Baudelaire est le digne successeur des « phares », parce qu'il aspire, malgré la modernité de ses passions et de ses sujets, à représenter les formes les plus élevés de la vie humaine.

¹ Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 16.

² Cf. Charles Baudelaire, III : « Élévation », in *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 62.

CONCLUSION

Au dix-neuvième siècle, suite à l'industrialisation, Paris se transforme et l'art moderne émerge. Baudelaire contemple ces changements d'un œil critique. Il condamne, dans ses écrits sur l'art, les courants modernes auxquels la plupart des artistes de son temps adhèrent : Baudelaire exécute le néoclassicisme et le réalisme. L'art s'éloigne du baroque et du romantisme. « [N]aturellement conduit par le cours de [s]es réflexions à considérer l'artiste dans le passé, et à le mettre en regard avec l'artiste dans le présent¹ », Baudelaire désigne les défauts dans le regard *et la méthode* du peintre moderne, embourgeoisé. En réponse à ce qu'il considère la décadence de l'art, le critique réclame une poétique traditionaliste, voire « antimoderne ». Dans les *Salons* de même comme dans *Les Fleurs du mal* il loue les « phares », les grands artistes qui incarnent cet idéal. L'art de peindre de ce grands artistes permet en même temps à Baudelaire de montrer les défauts des artistes modernes. C'est Delacroix qui a transmis à Baudelaire la poétique des « phares ».

Cette poétique revient à une représentation empirico-idéaliste du monde. Le « phare » copie l'univers visuel pour alimenter son « dictionnaire ». L'activité empirique, l'analyse du monde n'est qu'une première étape de cette entreprise. Le « phare » tente d'abord de comprendre la Création le mieux que possible, afin de créer son monde à lui. Doués d'une riche imagination, ces grands artistes cherchent l'idée génératrice. Ils rêvent l'ensemble à peindre. Ils traduisent ensuite ce rêve et en même temps préservent le caractère surnaturel de la conception spirituelle. La traduction, c'est la composition du tableau. En traduisant, en peignant, l'artiste a recours à son « dictionnaire » de l'univers visuel. Il idéalise ce qu'il a fidèlement copié avant, afin de maintenir le rêve de la conception dans le tableau. En intégrant des éléments de l'univers visuel dans son « royaume », le peintre en tire la poésie naturelle.

¹ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 355.

Harmonisant l'ensemble, le peintre idéalise chaque composant. Aussi l'art de peindre traditionnel reproduit-il le grand art de la Création : la genèse du tableau ressemble à la genèse (biblique) du monde. De fait, l'imagination du « phare » cherche (à imiter l'ouvrage créateur de) Dieu. Pour l'artiste, cette imitation toujours imparfaite du Seigneur constitue l'idéal irréalisable.

Baudelaire discerne trois parties fondamentales du tableau conçu comme une nouvelle Création, à savoir le portrait, le paysage et le drame. Il faut peupler son monde ; il faut situer ce peuple quelque part ; il faut faire agir son peuple. L'idéalisation influence toutes les parties que l'artiste a nécessairement basées sur ses observations de l'univers visuel. Les personnages qui peuplent le monde du « phare » sont plutôt des caractères que des individus. Le peintre suggère le paysage au lieu de le copier minutieusement. La suggestion permet de rendre le végétal et le minéral plus profonds, plus lumineux, plus clairs. L'artiste met ses sentiments et ses pensées dans cette création ; il humanise le paysage et le fait accorder avec les personnages et leurs actions. Le « phare » idéalise aussi ces actions. Il ne peint que des gestes emphatiques, héroïques, grands. Il s'agit de la représentation, c'est-à-dire de l'éloge de la grandeur de l'homme, car la beauté du tableau tient à l'héroïsme que les personnages incarnent. Le tableau est forcément un mensonge, mais pour Baudelaire, seul le mensonge, s'il est bon, permet à l'artiste de s'approcher de la vérité.

Le traditionalisme de Baudelaire dépasse la provocation. À l'exemple de Delacroix, Baudelaire aspire à combler les lacunes de la « grande tradition ». Ambitieux, il veut redéfinir cette tradition. Il continue la chaîne des « phares » en reprenant les trois parties des tableaux de la « grande tradition ». Il s'ensuit que Baudelaire définit son peuple, son paysage et son drame. Pour le dire de la manière de Théophile Gautier : il est lui-même un maître qui a son « royaume ». Les « Tableaux parisiens » illustrent ce que Baudelaire a contribué à la « grande tradition » des « phares ». Les caractères du cycle sont cassés, vieux et décadents. Ils rappellent les personnages de Rembrandt et de Delacroix. En évoquant la mélancolie et le chaos de Paris, Baudelaire ajoute quelque chose de complètement nouveau à la « grande tradition ». Aucun « phare » n'a traité la ville moderne aussi explicitement. À l'instar de Delacroix, Baudelaire intériorise l'héroïsme de ses personnages : les gestes emphatiques basculent dans le regard des personnages, la physique musclée dans le teint. Le poète apporte, autrement dit, des passions nouvelles à la « grande tradition ». Il intériorise tellement sa propre bataille héroïque entre le spleen et l'idéal que

l'imagination du poète touche même à la critique. Baudelaire thématise le déclin du rêve, voire de la « grande tradition », comme il le décrit dans ses écrits sur l'art.

En somme, Baudelaire remonte à l'art de peindre des grands maîtres pour composer ses poèmes les plus modernes. Mais Baudelaire a surtout voulu créer un monde nouveau, et non pas renouveler la méthode des « Anciens ». Baudelaire représente donc sa vie moderne – sa modernité – à l'exemple des peintres de la « grande tradition ».

BIBLIOGRAPHIE

- Moshe BARASCH, *Theories of art. Tome 2 : From Winckelmann to Baudelaire*, New York, Routledge, 2000.
- Jean Baptiste BARONIAN, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies », 2006.
- Charles BAUDELAIRE, *Écrits sur l'art*, éd. Francis Moulinat, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1999.
- Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, éd. Jacques Dupont, Paris, Flammarion, 1991.
- Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, éd. Yves Gérard Le Dantec et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961.
- Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, in *Œuvres. Tome 3*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000.
- Michel BUTOR, « Les paradis artificiels », in *Essais sur les Modernes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967.
- Jean CARPENTIER, « L'Empire, épopée et consolidation bourgeoise », in *Histoire de France*, sous la dir. de Jean Carpentier et François Lebrun, Paris, Editions du Seuil, coll. « Histoire », 2000.
- Antoine COMPAGNON, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Editions du Seuil, 1990.
- Antoine COMPAGNON, *Baudelaire. L'irréductible*, Paris, Flammarion, 2014.
- Antoine COMPAGNON, *Les antimodernes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2005.
- Théophile GAUTIER, *Charles Baudelaire*, Paris, Rivage Poche, coll. « Petite Bibliothèque », 2013.
- MUSEE DE LA VIE ROMANTIQUE, *L'Œil de Baudelaire*, Paris, Editions Paris Musées, 2016.
- Octavio PAZ, *L'arc et la lyre*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1965.
- Claude PICHOS et Jean ZIEGLER, *Baudelaire*, Paris, Fayard, 2005.
- Arthur RIMBAUD, *Gedichten. Een seizoen in de hel. Illuminations*, éd. Paul Claes, Amsterdam, Athenaeum—Polak & Van Gennep, 2006.
- Sidney's 'The Defence of Poesy' and Selected Renaissance Literary Criticism*, éd. Gavin Alexander, Londres, Penguin, coll. « Classics », 2004.

Rensselaer W. LEE, *Ut pictura poesis. Humanisme & Théorie de la peinture : XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Editions Macula, coll. « La littérature artistique », 1991.

Jean STAROBINSKI, « Rêve et immoralité mélancolique », in *L'encre de la mélancolie*, Editions du Seuil, coll. « Essais », Paris, 2012.

Jean STAROBINSKI, « De la critique à la poésie », in *La Beauté du Monde*, éd. Martin Rueff, Paris, Gallimard, coll. « Quatro », 2016.

Marc VENARD, « L'image tridentine. Ordre et beauté », in *Histoire du christianisme*, sous la dir. de Alain Corbin, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Histoire », 2007.

Johann Joachim WINCKELMANN, « Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst », in *Ausgewälte Schriften und Briefe*, éd. Walther Rehm, Wiesbaden, Dieterich'sche Verlagsbuchbandlung, 1948.

Johann Joachim WINCKELMANN, « Von der Kunst unter den Griechen », in *Ausgewälte Schriften und Briefe*, éd. Walther Rehm, Wiesbaden, Dieterich'sche Verlagsbuchbandlung, 1948.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	5
-------------------	---

LA PREMIÈRE PARTIE : LE CRITIQUE

Chapitre I. <i>Le « culte des images »</i>	10
1.1. « À quoi bon la critique ? ».....	10
1.2. Contre Winckelmann.....	14
1.3. « Les phares ».....	16
Chapitre II. <i>Le phare et le fanal obscur</i>	23
2.1. L'exemple de Delacroix.....	23
2.2. Le progrès matériel.....	26
2.3. La faillite de la « grande tradition ».....	28
2.3.1. Une « lumière verdâtre ».....	29
2.3.2. Une maladie à la mort.....	31
2.3.3. Un « amour aveugle de la nature ».....	32

LA DEUXIEME PARTIE : LE POÈTE

Chapitre III. <i>L'art de peindre des grands maîtres</i>	36
3.1. La faculté cardinale.....	37
3.2. Le portrait.....	41
3.2.1. « De l'idéal et du modèle ».....	42
3.2.2. Les vaincus de Paris.....	44
3.3. Le paysage.....	48
3.3.1. Les ossements du paysage.....	48
3.3.2. La capitale du XIX ^e siècle.....	50
3.4. Le côté épique de la vie moderne.....	54
3.4.1. Pour une épopée intimiste.....	54
3.4.2. Le poète aux limbes.....	58
CONCLUSION.....	64
BIBLIOGRAPHIE.....	68

