



Baudelaire, « cet étrange classique »

Baudelaire, “esse clássico estranho”

Baudelaire, “that Strangest of Classics”

Roxanne Covelo

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

roxannecovelo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7384-5982>

Résumé : L’année 2021 a été marquée par le bicentenaire du poète et critique français Charles Baudelaire (1821–1867), dont les vers combinent la rigueur formelle de l’école néoclassique avec une nouvelle perspective esthétique élaborée par l’auteur dans ses textes critiques sur la modernité et l’art romantique. En 1855, dans un compte-rendu de l’Exposition universelle, Baudelaire propose que: « le Beau est toujours bizarre », et ajoute que « c’est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau ». La présente étude examine la tension qui existe, dans l’œuvre baudelairienne, entre le formalisme classique de l’auteur et sa théorie esthétique du bizarre. Elle fait également le bilan de sa réception, tantôt comme poète classique et tantôt comme iconoclaste, de 1857 à aujourd’hui.

Mots clés: romantisme ; classicisme ; Baudelaire ; *Les Fleurs du mal*.

Resumo: O ano 2021 marcou o bicentenário do nascimento do poeta e ensaísta francês Charles Baudelaire (1821–1867), cujos versos combinam o rigor formal do neoclassicismo francês com uma nova perspectiva estética explorada por ele em textos críticos sobre a modernidade e a arte romântica. Em um ensaio de 1855, escrito após sua visita à Exposição Universal de Paris daquele ano, Baudelaire afirma que: “o Belo é sempre bizarro [...] e é essa bizarria que o faz ser particularmente o Belo”. Nesse estudo é explorada a tensão que existe entre o formalismo clássico de Baudelaire e sua concepção romântica do belo bizarro, bem como a história de sua recepção (ora como autor clássico, ora como inovador) de 1857 até hoje.

Palavras-chave: romantismo; classicismo; Baudelaire; *As flores do mal*.

Abstract: 2021 saw the bicentenary of the birth of French poet and essayist Charles Baudelaire (1821–1867), whose verse combines the formal rigor of French neo-classical poetry with a novel aesthetic outlook expounded by the author in his critical essays on modernity and romanticism. In one such essay from 1855, written after his visit to that year’s International Exhibition in Paris, Baudelaire proposes that: “the Beautiful is always

bizarre [...] and it is precisely this quality that defines it *as the Beautiful*”. With this in mind, the present study explores the tension that exists between the poet’s neoclassical formalism and his theory of the bizarre. It also traces the history of his reception, both as classic writer and iconoclast, from 1857 to the present day.

Keywords: romanticism; classicism; Baudelaire; *The Flowers of Evil*.

L’an dernier a été marqué par le bicentenaire de Charles Baudelaire, né en 1821, auteur d’un unique recueil de poèmes (deux, si l’on y joint les *Petits poèmes en prose*), mais dont l’œuvre suscite toujours de vifs débats. L’auteur des *Fleurs du mal* (1857) a été revendiqué par la critique tantôt comme poète symboliste, tantôt comme romantique, tantôt décadent – et même, selon la formule d’un autre grand poète, « le paragon de la poésie *moderne* » (ELIOT, 2005, p. 171, souligné dans l’original)¹. Ce sont les mots de l’Américain T.S. Eliot, lui-même crédité d’avoir inauguré la poésie moderniste, mais selon qui Baudelaire en serait peut-être le vrai initiateur. Il écrit que:

L’invention de la langue, à un moment où la poésie française, tout particulièrement, en était affamée, serait déjà suffisante pour consacrer Baudelaire en tant que grand poète, voire un monument de la poésie. Et Baudelaire est de fait le paragon de la poésie *moderne*, quelle que soit la langue, car ses vers et son langage sont ceux qui, plus que tout autre dont nous ayons connaissance, se rapprochent d’un total renouvellement. (ELIOT, 2005, p. 171)²

Eliot est suivi d’autres critiques qui voient dans l’œuvre baudelairienne un cheminement vers « la modernité », néologisme que Baudelaire est d’ailleurs un des premiers à employer en français. Le texte d’Eliot est écrit en 1930, à l’occasion d’une traduction anglaise des *Journaux intimes*. Cinq ans plus tard, Walter Benjamin, traducteur de Baudelaire en allemand, écrit « Paris, capitale du dix-neuvième siècle », suivi de « Le Paris du Second Empire de

¹ Première publication de 1930.

² « The invention of language, at a moment when French poetry in particular was famishing for such invention, is enough to make of Baudelaire a great poet, a great landmark in poetry. Baudelaire is indeed the greatest exemplar in *modern* poetry in any language, for his verse and language is the nearest thing to a complete renovation that we have experienced » (ELIOT, 2005, p. 171).

Baudelaire » (1938) et « Sur quelques motifs baudelairiens » (1939)³. Plus que tout autre critique, c'est Benjamin qui a consolidé la réputation internationale de l'auteur des *Fleurs du mal* comme poète de la modernité.

Or, les auteurs compatriotes de Baudelaire ont souvent été plus sensibles à ses traits classiques. Selon la chercheuse Marie-Gabrielle Slama, auteure de l'étude « Baudelaire 'classique': petite généalogie d'une image » (2007, p. 231), le premier critique à faire ce rapprochement serait un auteur peu connu, du nom d'Édouard Goepp, dont le compte-rendu des *Fleurs du mal* (réédité par Slama dans son étude) va nettement à l'encontre de l'opinion générale en 1857. Sur le poème « Les Femmes damnées », pourtant un des plus controverses du recueil, Goepp dit y voir « une perfection de langage vraiment inouïe » et ajoute de plus que « [j]amais Racine, dans ses moments d'inspiration les plus lumineux, n'a rien écrit qui valût mieux » (GOEPP *apud* SLAMA, 2007, p. 229). Les comparaisons à Racine et aux rigueurs formelles du Grand Siècle se multiplient par la suite, même si elles demeurent une opinion dissidente. L'éditeur Pierre-Jules Hetzel trouve lui-aussi cette qualité chez le poète (KOPP, 1998, p. 194). Dans une lettre de 1862 dont le but est de parvenir à faire publier les *Petits poèmes en prose*, Hetzel appelle Baudelaire « cet étrange classique des choses qui ne sont pas classiques » (HETZEL *apud* KOPP, 1998, p. 194)⁴.

Plus tard, c'est le poète Anatole France qui renouvelle la comparaison. Or, à l'époque où il écrit, en 1889, l'héritage classique de Baudelaire est invoqué surtout en tant que justification des éléments moins acceptables des *Fleurs du mal*, et c'est dans ce sens aussi que l'invoque Anatole France (à la différence de Goepp ou de Hetzel ci-dessus). Comme l'explique Slama (2007, p. 228), « le classicisme de Baudelaire apparaît [au dix-neuvième siècle] comme une réhabilitation, un rachat de ses 'perversités' morales ».

³ Dans l'original: « Paris, Hauptstadt des 19. Jahrhunderts », « Das Paris des Second Empire bei Baudelaire » et « Über einige Motive bei Baudelaire ».

⁴ Hetzel s'adresse à son ami Arsène Houssaye, responsable de la partie littéraire du quotidien *La Presse*: « Mon cher Houssaye, Lis pour de bon. — Je voudrais t'écrire ceci en lettre de Feu — tu as le commencement des Poèmes en prose de Baudelaire [...] assurément le prosateur le plus original, et le poète le plus personnel de ce temps — il n'y a pas de journal qui puisse faire attendre cet étrange classique des choses qui ne sont pas classiques — publie-le donc vite — mais vite — et mets-moi à même de le lire. Les vrais singuliers sont si rares! » (HETZEL *apud* KOPP, 1998, p. 194–195).

L'article de France pour *Le Temps* du 14 avril est donc à lire, du moins en partie, comme défense ou justification de ce type:

Et remarquez, en passant, comme le vers de Baudelaire est classique et traditionnel, comme il est plein. Je ne me résoudrai jamais, pour ma part, à voir en ce poète l'auteur de tous les maux qui désolent aujourd'hui la littérature. Baudelaire eut de grands vices intellectuels et des perversités morales qui défigurent la plus grande partie de son œuvre. J'accorde que l'esprit baudelairien est odieux, mais *Les Fleurs du mal* sont et demeureront le charme de tous ceux que touche une lumineuse image portée sur les ailes du vers. Cet homme est détestable, j'en conviens. Mais c'est un poète, et par là il est divin. (FRANCE *apud* SLAMA, 2007, p. 227–228)

Il s'agit donc d'une stratégie critique qui demeure, à sa base, conservatrice, puisque France continue de voir dans « l'esprit [...] odieux » de l'auteur des *Fleurs du mal* des défauts qui « défigurent » définitivement son recueil en dépit de la pureté du vers.

Marcel Proust, au vingtième siècle, parvient à surmonter les soucis moraux qui troublaient si visiblement Anatole France. Pour le centenaire du poète, Proust rédige un bref bilan de son parcours. Écrit pour l'édition de juin 1921 de *La nouvelle revue française*, l'article « À propos de Baudelaire » donne un survol de l'œuvre de l'auteur qui, avec Alfred de Vigny, serait « le plus grand poète du XIX^e siècle » (PROUST, 1921, p. 641). En particulier, Proust relève les indices subtils qui lient l'auteur des *Fleurs du mal* au Grand Siècle et notamment à Racine. Les deux auteurs ont la même tendance et la même manière de puiser aux sources antiques. « [Le] poème des Petites Vieilles », explique-t-il à titre d'exemple, « est un de ceux où Baudelaire montre sa connaissance de l'Antiquité. On ne la remarque pas moins dans le Voyage, où l'histoire d'Électre est citée comme elle aurait pu l'être par Racine dans une de ses préfaces » (PROUST, 1921, p. 649). Bien sûr, quand Racine a recours dans ses préfaces à ce genre d'allusion, c'est presque toujours dans le but de se défendre contre une éventuelle accusation d'immoralité⁵ – tandis qu'aux yeux de Baudelaire, nous explique Proust, une

⁵ Sur cet argument de Proust, voir les commentaires de la chercheuse Marion Schmid (2011, p. 78), qui nous dit que: « La seule différence entre les deux écrivains [selon Proust] réside dans leur positionnement face au public: tandis que, dans ses préfaces, Racine cherche à se défendre des accusations d'immoralité proférées à son égard et va jusqu'à invoquer

telle autojustification serait non seulement hypocrite mais lâche. Néanmoins, malgré cette différence centrale, les deux demeurent pour lui semblables:

Peut-être Baudelaire est-il plus sincère, dans la pièce liminaire au lecteur « *Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère* ». [Toutefois], en tenant compte de la différence des temps, rien n'est si baudelairien que *Phèdre*, rien n'est si digne de Racine, voire de Malherbe, que les *Fleurs du mal*. Faut-il même parler de différence des temps, elle n'a pas empêché Baudelaire d'écrire comme les classiques. (PROUST, 1921, p. 650)

Il fournit par la suite d'autres illustrations du classicisme de Baudelaire, par exemple « du rôle des cités antiques dans Baudelaire et de la couleur écarlate qu'elles mettent çà et là dans son œuvre » (PROUST, 1921, p. 656) – mais, de façon générale, il évite de généraliser ou d'exagérer les ressemblances entre les deux auteurs. « Je ne parle du classicisme de Baudelaire », dit-il avec prudence, « que selon la vérité pure, avec le scrupule de ne pas fausser, par ingéniosité, ce qu'a voulu le poète » (PROUST, 1921, p. 651). Il n'en reste pas moins qu'il y croit; d'ailleurs, ce n'est pas le premier texte dans lequel il les compare. Ils apparaissent également dans son article « Classicisme et romantisme », écrit l'année précédente et dans laquelle il déclare que, de toute façon, « [j]e crois que tout art véritable est classique » (PROUST, 1920, p. 313)⁶. Et en 1905, il écrivait dans une lettre, au sujet de la « décadence » de l'auteur: « A-t-on dit que c'était un décadent? Rien n'est plus faux. Baudelaire n'est pas même un romantique. Il écrit comme Racine. Je pourrais vous citer vingt exemples » (PROUST *apud* COMPAGNON, 2003, p. 19).

C'est donc Racine qui, parmi les classiques, apparaît le plus souvent comme point de comparaison ou de repère pour comprendre « l'étrange classicisme » de Baudelaire. Mais Boileau⁷ et surtout Pétrarque sont

l'univers antique comme garant de sa bonne foi, Baudelaire, au contraire, dans son avis 'Au Lecteur' crée une complicité avec ses lecteurs, anges déchus aux prises de Satan tout comme le poète ».

⁶ Le texte est écrit en 1920 et apparaît dans *La Renaissance politique, littéraire, artistique* (édition du 8 janvier 1921) sous le titre « Enquête sur le romantisme et le classicisme. À propos de la controverse Raymond de la Tailhède-Charles Maurras ».

⁷ C'est Alcide Dusolier qui, le premier, qualifie Baudelaire de « Boileau hystérique », comparaison qui sera reprise maintes fois par la suite dans la critique baudelairienne

également mentionnés. En 1857, Sainte-Beuve écrit que, même dans les poèmes les plus sordides des *Fleurs du mal*, Baudelaire compose ses vers « avec un talent curieux et un abandon quasi précieux d'expression, en perlant le détail, en pétrarquisant sur l'horrible » (SAINTE-BEUVE *apud* KOPP, 1998, p. 197, je souligne). L'accent est mis sur le contraste entre la forme et le sujet. Le sujet (souvent la femme, et souvent une description ou un blason du corps féminin, dans le style de Pétrarque justement) est abordé d'une manière qui choque par le contraste créé. Soulignons que le choc provient plutôt du style des images (des images de putréfaction ou de violence, par exemple), et non des vers en soi, qui sont généralement des alexandrins parfaitement réguliers et harmonieux. Pour Kopp, l'origine du choc esthétique baudelairien est à chercher plutôt

[d]ans la forme, dans le vocabulaire, dans les tropes, dans les métaphores [...] « Une Charogne » fonctionne comme un poème de Pétrarque: ce qui était le blason du corps féminin est ici pervers; le style est en partie le même, mais avec des ruptures (on introduit des termes étrangers à la poésie traditionnelle); la matrice est celle de la poésie traditionnelle subvertie ou perversie. Il y a donc bien des restes de la tradition poétique classique chez Baudelaire. Et [...] c'est vraiment la poésie du XVI^e siècle qu'il connaît bien, et à laquelle il fait souvent allusion. Il y a une sorte de pétrarquisme dans *Les Fleurs du mal*. (POMEAU, KOPP, et al., 1998, p. 218–219)

Cet étrange « pétrarquisme », comme l'appelle Kopp, ou ce classicisme pervers, n'est possible que chez un auteur qui, comme Baudelaire, maîtrise à fond les conventions qu'il détourne. Nombreuses sont les études ayant fait le bilan de sa scolarisation et du contact du jeune Baudelaire avec la littérature et la rhétorique classiques⁸ : celles des époques de Racine, bien sûr, et de Pétrarque aussi – mais également les sources grecques et latines dans l'original. Pendant ses études au lycée Louis-le-Grand, Baudelaire s'est distingué par sa maîtrise des langues classiques et notamment du latin, langue dans laquelle il versifiait presque autant qu'en français. Dans « Baudelaire poète latin », la chercheuse Corinne Saminadayar-Perrin (2001,

(COMPAGNON, 2003, p.19).

⁸ Voir par exemple les travaux d'Alain Michel (1993), Charles Herisson (1968) et Gérard Antoine (1968).

p. 88) décrit ses nombreux exploits et palmarès en composition latine⁹, ainsi que « l'influence diffuse, difficilement réparable et rarement revendiquée comme telle, des vers latins de collègue [sur *Les fleurs du mal*] ». Dans la vie adulte, Baudelaire continuera de voir la connaissance de la langue et de la littérature latines comme un atout pour la composition. Comme l'explique la chercheuse,

il considère le détour par le latin comme la condition indispensable pour maîtriser le grand style français [...] Inversement, l'ignorance de la langue latine représente le comble de l'incapacité littéraire et consacre l'impuissance à saisir ou à comprendre le Beau; c'est le cas par exemple des Belges, qui, note le poète, n'ont étudié pendant leurs classes ni le latin ni le grec, ce qui explique leur « haine de la poésie »; la langue latine apparaît au poète comme quasiment sacrée [...] (SAMINADAYAR-PERRIN, 2001, p. 90)

Le grec aussi, et surtout la grande tradition de la rhétorique grecque, demeurent pour lui un point de référence. Cela se voit aussi bien dans ses écrits critiques que dans sa poésie. Dans « Une singulière noirceur d'expression: Baudelaire et la rhétorique », Jacques-Philippe Saint-Gérard (1988, p. 37) nous dit que « [n]ombreux sont les textes critiques de Baudelaire qui recourent à l'emploi d'un élément de la terminologie rhétorique ». Bref, ses études approfondies de la tradition classique, dans toutes ses formes, demeurent présents dans l'esprit de l'auteur adulte et exercent une influence considérable sur l'ensemble de son œuvre.

Or, qu'on reprenne les commentaires directs de Baudelaire-critique sur le classicisme et l'on verra l'idiosyncrasie de la définition qui en ressort. D'un côté, et surtout lorsqu'il est question de peinture, la qualification de

⁹ La chercheuse fournit aussi quelques témoignages de ses anciens condisciples: « Émile Deschanel, camarade de classe de Baudelaire au cours de son année de philosophie, écrit de son côté: 'Lui-même, dès le lycée, était poète, soit en latin, soit en français. Je me rappelle un des ses chefs-d'œuvre en vers latins [...] Baudelaire avait fait merveille, composé les vers latins les plus brillants, brodé des développements éblouissants.' Les palmarès confirment ces souvenirs: en troisième, en seconde et en rhétorique, Baudelaire obtint le premier prix en vers latins [...] L'œuvre ultérieure du poète atteste d'ailleurs de la profonde imprégnation linguistique que nécessitait cette pratique; la grammaire latine, les textes de récitation classique, les formules célèbres se retrouvent fréquemment dans ses vers tout comme dans ses écrits en prose [...] » (SAMINADAYAR-PERRIN, 2001, p. 87).

« classique » remet surtout à une certaine pesanteur du style: des tableaux fades et surchargés, peuplés de Romains ou bien « de grandes femmes pâles, noyées dans le satin », comme dit Baudelaire dans « Le Salon de 1846 » (1868a, p. 120). À titre d'exemple, sur Ingres, chef de file des néoclassiques, il écrit que le peintre ne possède ni génie, ni fatalité (traits *sine qua non* de l'artiste romantique et moderne), mais simplement « un goût pour l'antique et le respect de l'école » (BAUDELAIRE, 1868b, p. 231). Le chercheur Christian Rimestad attribue ce mépris envers Ingres à un mépris général de Baudelaire vis-à-vis de l'école néoclassique (c'est-à-dire des néoclassiques du dix-neuvième siècle, à distinguer des classiques originaux de ses études). Dans « Le classique chez Baudelaire », Rimestad (2016, p. 53) explique que

son animosité mal dissimulée à l'encontre du peintre Ingres était étroitement liée à son mépris pour le néoclassicisme qui, pendant un bref moment, parvint à l'emporter sur le romantisme. Baudelaire abhorrait l'imitation des époques antérieures et il estimait que la fonction de l'art était d'apporter au monde une beauté inédite [...].

D'où son admiration pour des artistes comme Constantin Guys (le peintre de la vie moderne) et Eugène Delacroix – artistes qui, au lieu de « transporter la vie commune et vulgaire dans un cadre grec ou romain » fournissent au contraire une véritable « sensation de nouveauté » (BAUDELAIRE, 1868c, p. 290). Bref, en question de peinture, la qualification de « classique » par Baudelaire est bien loin de constituer un éloge.

Toutefois, lorsqu'il est question de littérature et surtout de poésie, son emploi du terme s'avère plus nuancé et, en règle générale, plus positif aussi. Dans un projet de préface pour *Les Fleurs du mal*, préface qui aurait servi en quelque sorte d'explication de l'œuvre à suivre, voire de protection¹⁰ (à la manière des préfaces de Racine, dont nous avons déjà fait mention)

¹⁰ Dans sa première édition, le recueil est publié sans préface. Selon Baudelaire, le choix est fait malgré l'insistance de son éditeur, puisque, dans la quatrième ébauche de ce projet non réalisé (« Projet de préface IV »), il écrit que: « Mon éditeur prétend qu'il y aurait quelque utilité, pour moi comme pour lui, à expliquer pourquoi et comment j'ai fait ce livre, quels ont été mon but et mes moyens » (BAUDELAIRE, 1996, p. 236–237). Plus tard, découragé face au procès porté contre *Les fleurs du mal*, il verra l'absence d'une préface comme un facteur ayant contribué à sa condamnation. Dans « Notes et documents pour mon avocat », il insiste que « mon unique tort a été de compter sur l'intelligence universelle, et ne pas faire une préface où j'aurais posé mes principes littéraires et dégagé la question si importante de

contre les moralistes dont la tendance est de « confondre l'encre avec la vertu » (BAUDELAIRE, 1996, p. 231), le poète compare son milieu actuel à celui des époques antérieures. Selon lui, le dix-neuvième siècle a nettement régressé. « [C]e siècle », écrit-il dans ce premier projet de préface, « [a] désappris toutes les *notions classiques* relatives à la littérature » (BAUDELAIRE, 1996, p. 231, je souligne). Par « notions classiques » entendons surtout « la distinction du Bien d'avec le Beau » (BAUDELAIRE, 1996, p. 231). Ici la reproche vise, évidemment, les faux moralistes parmi le public et non ses collègues artistes (bien qu'il existe aussi des poètes sermonneurs). L'argument principal exposé dans la préface est que, selon la notion « classique » de la littérature, l'esthétique prévaut sur la morale. Ce qui importe, ce sont les considérations formelles, dont la première serait l'imposition volontaire de contraintes. Comme il dira plus tard au sujet du sonnet, qu'il considérerait la plus stricte des formes poétiques, « [p]arce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense » (BAUDELAIRE *apud* COMPAGNON, 2003, p. 83). Ce qui est plus, les anciennes règles et contraintes – celles établies par la rhétorique gréco-latine, comme nous l'avons dit – sont souvent les meilleures. Premièrement, parce que Baudelaire croit en une ressemblance ou affinité spéciale entre le latin et le français en question de sonorité¹¹; et, deuxièmement, parce que les règles qui régissent la rhétorique classique ne sont pas arbitraires mais sont au contraire le reflet des mouvements de l'esprit qui raisonne. Comme il l'explique dans « Le Salon de 1859 »,

il est évident que les *rhétoriques* et les *prosodies* ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai. (BAUDELAIRE, 1868c, p. 274, je souligne)

la Morale » (BAUDELAIRE, 1996, p. 244). Une telle préface, même hypocrite ou écrite a contre-cœur, lui aurait servi d'alibi contre le délit d'outrage à la morale publique.

¹¹ Voir de nouveau Saminadayar-Perrin (2001, p. 92), qui écrit que « Baudelaire considère qu'il existe une affinité mystérieuse, voire mystique, entre les langues latine et française » et ajoute que « [l]a fascination baudelairienne pour le pouvoir poétique de la langue latine se lit clairement dans le travail stylistique des *Fleurs du mal*, et en premier lieu par la volonté de raviver l'empreinte latine inscrite au cœur du français » (PERRIN, 2001, p. 94).

Bref, l'idée de la contrainte rhétorique est essentielle au système esthétique de Baudelaire, qui la voit comme un facilitateur du processus créatif, et non comme une entrave.

Pour les *Fleurs du mal*, la première et la principale contrainte que s'impose l'auteur est son choix de sujet: à la place des lieux communs comme la nature, la beauté ou la vertu (trinité d'ailleurs abhorrée de Baudelaire)¹², il propose d'explorer les thèmes contraires du pêché et de la laideur urbaine. « Il y a été comme forcé », dira plus tard Sainte-Beuve¹³. Dans le projet de préface, Baudelaire explique ainsi son raisonnement:

Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la beauté du *Mal*. Ce livre, essentiellement inutile et absolument innocent, n'a pas été fait dans un autre but que de me divertir et d'exercer mon goût passionné de l'obstacle. (BAUDELAIRE, 1996, p. 231, souligné dans l'original)

Ici, en affirmant son « goût de l'obstacle » et en présentant *Les fleurs du mal* comme exercice ou défi que se propose l'auteur en raison même de sa difficulté, Baudelaire est tout à fait « classique » – et classique de l'école sophiste, plus précisément. Le recueil, qui a pour but rhétorique « d'extraire la beauté du Mal », serait une sorte d'éloge paradoxal ou de faux-encomium, exercice rhétorique de prédilection des sophistes. Selon la chercheuse Pascale Fleury (2002, p. 120), « l'éloge paradoxal ne possède pas de but en soi [...] il n'est qu'un jeu, qu'une démonstration de

¹² Dans « Le Peintre de la vie moderne », il écrit que: « La plupart des erreurs relatives au beau naissent de la fausse conception du XVIII^e siècle relative à la morale. La nature fut prise dans ce temps-là comme base, source et type de tout bien et de tout beau possibles » (BAUDELAIRE, 1998, p. 237). Soulignons que cette fausse équivalence entre le naturel, le beau, et le bien est attribuée aux Lumières et non au siècle antérieur.

¹³ Voir les « Petits moyens de défense tels que je les conçois », dans lequel Sainte-Beuve propose, en guise de défense, l'argument que: « Tout était pris dans le domaine de la poésie. Lamartine avait pris les cieux, Victor Hugo avait pris la terre et plus que la terre. Laprade avait pris les forêts. Musset avait pris la passion et l'orgie éblouissante. D'autres avaient pris le foyer, la vie rurale, etc. Théophile Gautier avait pris l'Espagne et ses hautes couleurs. Que restait-il? Ce que Baudelaire a pris. Il y a été comme forcé » (SAINT-BEUVE apud ROBB, 1993, p. 62).

la virtuosité de l'orateur ». Le principe de « la défense de l'indéfendable » pour lequel les sophistes étaient connus (et souvent critiqués – au même titre, d'ailleurs, que le fut plus tard Baudelaire) est donc à lire comme une sorte de revendication de « l'art pour l'art » avant la lettre, puisque les sophistes, surtout dans l'exercice de tours de force comme l'éloge paradoxal, « se souciaient avant tout d'exploit rhétorique, au détriment de toute morale » (BOURGEOIS, 2020, p. iii). Baudelaire conçoit l'écriture littéraire, et particulièrement dans ses formes plus contraignantes comme la poésie, comme un défi – « une gageure », pour emprunter l'expression qu'il emploie en 1857 lorsqu'il défend *Madame Bovary* contre le même délit « d'outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs » auquel fait face *Les fleurs du mal*¹⁴.

C'est donc dans cette première dimension que l'on pourrait voir le projet des *Fleurs du mal* comme projet à principes classiques, du moins selon la définition (pour la moins particulière) qu'en fournit Baudelaire dans son ébauche de préface (1996, p. 231) lorsqu'il est question des « notions classiques » qui préconisent la perfection et surtout la *difficulté* formelles au détriment de la morale. Or, il existe d'autres raisons pour lesquelles le recueil a été vu, aux yeux d'un si grand nombre de critiques (dont Goepp, Proust, et nombreux autres vus jusqu'ici), comme œuvre classique et même archi-classique dans sa sévérité formelle. Dans son étude de Baudelaire pour les *Structures de la poésie moderne*, le critique Hugo Friedrich (1976, p. 45) affirme que, au même titre que des œuvres comme les *Canzoniere* de Pétrarque (encore Pétrarque), « *Les fleurs du mal* sont sans doute le livre qui, dans la poésie européenne, est construit selon le schéma le plus sévère »¹⁵.

¹⁴ Baudelaire publie sa défense du roman de Flaubert dans *L'Artiste* du 18 octobre, 1857. Selon lui, le défi que s'était proposé Flaubert était de prendre les thèmes les plus usés (l'amour et l'adultère), le milieu le moins intéressant (la province), ainsi qu'une héroïne coupable — et d'en faire un roman sublime, « [pour prouver] ainsi que tous les sujets sont indifféremment bons ou mauvais, selon la manière dont ils sont traités, et que les plus vulgaires peuvent devenir les meilleurs. [*Madame Bovary* est] une gageure, une vraie gageure, un pari, comme toutes les œuvres d'art. »

¹⁵ « L'acte conduisant à la poésie pure est pour Baudelaire le travail, l'édification méthodique d'une architecture, le jeu opératoire que dictent les impulsions de la langue. Il a plusieurs fois fait remarquer que *Les fleurs du mal* ne devaient pas être un simple album, mais un tout homogène avec un début, une suite structurée et une fin, ce qui est en effet le cas. [...] À côté du *Canzoniere* de Pétrarque, du *Divan occidental-oriental* de Goethe et du *Cantico* de Guillén,

Friedrich fait allusion non pas au vers mais à la macrostructure du recueil: le nombre de poèmes (100, dans l'original) et leur répartition thématique de section en section.

Baudelaire lui-même affirme et réaffirme que l'agencement des poèmes est un élément essentiel du recueil. « [L]e seul éloge que je sollicite pour ce livre », écrit-il dans une lettre à Alfred de Vigny, « est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin » (BAUDELAIRE *apud* HUBERT, 1953, p. 32). Plus tard, dans ses « Notes pour mon avocat », il commencera par stipuler que « [l]e livre doit être jugé dans son ensemble », et reviendra plus loin dans le document à la même idée: « Je répète qu'un Livre doit être jugé dans son ensemble », insiste-t-il (BAUDELAIRE, 1996, p. 243–244). Lorsque les censeurs ne retirent « que » treize poèmes du recueil, l'auteur n'y voit donc aucune indulgence mais plutôt la ruine du « *parfait ensemble* de mon livre » (BAUDELAIRE, 1996, p. 243)¹⁶. Cet ensemble comprend une centaine de poèmes répartis en cinq sections, agencement qui devra être modifié par la suite. Les éditions successives du recueil comptent désormais six sections au total: *Spleen et idéal*; *Tableaux parisiens*; *Le Vin*; *Les fleurs du mal*; *Révolte*; *La mort*.

À l'harmonie de l'agencement va parallèlement répondre une harmonie parfaite au niveau des poèmes, souvent des sonnets classiques de quatorze vers, et souvent composés d'alexandrins qui seraient dignes (comme plusieurs l'ont fait remarquer) de Racine ou de Boileau. Certes, Baudelaire rompt aussi avec la tradition à plusieurs endroits, et certains poèmes présentent donc des innovations considérables par rapport à la versification française classique. Néanmoins, en dépit des enjambements parfois osés, et en dépit des hémistiches déplacés ou même multipliés (comme Hugo, il écrit parfois en trimètre), il n'en reste pas moins vrai que, lorsque Baudelaire choisit effectivement la « gageure » de se limiter au vers parfaitement classique, il est seul parmi les poètes romantiques à atteindre la rigueur, l'épuration, et la régularité des maîtres du Grand Siècle. D'où

Les fleurs du mal sont sans doute le livre qui, dans la poésie européenne, est construit selon le schéma le plus sévère. [...] L'ancienne tradition de la composition fondée sur la mystique des nombres y a également joué un rôle » (FRIEDRICH, 1976, p. 44–45).

¹⁶ « Donc je n'ai pas à me louer de cette singulière indulgence qui n'incrimine que 13 morceaux sur 100. Cette indulgence m'est très funeste » (BAUDELAIRE, 1996, p. 243).

la fascination des auteurs et critiques français pour « le vers de Baudelaire [...] tellement fort, tellement vigoureux, tellement beau », comme dit Proust (1921, p. 649).

Or, Baudelaire est conscient du besoin de varier le régulier et l'irrégulier, le parfait et le baroque. Comme il dit dans une de ses *Fusées*: « Ce qui n'est pas légèrement difforme a l'air insensible; d'où il suit que l'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté » (BAUDELAIRE, 1908, p. 83). C'est une idée qui est fortement présente dans le texte « L'Exposition universelle de 1855 », où il postule qu'il s'agit en effet d'une condition nécessaire du beau. Selon l'auteur, l'effet esthétique d'une œuvre repose sur « l'étonnement » et donc la variété:

La variété, condition *sine qua non* de la vie [...] est une des grandes jouissances causées par l'art et la littérature [...] J'irai encore plus loin [...] et, quelque délicate et difficile à exprimer que soit mon idée, je ne désespère point d'y réussir. Le beau est toujours bizarre [...] et c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau. (BAUDELAIRE, 1868b, p. 216)

« Le beau est toujours bizarre »: formule pour le moins insolite mais qui résume bien la technique de Baudelaire d'alterner la perfection néoclassique avec le grotesque romantique. Nous avons déjà fait mention de son « pétrarquisme pervers », c'est-à-dire de la réappropriation du blason et du corps féminin. Les femmes dans *Les fleurs du mal* ont très souvent un élément inattendu, voire difforme, qui vient rompre la monotonie de la beauté parfaite. C'est le cas de poèmes comme « La Géante » et « À une mendicante rousse », par exemple.

De toute évidence, ce ne sont pas les beautés classiques de Pétrarque qui intéressent Baudelaire. « Ce ne seront jamais ces beautés de vignettes », dit-il dans le poème « L'Idéal », « [q]ui sauront satisfaire un cœur comme le mien » (BAUDELAIRE, 1996, p. 49). Bien au contraire, « [c]e qu'il faut à ce cœur profond », explique-t-il, « [c]'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime » (BAUDELAIRE, 1996, p. 49). Le rose pâle est ici remplacé par le rouge vif et sanglant¹⁷. L'intensification est donc la première

¹⁷ Du même poème: « je ne puis retrouver parmi ces pâles roses / Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal » (BAUDELAIRE, 1996, p. 49).

des façons de revoir le lieu commun de l'image féminine. Une autre serait la magnification. « La Géante » est un exemple de portrait féminin agrandi jusqu'à la distorsion, voire la difformité. Cet « enfant monstrueux » de la nature (BAUDELAIRE, 1996, p. 50) est dans un certain sens le complément de Lady Macbeth (plus grande que nature, plus intense et plus bizarre aussi), et les deux poèmes apparaissent côte à côte dans le recueil.

Dans le même ordre d'idées, la beauté bizarre se laisse également deviner dans des poèmes tels « *Une nuit que j'étais auprès d'une affreuse Juive* » et « *À une mendiante rousse* », déjà mentionné. Ce dernier loue également la maigreur malade de la femme en question¹⁸ – autre image récurrente dans le recueil, et préférence personnelle de l'auteur, qui écrit ailleurs que « la maigreur est plus nue, plus indécente que la graisse » (BAUDELAIRE, 1908, p. 80). Encore une fois, l'exagération et l'étrangeté chez Baudelaire sont l'expression d'un vœu d'intensification: il cherche à dépasser la nature. La géante est plus grande que nature, la maigre est plus nue que nue. La juive basanée et la rousse livide, sans être difformes, ont néanmoins elles-aussi quelque chose d'insolite et d'étranger qui dépasse les limites du naturel.

Dans sa vie privée, Baudelaire favorisait un certain charme bizarre chez les femmes qu'il fréquentait¹⁹. Et dans la peinture aussi, il semble toujours préférer les beautés classiques ornées d'un élément inattendu ou difforme. Reprenons, par exemple, ces commentaires sur Ingres, l'esclave de l'école antique. Baudelaire n'est pas uniformément critique à son égard. Le chercheur Pierre Laforgue (2000, p. 37), dans *Baudelaire, la peinture et le romantisme*, signale « l'évolution de Baudelaire à propos d'Ingres » qui

¹⁸ « Pour moi, poète chétif, / Ton jeune corps maladif, / Plein de taches de rousseur, / A sa douceur. [...] Va donc, sans autre ornement [...] Que ta maigre nudité, / Ô ma beauté! » (BAUDELAIRE, 1996, p. 118). Le poème « Une Martyre » fait similairement l'éloge de « la maigreur élégante / De l'épaule au contour heurté, / La hanche un peu pointue et la taille fringante / Ainsi qu'un reptile irrité » (BAUDELAIRE, 1996, p. 149).

¹⁹ Voir les commentaires de Robert Blanché (1979, p. 66) dans *Des catégories esthétiques*: « [Baudelaire pouvait] aussi bien se laisser posséder à cause de la distinction physique et morale [d'une femme], de sa grâce, de son élégance, ou même d'une certaine étrangeté. Tout comme un léger strabisme favorisait chez Descartes l'éveil des sens, quand Baudelaire déclare que la beauté comporte toujours pour lui quelque chose de bizarre, il l'entend manifestement de sa beauté; l'on sait bien qu'en fait son idéal féminin n'était pas celui d'une beauté classique ».

s'accomplit au cours de sa carrière. Et, effectivement, dans « Le Salon de 1846 » il loue les portraits d'Ingres dans lesquels un unique détail bizarre infuse d'intérêt une figure qui serait autrement trop parfaite. « Bizarre » et aussi « étrange » sont d'ailleurs deux mots qu'il utilise avec fréquence pour décrire ce qu'il considère être le mérite salvateur de ses tableaux²⁰. Selon Baudelaire, lorsque ce disciple de Raphaël se permet de s'éloigner, ici et là, de son modèle, c'est alors qu'il cesse d'être un simple imitateur et parvient même à le surpasser:

Dans un certain sens, M. Ingres dessine mieux que Raphaël [...] Raphaël a décoré des murs immenses; mais il n'eût pas fait si bien que lui le portrait de votre mère, de votre ami, de votre maîtresse. L'audace de celui-ci est toute particulière, et combinée avec une telle ruse, qu'il ne recule devant aucune laideur et aucune bizarrerie [...] [I]l a mis dans le plafond d'Homère, — œuvre qui vise à l'idéal plus qu'aucune autre, — un aveugle, un borgne, un manchot et un bossu. (BAUDELAIRE, 1868a, p. 143–144)

Ce qui est frappant dans le travail d'Ingres est donc l'exécution parfaite de la forme (compétence apprise et aiguisée au sein de l'académie), appliquée à des sujets marqués par la laideur et la bizarrerie. Quoiqu'il demeure inférieur à un artiste comme Delacroix, il a néanmoins ses moments de génie. Ceux-ci ont lieu lorsque « à l'idéal antique [sont ajoutées] les curiosités et les minuties de l'art moderne », comme dira plus tard Baudelaire dans « L'Exposition universelle de 1855 », ajoutant de surcroît que: « C'est cet *accouplement* qui donne souvent à ses œuvres leur *charme bizarre* » (BAUDELAIRE, 1868b, p. 229, je souligne).

C'est en ce sens qu'on peut comprendre le peintre comme l'homologue de Baudelaire, qui fait preuve du même genre « d'accouplement » et dont l'exécution formelle des vers tranche nettement avec la bizarrerie et parfois

²⁰ Dans « Le Salon de 1846 », il écrit qu'Ingres fait parfois preuve d'un « mélange singulier de qualités contraires, toutes mises au profit de la nature, et dont l'étrangeté n'est pas un des moindres charmes; — flamand dans l'exécution, individualiste et naturaliste dans le dessin, antique par ses sympathies » (BAUDELAIRE, 1868a, p. 144, je souligne). Dix ans plus tard, il dira que: « Aux gens du monde M. Ingres s'imposait par un emphatique amour de l'antiquité et de la tradition. Aux excentriques, aux blasés, à mille esprits délicats toujours en quête de nouveautés, même de nouveautés amères, il plaisait par la bizarrerie » (BAUDELAIRE, 1868b, p. 233–234).

la laideur de l'image. Baudelaire n'aurait certes pas apprécié la comparaison; il n'en reste pas moins que ses meilleures descriptions des tableaux d'Ingres serviraient tout aussi bien d'une description de sa poésie. Comme nous l'avons vu précédemment, l'alternance du classique avec l'inattendu serait à la base de la théorie de Baudelaire sur l'étrangeté comme effet esthétique. De même, le « goût de l'obstacle » (pour emprunter l'expression de l'auteur) serait un deuxième élément important, ainsi qu'un lien de parenté entre Baudelaire et les techniciens de l'école néoclassique.

Signalons finalement que sa théorie du bizarre, comme tant d'autres aperçus baudelairiens, s'applique aux beaux-arts de façon générale. Qu'il s'agisse de poésie, de peinture ou de musique, le plaisir esthétique dépend d'un équilibre entre l'attendu (l'effet rassurant des proportions classiques; la résolution de l'accord au moment pressenti; l'arrivée de l'hémistiche et surtout de la rime à des intervalles réguliers) et la surprise. Si le premier élément domine, alors l'œuvre sera lassante puisque trop prévisible. Et si l'œuvre ne respecte aucune convention et ne satisfait aucune attente, elle cesse d'être agréable ou même, à la limite, intelligible. Un poème qui abandonnerait toute convention cesserait d'être de la poésie. Il est donc inutile de nous demander si l'œuvre de Baudelaire est davantage classique ou moderne, et dans quelles proportions, puisque selon son propre schéma les deux modes travaillent de concert. Mieux vaudrait dire, comme le critique Secundo Poncella (1968, p. 18), que l'œuvre du poète n'est « ni romantique ni classique, mais actuelle et dépassant l'expression de la temporalité ».

Références

ANTOINE, Gérald. Classicisme et modernité de l'image dans *Les fleurs du mal*. In: POMPIDOU, M. G. et al. (orgs). *Actes du colloque de Nice*. Paris: Minard, 1968. p. 5–12

COMPAGNON, Antoine. *Baudelaire devant l'innombrable*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2018. Originellement publié en 2003.

BAUDELAIRE, Charles. Le Salon de 1846. In: BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868a. p. 77–198. Originellement publié en 1846.

BAUDELAIRE, Charles. L'exposition universelle de 1855. In: BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868b. p. 211–244. Originellement publié en 1855.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Folio Classique, 1996. Originellement publié en 1857.

BAUDELAIRE, Charles. Le Salon de 1859. In: BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868c. p. 245–358. Originellement publié en 1846.

BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: BAUDELAIRE, Charles. *Au-delà du romantisme: écrits sur l'art*. Paris: Flammarion, 1998. p. 203–248. Originellement publié en 1863.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres posthumes – les journaux intimes: Fusées, Mon cœur mis à nu*. Paris: Société Mercure de France, 1908. Originellement publié en 1867.

BLANCHÉ, Robert. *Des catégories esthétiques*. Paris: Vrin, 1979.

BOURGEOIS, Léna. *Défendre l'indéfendable? Les éloges d'Hélène de Gorgias et d'Isocrate*. 2020. 630 f. Thèse (Doctorat en Littérature Grecque) – Université de Lille, Lille, 2014.

ELIOT, T.S. Charles Baudelaire (Introduction to Journaux Intimes). In: RAINEY, Lawrence (org.). *Modernism: an anthology*. Malden, MA: Blackwell, 2005. p. 167–173. Originellement publié en 1930.

FLEURY, Pascale. L'Éloge paradoxal, entre virtuosité et construction idéologique: le cas de l'Éloge de la négligence de Fronton. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, n. 20, p. 119–132, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. *Structures de la poésie moderne*. Traduction de Michel-François Demet. Paris: Denoël/Gonthier, 1976. Originellement publié en 1956.

HERISSON, Charles. L'imagerie antique dans *Les fleurs du mal*. In: POMPIDOU, M. G. et al. (orgs). *Actes du colloque de Nice*. Paris: Minard, 1968. p. 99–112

HUBERT, Judd David. *L'esthétique des Fleurs du mal: essai sur l'ambiguïté poétique*. Geneva: Slatkine, 1993. Originellement publié en 1953.

KOPP, Robert. Baudelaire entre Banville et Leconte de Lisle. *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n. 50, p. 193–207, 1998.

LAFORGUE, Pierre. *Ut Pictura Poesis*: Baudelaire, la peinture et le romantisme. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000.

MICHEL, Alain. Baudelaire et l'antiquité. In: BERCOT, Martine; GUYAUX, André (orgs). *Dix études sur Baudelaire*. Paris: Champion, 1993. p. 185–199.

POMEAU, René; KOPP, Robert; et al. Discussions. *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n. 50, 209–224, 1998.

PONCELLA, Secundo. Baudelaire contemporain. Traduction de M.H. Colard. *Études littéraires*, n. 1, p. 11–28, 1968.

PROUST, Marcel. Classicisme et romantisme. In: PROUST, Marcel. *Essais et articles*. Paris: Gallimard, 1994. p. 313–315. Originellement publié en 1920.

PROUST, Marcel. À propos de Baudelaire. *La nouvelle revue française*, n. 93, p. 641–663, 1921.

RIMESTAD, Christian. Le Classique chez Baudelaire. *L'année Baudelaire*, n. 20, p. 53–80, 2016.

ROBB, Graham. *La poésie de Baudelaire et la poésie française, 1838–1852*. Paris: Aubier, 1993.

SAINT-GÉRAND, Jacques-Philippe. « Une singulière noirceur d'expression »: Baudelaire et la rhétorique. *L'information grammaticale*, n. 39, p. 30–37, 1988.

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne. Baudelaire poète latin. *Romantisme*, n. 113, p. 87–103, 2001.

SCHMID, Marion. Proust et Robert de Montesquiou: décadence, classicisme, originalité. In: SCHMID, Marion & HARKNESS, Nigel (orgs). *Au seuil de la modernité: Proust, literature and the arts: essays in emory of Richard Bales*. Oxford: Peter Lang Publishing, 2011. p. 65–79.

SLAMA, Marie-Gabrielle. Baudelaire « classique »: petite généalogie d'une image. *L'année Baudelaire*, n. 11, p. 227–240, 2007.