

Jean-Paul Sartre Baudelaire



folio **essais**

Jean-Paul Sartre

Baudelaire

*précédé d'une note
de Michel Leiris*

Gallimard

Né le 21 juin 1905 à Paris, Jean-Paul Sartre, avec ses condisciples de l'Ecole normale supérieure, critique très jeune les valeurs et les traditions de sa classe sociale, la bourgeoisie. Il enseigne quelque temps au lycée du Havre, puis poursuit sa formation philosophique à l'Institut français de Berlin. Dès ses premiers textes philosophiques – *L'imagination* (1936), *Esquisse d'une théorie des émotions* (1939), *L'imaginaire* (1940) – apparaît l'originalité d'une pensée qui le conduit à l'existentialisme, dont les thèses sont développées dans *L'être et le néant* (1943) et dans *L'existentialisme est un humanisme* (1946).

Sartre s'est surtout fait connaître du grand public par ses récits, nouvelles et romans – *La nausée* (1938), *Le mur* (1939), *Les chemins de la liberté* (1943-1949) – et ses textes de critique littéraire et politique – *Réflexions sur la question juive* (1946), *Baudelaire* (1947), *Saint Genet, comédien et martyr* (1952), *Situations* (1947-1976), *L'Idiot de la famille* (1972). Son théâtre a un plus vaste public encore : *Les mouches* (1943), *Huis clos* (1945), *La putain respectueuse* (1946), *Les mains sales* (1948), *Le diable et le bon dieu* (1951) ; il a pu y développer ses idées en imprégnant ses personnages.

Soucieux d'aborder les problèmes de son temps, Sartre a mené jusqu'à la fin de sa vie une intense activité politique (participation au Tribunal Russell, refus du prix Nobel de littérature en 1964, direction de *La cause du peuple* puis de *Libération*). Il est mort à Paris le 15 avril 1980.

A Jean Genet

Déterminer quelle fut la vocation (destinée choisie, appelée, à tout le moins consentie – et non destin passivement subi) de Charles Baudelaire et, si la poésie est véhicule d'un message, préciser quel est, dans le cas envisagé, le contenu le plus largement humain de ce message. L'intervention du philosophe s'avère, ici, distincte autant de celle du critique que de celle du psychologue (médecin ou non-médecin) comme du sociologue. Car il ne s'agira, pour lui, ni de peser au trébuchet la poésie baudelairienne (portant sur elle un jugement de valeur ou s'appliquant à en offrir une clé) ni d'analyser, comme on ferait d'un phénomène du monde physique, la personne du poète des Fleurs du Mal. Tenter, bien au contraire, de revivre par l'intérieur au lieu de n'en considérer que les dehors (c'est-à-dire : soi-même l'examinant du dehors) ce que fut l'expérience de Baudelaire, prototype quasi légendaire du « poète maudit », et agréer, pour ce faire, comme base essentielle les confidences qu'il nous a livrées sur lui-même, en marge de son œuvre proprement dit, ainsi que les données fournies par la correspondance avec ses proches, – telle est la tâche que s'est assignée, en philosophe qu'il est, l'auteur du présent ouvrage, dans des bornes indiquées suffisamment par le fait que le texte aujourd'hui ré-édité ne se donnait, en sa présentation première, pour rien de plus qu'une « introduction » à un recueil d'Écrits intimes. Texte dédié – il n'est pas vain non plus de le noter – à quelqu'un dont on peut observer (quelque opinion qu'on ait de lui-même et de ses écrits) que son lot aura, de fait, été jusqu'à présent de se targuer d'être un coupable en même temps qu'un poète et que la société l'a, effectivement, tenu derrière des murs nombre d'années durant.

Nulle prétention – en cette étude dont les parties s'ordonnent selon la manière synthétique d'une perspective cavalière – à rendre compte de ce qu'il y a d'unique dans les proses comme dans les poèmes baudelairiens ; nul essai, voué d'avance à l'échec, de réduire à une mesure commune ce qui, précisément, tire son prix d'être l'irréductible ; délibérément, l'auteur de cette introduction s'arrête au seuil lorsqu'il se risque, dans les toutes dernières pages et à titre d'épreuve de la justesse de sa

démarche, à un examen non, certes, de la poésie mais de ce qu'il appelle – posant ainsi explicitement sa limite – le « fait poétique » baudelairien.

Aucune tentative outreucidante, non plus, pour démonter des rouages mentaux – voire physiologiques – en ravalant celui qui fait les frais d'une telle opération au rang de chose, de « pauvre » chose que l'on regarde en se donnant au besoin les gants de quelque commisération si l'on tient à montrer qu'on n'est point tout à fait insensible. Pour le phénoménologue de L'Être et le Néant, pas plus qu'il ne saurait s'agir d'écrire, en un style docte ou lyrique, le chapitre « Baudelaire » d'un idéal manuel littéraire, il n'est question de fourrer à son tour benoîtement les pattes dans une vie exemplaire de poète, ajoutant une explication de son cru à d'autres – et parfois des plus basses – explications. Pour Sartre, qui a choisi comme fin tangible à son activité de construire une philosophie de la liberté, il s'agit essentiellement de dégager de ce qui est connu du personnage Baudelaire sa signification : le choix de lui-même qu'il a fait (être ceci, ne pas être cela) comme le fait tout homme originellement et d'instant en instant, au pied du mur historiquement défini de sa « situation ». Tel ne se laissera pas réduire même dans les conditions les plus dures, tel autre agira en vaincu dans la facilité ; et quant à lui, Baudelaire, si l'image qu'il nous a léguée est celle d'un être réprouvé et qui fut accablé par la malchance injustement, ce n'est pas sans qu'il y ait eu, entre la mauvaise fortune et lui, une complicité. Nous sommes loin, par conséquent, du Baudelaire victime bon pour les biographes pieux ou condescendants et ce n'est pas une vie de saint non plus qu'une description de cas clinique qui nous est proposée ; bien plutôt, l'aventure d'une liberté, retracée dans la mesure nécessairement conjecturale où elle peut être connue d'une autre liberté. Aventure qui apparaît comme la quête d'une impossible quadrature du cercle (fusion être-existence, à quoi s'acharne tout poète chacun selon la voie qui lui est propre). Aventure sans épisodes sanglants mais qu'on peut néanmoins regarder comme appartenant au tragique, en tant qu'elle a expressément pour ressort la dualité insurmontable de deux pôles, source pour nous – sans rémission possible – de trouble et de déchirement. Aventure où – suivant les termes de la

conclusion – « le choix libre que l'homme fait de soi-même s'identifie absolument avec ce qu'on appelle sa destinée » et où le rôle du hasard paraît inexistant.

Abstraction faite de ce qui pourrait être repris par d'aucuns quant à la thèse elle-même (qui admet pour principal postulat les idées de l'auteur touchant à ce qu'il nomme le « choix originel ») n'y aurait-il pas quelque abus dans cet effort de reconstruction rationnelle prenant pour objet un poète aussi difficile que le fut Baudelaire à insérer dans un schéma ? Qui plus est, pareille façon de s'introduire par effraction (si tant est que cela soit concevable) dans une telle conscience ne serait-elle pas, à l'excès, désinvolte à moins qu'elle ne relève, très simplement, du sacrilège ?

Autant vaudrait affirmer de tous les grands poètes qu'ils siègent dans un ciel à part, au-delà de l'humanité, échappant comme par miracle à la condition d'homme au lieu d'être des miroirs d'élection où cette condition d'homme, mieux qu'en quiconque, trouve à se refléter. Si grande poésie il y a, il sera toujours juste d'interroger ceux qui voulurent en être les porte-parole et d'essayer de pénétrer au plus secret d'eux-mêmes afin de parvenir à se faire une idée plus nette de ce dont ils rêvaient en tant qu'hommes. Et quel autre moyen, quand on cherche cela, que de les aborder sans transe ni balbutiement de religiosité (armé du maximum de rigueur logique) et d'en user, à la fois, avec eux (si jaloux qu'ils puissent être de leur singularité) comme s'ils étaient des prochains, avec qui l'on se tient de plain-pied ?

L'entreprise de Sartre – à coup sûr fort osée – ne témoigne cependant d'aucune irrévérence à l'égard du génie de Baudelaire, d'aucune méconnaissance non plus (quoi qu'on en ait pu dire) de ce que représente, en lui, de souverain la poésie. Réservé un domaine interdit (celui même de la poésie comme telle, où le rationalisme n'a que faire) il reste que cette poésie est venue jusqu'à nous comme le produit d'une plume dirigée par une main et que cette main elle-même était mue, à travers l'écriture, par la visée qu'un homme faisait d'un certain but. A tout individu qui sait lire et pour qui ce qu'il lit est un motif de réflexion, licence entière doit, évidemment, être laissée d'appliquer les ressources de son intelligence à l'élucidation d'un tel but. Semblables tentatives – qui tendent, en dernière analyse, à s'éclairer soi-même sur sa

propre poursuite par une compréhension plus exacte de ce qu'ont poursuivi certains êtres privilégiés – ne sont pas des empiétements insultants. Sauf aux yeux de qui ne s'attacherait qu'à de faibles mystères incapables de résister à une lumière plus vive, nulle éclaboussure corrosive n'en saurait rejaillir sur la poésie vraie, dont toute vue nouvelle prise sur l'être humain qui en fut le support ne peut, pour approximative qu'elle soit inévitablement, que rendre plus profonde la résonance.

A l'actif de Sartre – si étranger à la poésie (comme il l'avoue lui-même) et parfois d'une roideur singulière, c'est le moins qu'on puisse dire, envers ceux qui en sont les tenants passionnés (comme en fait foi, par exemple, l'exécution sommaire du surréalisme qui figure dans son essai Qu'est-ce que la littérature ?) – il doit, ici, être porté non seulement d'avoir su dégager quelques harmoniques pas encore mis en relief de l'œuvre baudelairien, mais également d'avoir montré qu'il serait faux de ne voir que « guignon » dans une vie qui se découvre, tout compte fait, participer du mythe au sens le plus élevé, si tant est que le héros mythique soit un être en qui la fatalité se conjugue avec sa volonté et qui semble obliger le sort à lui façonner sa statue.

Michel Leiris

« Il n'a pas eu la vie qu'il méritait. » De cette maxime consolante, la vie de Baudelaire semble une illustration magnifique. Il ne méritait pas, certes, cette mère, cette gêne perpétuelle, ce conseil de famille, cette maîtresse avaricieuse, ni cette syphilis – et quoi de plus injuste que sa fin prématurée ? Pourtant, à la réflexion, un doute surgit : si l'on considère l'homme lui-même, il n'est pas sans faille ni, semble-t-il, sans contradictions : ce pervers a adopté une fois pour toutes la morale la plus banale et la plus rigoureuse, ce raffiné fréquente les prostituées les plus misérables, c'est le goût de la misère qui le retient auprès du maigre corps de Louchette et son amour pour « l'affreuse Juive » est comme une préfiguration de celui qu'il portera plus tard à Jeanne Duval ; ce solitaire a une peur affreuse de la solitude, il ne sort jamais sans compagnon, il aspire à un foyer, à une vie familiale, cet apologiste de l'effort est un « aboulique » incapable de s'astreindre à un travail régulier ; il a lancé des invitations au voyage, il a réclamé des dépaysements, rêvé de pays inconnus, mais il hésitait six mois avant de partir pour Honfleur et l'unique voyage qu'il a fait lui a semblé un long supplice ; il affiche du mépris et même de la haine pour les graves personnages qu'on a chargés de sa tutelle, pourtant il n'a jamais cherché à se délivrer d'eux ni manqué une occasion de subir leurs admonestations paternelles. Est-il donc si différent de l'existence qu'il a menée ? Et s'il avait mérité sa vie ? Si, au contraire des idées reçues, les hommes n'avaient jamais que la vie qu'ils méritent ? Il faut y regarder de plus près.

Lorsque son père mourut, Baudelaire avait six ans, il vivait dans l'adoration de sa mère ; fasciné, entouré d'égards et de soins, il ne savait pas encore qu'il existât comme une personne, mais il se sentait uni au corps et au cœur de sa mère par une sorte de participation primitive et mystique ; il se perdait dans la douce tiédeur de leur amour réciproque ; il n'y avait là qu'un foyer, qu'une famille, qu'un couple incestueux. « J'étais toujours vivant en toi, lui écrira-t-il plus tard, tu étais uniquement à moi. Tu étais à la fois une idole et un camarade. »

On ne saurait mieux rendre le caractère sacré de cette union : la mère est une idole, l'enfant est *consacré* par l'affection qu'elle lui porte : loin de se sentir une existence errante, vague et superflue, il se pense comme *filis de droit divin*. Il est toujours vivant en elle : cela signifie qu'il s'est mis à l'abri dans un sanctuaire, il n'est, il ne veut être qu'une émanation de la divinité, une petite pensée constante de son âme. Et précisément parce qu'il s'absorbe tout entier en un être qui lui paraît exister par nécessité et par droit, il est protégé contre toute inquiétude, il se fond avec l'absolu, il est *justifié*.

En novembre 1828 cette femme tant aimée se remarie à un soldat ; Baudelaire est mis en pension. De cette époque date sa fameuse « fêlure ». Crépet cite à ce sujet une note significative de Buisson : « Baudelaire était une âme très délicate, très fine, originale et tendre, qui s'était fêlée au premier choc de la vie. » Il y avait, dans son existence, un événement qu'il n'avait pu supporter : le second mariage de sa mère. Sur ce sujet, il était inépuisable et sa terrible logique se résumait toujours ainsi : « Quand on a un fils comme moi – comme moi était sous-entendu – on ne se remarie pas. »

Cette brusque rupture et le chagrin qui en est résulté l'ont jeté sans transition dans l'existence personnelle. Tout à l'heure encore il était tout pénétré par la vie unanime et religieuse du couple qu'il formait avec sa mère. Cette vie s'est retirée comme une marée, le laissant seul et sec, il a perdu ses justifications, il découvre dans la honte qu'il est un, que son existence lui est donnée pour rien. A sa fureur d'avoir été chassé se mêle un sentiment de déchéance profonde. Il écrira dans *Mon cœur mis à nu*, en pensant à cette époque : « Sentiment de *solitude*, dès mon enfance. Malgré la famille – et au milieu des camarades, surtout – sentiment de destinée éternellement solitaire. » Déjà il pense cet isolement comme une *destinée*. Cela signifie qu'il ne se borne pas à le supporter passivement en formant le souhait qu'il soit temporaire : il s'y précipite avec rage au contraire, il s'y enferme et, puisqu'on l'y a condamné, il veut du moins que la condamnation soit définitive. Nous touchons ici au choix originel que Baudelaire a fait de lui-

même, à cet engagement absolu par quoi chacun de nous décide dans une situation particulière de ce qu'il sera et de ce qu'il est. Délaissé, rejeté, Baudelaire a voulu reprendre à son compte cet isolement. Il a revendiqué sa solitude pour qu'elle lui vienne au moins de lui-même, pour n'avoir pas à la subir. Il a *éprouvé* qu'il était *un autre*, par le brusque dévoilement de son existence individuelle, mais en même temps il a affirmé et repris à son compte cette altérité, dans l'humiliation, la rancune et l'orgueil. Désormais, avec un emportement buté et désolé, il s'est *fait* un autre : un autre que sa mère, avec qui il ne faisait qu'un et qui l'a rejeté, un autre que ses camarades insoucians et grossiers ; il se sent et veut se sentir unique jusqu'à l'extrême jouissance solitaire, unique jusqu'à la terreur.

Mais cette expérience du délaissement et de la séparation n'a pas pour contrepartie positive la découverte de quelque vertu bien particulière qui le mette tout de suite hors de pair. Au moins le merle blanc, honni par tous les merles noirs, peut-il se consoler en contemplant, du coin de l'œil, la blancheur de ses ailes. Les hommes ne sont jamais des merles blancs. Ce qui habite cet enfant abandonné, c'est le sentiment d'une altérité toute formelle : cette expérience même ne saurait le distinguer d'autrui. Chacun a pu observer dans son enfance l'apparition fortuite et bouleversante de la conscience de soi. Gide l'a noté dans *Si le grain ne meurt* ; après lui, M^{me} Maria Le Hardouin dans *La Voile noire*. Mais personne n'en a mieux parlé que Hughes dans *Un cyclone à la Jamaïque* : « (Emily) avait joué à se faire une maison dans un recoin, tout à fait à l'avant du navire... fatiguée de ce jeu, elle marchait sans but vers l'arrière, quand il lui vint tout à coup la pensée fulgurante qu'elle était *elle*... Une fois pleinement convaincue de ce fait étonnant qu'elle était *maintenant* Emily Bas-Thornton... elle se mit à examiner sérieusement ce qu'un tel fait impliquait... Quelle volonté avait décidé qu'entre tous ces êtres du monde elle serait cet être particulier, Emily, née en telle année parmi toutes celles dont le temps est fait... Était-ce elle qui avait choisi ? Était-ce Dieu ?... Mais c'était peut-être elle qui était Dieu... Il y

avait sa famille, un certain nombre de frères et de sœurs desquels elle ne s'était jamais jusqu'alors entièrement dissociée : mais maintenant qu'elle avait d'une façon si soudaine acquis le sentiment d'être une personne distincte, ils lui semblaient aussi étrangers que le bateau même... Elle fut saisie d'une terreur soudaine : est-ce qu'on savait ? Savait-on, c'était là ce qu'elle voulait dire, qu'elle était un être particulier, Emily – peut-être même Dieu – (pas n'importe quelle petite fille) ? Sans qu'elle sût dire pourquoi, cette idée la terrifiait... A tout prix, cela devait rester secret...¹ »

Cette intuition fulgurante est parfaitement vide : l'enfant vient d'acquérir la conviction qu'il n'est pas n'importe qui, or il devient précisément n'importe qui en acquérant cette conviction. Il est autre que les autres, cela est sûr ; mais chacun des autres est autre pareillement. Il a fait l'épreuve purement négative de la séparation et son expérience a porté sur la forme universelle de la subjectivité, forme stérile que Hegel définit par l'égalité Moi = Moi. Que faire d'une découverte qui fait peur et ne paie pas ? La plupart se hâtent de l'oublier. Mais l'enfant qui s'est rencontré lui-même dans le désespoir, la fureur et la jalousie axera toute sa vie sur la méditation stagnante de sa singularité formelle. « Vous m'avez chassé, dira-t-il à ses parents, vous m'avez rejeté hors de ce tout parfait où je me perdais, vous m'avez condamné à l'existence séparée. Eh bien, cette existence je la revendique contre vous, à présent. Si vous vouliez plus tard m'attirer à vous et m'absorber de nouveau, cela ne serait plus possible car j'ai pris conscience de moi envers et contre tous... » Et, à ceux qui le persécutent, aux camarades de collège, aux garnements des rues : « Je suis un autre. Un autre que vous tous qui me faites souffrir. Vous pouvez me persécuter dans ma chair, non dans mon "altérité"... » Il y a, dans cette affirmation, de la revendication et du défi. Un autre : hors d'atteinte, parce qu'il est autre, déjà presque vengé. Il se préfère à tout parce que tout l'abandonne. Mais cette préférence, acte défensif avant tout, est aussi, sous un certain aspect, une ascèse, puisqu'elle met l'enfant en présence de sa pure conscience de lui-même. Choix héroïque et vindicatif de

l'abstrait, dépouillement désespéré, renonciation et affirmation à la fois, elle porte un nom : c'est l'orgueil. L'orgueil stoïcien, l'orgueil métaphysique que n'alimentent ni les distinctions sociales, ni la réussite, ni aucune supériorité reconnue, rien enfin de ce monde mais qui se pose comme un événement absolu, une élection *a priori* sans raison, et se situe bien au-dessus du terrain où les échecs pourraient l'abattre et les succès le soutenir.

Cet orgueil est aussi malheureux qu'il est pur car il tourne à vide et se nourrit de lui-même : toujours inassouvi, toujours exaspéré, il s'épuise dans l'acte où il s'affirme ; il ne repose sur rien, il est en l'air puisque la différence qui le fonde est une forme vide et universelle. Pourtant l'enfant veut jouir de sa différence ; il veut se *sentir* différent de son frère, comme il sent son frère différent de son père : il rêve d'une unicité dont on s'empare par la vue, par le toucher et qui vous emplit comme un son pur emplit les oreilles. Sa pure différence formelle lui paraît le symbole d'une singularité plus profonde et qui ne fait qu'un avec ce qu'il *est*. Il se penche sur lui-même, il tente de surprendre son image dans ce fleuve gris et calme qui s'écoule à une vitesse toujours égale, il épie ses désirs et ses colères pour surprendre ce fond secret qui est sa nature. Et par cette attention qu'il porte sans repos à l'écoulement de ses humeurs, il commence à devenir pour nous Charles Baudelaire.

L'attitude originelle de Baudelaire est celle d'un homme penché. Penché sur soi, comme Narcisse. Il n'y a point chez lui de conscience immédiate qui ne soit transpercée par un regard acéré. Pour nous autres, c'est assez de voir l'arbre ou la maison ; tout absorbés à les contempler, nous nous oublions nous-mêmes. Baudelaire est l'homme qui ne s'oublie jamais. Il se regarde voir ; il regarde pour se voir regarder ; c'est sa conscience de l'arbre, de la maison qu'il contemple et les choses ne lui apparaissent qu'au travers d'elle, plus pâles, plus petites, moins touchantes, comme s'il les apercevait à travers une lorgnette. Elles ne s'indiquent point les unes les autres, comme la flèche montre la route, comme le signet montre la page, et l'esprit de Baudelaire ne se perd jamais dans leur dédale. Leur

mission immédiate est au contraire de renvoyer la conscience à soi. « Qu'importe, écrit-il, ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis. » Et dans son art même, son souci sera de ne les montrer qu'à travers une épaisseur de conscience humaine, puisqu'il dira dans *L'Art philosophique* : « Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne ? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même. » En sorte qu'il pourrait fort bien tenir un *Discours sur le peu de réalité* de ce monde extérieur. Prétextes, reflets, écrans, les objets ne valent jamais pour eux-mêmes et n'ont d'autre mission que de lui donner l'occasion de se contempler pendant qu'il les voit.

Il y a une distance originelle de Baudelaire au monde, qui n'est pas la nôtre ; entre les objets et lui s'insère toujours une translucidité un peu moite, un peu trop odorante, comme un tremblement d'air chaud, l'été. Et cette conscience observée, épiée, qui se sent observée pendant qu'elle réalise ses opérations coutumières, perd du même coup son naturel, comme un enfant qui joue sous l'œil des adultes. Ce « naturel » que Baudelaire a tant haï et tant regretté, il n'existe pas du tout chez lui : tout est truqué parce que tout est inspecté, la moindre humeur, le plus faible désir naissent *regardés, déchiffrés*. Et, pour peu qu'on se rappelle le sens que Hegel donnait au mot d'immédiat, on comprendra que la singularité profonde de Baudelaire c'est qu'il est l'homme sans immédiateté.

Mais si cette singularité vaut *pour nous* qui le voyons du dehors, à lui qui se considère du dedans elle échappe entièrement. Il cherchait sa *nature*, c'est-à-dire son caractère et son être, mais il n'assiste qu'au long défilé monotone de ses états. Il s'en exaspère : il voit si bien ce qui fait la singularité du général Aupick ou de sa mère, comment n'a-t-il pas la jouissance intime de sa propre originalité ? C'est qu'il est victime d'une illusion toute naturelle, selon laquelle l'intérieur d'un homme se calquerait sur son extérieur. Cela n'est pas : cette qualité distinctive

qui fait son signalement pour les autres, elle n'a pas de nom dans son langage intérieur, il ne l'éprouve pas, ne la connaît pas. Peut-il se *sentir* spirituel, vulgaire ou distingué ? Peut-il même constater la vivacité et l'étendue de son intelligence ? Elle n'a d'autres bornes qu'elle-même et, à moins qu'une drogue ne précipite pour un moment le cours de ses pensées, il est si accoutumé à leur rythme, il manque à un tel point de terme de comparaison qu'il n'en saurait apprécier la vitesse d'écoulement. Quant au détail de ses idées et de ses affections, pressenties, reconnues avant même que d'être apparues, de part en part transparentes, elles ont pour lui un air de « déjà vu », de « trop connu », une familiarité inodore, une saveur de réminiscence. Il est plein de lui-même, il en déborde mais ce « lui-même » n'est qu'une humeur fade et vitreuse, privée de consistance, de résistance, qu'il ne peut ni juger ni observer, sans ombres ni lumières, une conscience babillarde qui se dit elle-même en longs chuchotements sans qu'on en puisse jamais presser le débit. Il adhère trop à soi pour se conduire et tout à fait se voir ; il se voit trop pour s'enliser tout à fait et se perdre dans une adhésion muette à sa propre vie.

Ici commence le drame baudelairien : imaginez le merle blanc devenu aveugle – car la trop grande clarté réflexive équivaut à la cécité. Il est hanté par l'idée d'une certaine blancheur étendue sur ses ailes, que tous les merles voient, dont tous les merles lui parlent et qu'il est le seul à ne pas connaître. La fameuse lucidité de Baudelaire n'est qu'un effort de *recupération*. Il s'agit de *se* recouvrer et – comme la vue est appropriation – de *se* voir. Mais pour *se* voir, il faudrait être deux. Baudelaire voit ses mains et ses bras, parce que l'œil est distinct de la main : mais l'œil ne peut se voir lui-même, il se sent, il *se* vit ; il ne saurait prendre la distance nécessaire pour s'apprécier. En vain s'écrie-t-il dans *Les Fleurs du Mal* :

*Tête-à-tête sombre et limpide
Qu'un cœur devenu son miroir !*

Ce « tête-à-tête », à peine est-il ébauché qu'il s'évanouit : il n'y a qu'une tête. L'effort de Baudelaire va être pour pousser à l'extrême cette esquisse avortée de dualité qu'est la conscience réflexive. S'il est lucide, originellement, ce n'est pas pour se rendre un compte exact de ses fautes, c'est *pour être deux*. Et s'il veut être deux c'est pour réaliser dans ce couple la possession finale du Moi par le Moi. Il exaspérera donc sa lucidité : il n'était que son propre témoin, il va tenter de devenir son propre bourreau : l'Heautontimoroumenos. Car la torture fait naître un couple étroitement uni dans lequel le bourreau *s'approprie* la victime. Puisqu'il n'a pas réussi à *se voir*, du moins se fouillera-t-il comme le couteau fouille la plaie, dans l'espoir d'atteindre ces « solitudes profondes » qui constituent sa vraie nature.

Je suis la plaie et le couteau

Et la victime et le bourreau.

Ainsi les supplices qu'il s'inflige miment-ils la possession : ils tendent à faire naître une chair sous ses doigts, sa propre chair, pour que dans la douleur elle se reconnaisse sienne. Faire souffrir c'est posséder et créer tout autant que détruire. Le lien qui unit mutuellement la victime et l'inquisiteur est sexuel. Mais il tente vainement de transporter dans sa vie intime ce rapport qui n'a de sens qu'entre personnes distinctes, de transformer en couteau la conscience réflexive, en blessure la conscience réfléchie : d'une certaine façon, elles ne font qu'un ; on ne peut s'aimer, ni se haïr, ni se torturer soi-même : victime et bourreau s'évanouissent dans l'indistinction totale, lorsque, par un seul et même acte volontaire, l'une réclame et l'autre inflige la souffrance. Par un mouvement inverse mais qui conspire au même but, Baudelaire voudra se faire sournoisement complice de sa conscience réfléchie contre sa conscience réflexive : lorsqu'il cesse de se martyriser, c'est qu'il essaie de s'étonner lui-même. Il feindra une spontanéité déconcertante, il fera semblant de s'abandonner aux impulsions les plus gratuites pour se dresser soudain devant son propre regard

comme un objet opaque et imprévisible, bref comme *un Autre* que lui-même. S'il y parvenait, la besogne serait plus qu'à moitié faite : il pourrait jouir de soi. Mais, ici encore, il ne fait qu'un avec celui qu'il veut surprendre. C'est peu de dire qu'il devine son projet avant même que de le concevoir : il prévoit et mesure sa surprise, il court après son propre étonnement sans jamais l'atteindre. Baudelaire, c'est l'homme qui a choisi de se voir comme s'il était un autre ; sa vie n'est que l'histoire de cet échec.

Car, en dépit des ruses que nous énumérerons tout à l'heure et qui ont tissé la figure qu'il a prise à nos yeux pour toujours, il sait bien que son fameux regard ne fait qu'un avec l'objet regardé, qu'il n'atteindra jamais à une possession véritable de lui-même mais seulement à cette languissante dégustation qui caractérise la connaissance réflexive. Il s'ennuie, et cet Ennui, « bizarre affection qui est la source de toutes (ses) maladies et de tous (ses) misérables progrès² », ce n'est pas un accident, ni, comme il le prétend quelquefois, le fruit de son « incuriosité » blasée : c'est le « pur ennui de vivre » dont parle Valéry ; c'est le goût que l'homme a nécessairement pour lui-même, la saveur de l'existence.

*Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
Où gît tout un fouillis de modes surannées,
Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
Seuls, respirent l'odeur d'un parfum débouché.*

Cette odeur délavée, éventée d'un flacon débouché, obsédante pourtant, à peine aperçue et doucement, terriblement présente, c'est le meilleur symbole de l'existence *pour-soi* de la conscience ; aussi l'ennui est-il un sentiment métaphysique, le paysage intérieur de Baudelaire et la matière éternelle dont sont faites ses joies, ses fureurs et ses peines. Et voilà son nouvel avatar : obsédé par l'intuition de sa singularité formelle, il a compris qu'elle était l'apanage de chacun ; il s'est alors engagé dans la voie de la lucidité pour découvrir sa nature

singulière et l'ensemble des traits qui pouvaient faire de lui le plus irremplaçable des êtres : mais ce qu'il a rencontré sur son chemin ce n'est pas son visage particulier, mais les modes indéfinis de la conscience universelle. Orgueil, lucidité, ennui ne font qu'un : en lui et malgré lui, c'est la conscience de tous et de chacun qui s'atteint et se reconnaît.

Or elle se saisit d'abord dans son entière gratuité, sans cause et sans but, incréée, injustifiable, n'ayant d'autre titre à l'existence que ce seul fait qu'elle existe déjà. Elle ne saurait trouver hors d'elle des prétextes, des excuses ou des raisons d'être, puisque rien ne peut exister pour elle si d'abord elle n'en prend conscience, puisque rien n'a d'autre sens que celui qu'elle veut bien y attacher. De là l'intuition si profonde chez Baudelaire de son inutilité. Nous verrons un peu plus tard que l'obsession du suicide est pour lui un moyen de protéger sa vie plutôt que d'y mettre fin. Mais s'il a pu si souvent envisager le suicide, c'est qu'il se sentait un homme *de trop* :

Je me tue, écrit-il dans sa fameuse lettre de 1845, parce que je suis inutile aux autres – et dangereux à moi-même.

Et il ne faudrait pas croire qu'il se sente inutile parce qu'il est un jeune bourgeois sans profession, encore entretenu, à vingt-quatre ans, par sa famille. C'est bien plutôt le contraire : s'il n'a pas pris de métier, s'il s'est désintéressé par avance de toute entreprise, c'est qu'il a mesuré son inutilité radicale. A d'autres époques il écrira, fièrement cette fois :

Être un homme utile m'a paru toujours quelque chose de bien hideux.

Mais la contradiction vient des sautes d'humeur : qu'il s'accuse ou se vante, ce qui compte c'est ce détachement constant et comme originel. Celui qui veut être utile a suivi à l'envers le chemin de Baudelaire : il est venu du monde à la conscience, il est parti de quelques solides principes politiques ou moraux qu'il tient pour absolus et il s'y est soumis d'abord ; il ne se considère lui-même, âme

et corps, que comme une certaine chose au milieu des autres, soumise à des règles qu'elle n'a point trouvées par elle-même, comme un moyen de réaliser un certain ordre. Mais si d'abord on a dégusté jusqu'à la nausée cette conscience sans rime ni raison, qui doit inventer les lois auxquelles elle veut obéir, l'utilité perd toute signification ; la vie n'est plus qu'un jeu, l'homme doit choisir lui-même son but, sans commandement, sans préavis, sans conseil. Et celui qui s'est avisé une fois de cette vérité qu'il n'y a d'autre fin, en cette vie, que celle qu'on s'est délibérément donnée, il n'a plus tellement envie de s'en chercher.

La vie, écrit Baudelaire, n'a qu'un charme vrai : c'est le charme du *Jeu*. Mais s'il nous est indifférent de gagner ou de perdre ? Pour croire en une entreprise, il faut y être jeté d'abord, s'interroger sur les moyens de la mener à bien, non sur sa fin. Pour qui réfléchit, toute entreprise est absurde ; Baudelaire a baigné dans cette absurdité. Tout d'un coup, pour un rien, une déconvenue, une fatigue, il découvre la solitude infinie de cette conscience « vaste comme la mer » qui est à la fois *la* conscience et *sa* conscience, il comprend son incapacité de trouver des bornes, des repères, des consignes en dehors d'elle. Alors, il devient *flottant*, il se laisse balloter par ces vagues monotones ; c'est lorsqu'il est dans un de ces états, qu'il écrit à sa mère :

... ce que je sens, c'est un immense découragement, une sensation d'isolement insupportable... une absence totale de désirs, une impossibilité de trouver un amusement quelconque. Le succès bizarre de mon livre, et les haines qu'il a soulevées m'ont intéressé un peu de temps, et puis après cela je suis retombé².

C'est ce qu'il nomme lui-même sa paresse. Quelle ait un aspect pathologique, j'y consens. Quelle ressemble fortement à certains de ces troubles que Janet a réunis sous le nom de psychasthénie, je le veux encore. Mais n'oublions pas que les malades de Janet, à la faveur de leur état, ont souvent des intuitions métaphysiques que l'homme normal s'applique à se masquer. Le motif et le sens

de cette paresse, c'est que Baudelaire ne peut « prendre au sérieux » ses entreprises : il voit trop qu'on n'y trouve jamais que ce qu'on y a mis.

Pourtant il faut agir. S'il est, pour une part, le couteau, le pur regard contemplatif qui voit défiler au-dessous de lui les flots pressés de la conscience réfléchie, il est aussi et en même temps la plaie, la suite même de ces flots. Et, si sa position réflexive est par elle-même dégoût de l'action, par en bas, par chacune des petites consciences éphémères qu'il réfléchit, il est acte, projet, espoir. Ainsi ne faut-il pas le concevoir comme un quiétiste, mais plutôt comme une succession infinie d'entreprises instantanées, immédiatement désarmées par le regard réflexif, comme une mer de projets qui crèvent dès qu'ils paraissent, comme une perpétuelle attente, un perpétuel désir d'être autre, d'être ailleurs. Et je ne parle pas seulement ici de ces expédients innombrables par quoi il tente nerveusement, précipitamment de reculer une échéance, d'extorquer quelques sous à sa mère, une avance à Ancelle, mais aussi de ces projets littéraires qu'il traîna vingt ans avec soi, pièces de théâtre, critiques, *Mon cœur mis à nu*, sans jamais en venir à bout. La forme de sa paresse est parfois la torpeur mais plus souvent une agitation fébrile, stérile, qui se sait vaine et qu'une lucidité impitoyable empoisonne ; sa correspondance nous le montre comme une fourmi obstinée à grimper contre un mur et qui chaque fois retombe et chaque fois recommence. C'est que personne mieux que lui n'a connu l'inutilité de ses efforts. S'il agit c'est, comme il le dit lui-même, par explosion, par secousse, lorsqu'il a pu, pour une minute, tromper sa lucidité.

Il y a des natures purement contemplatives et tout à fait impropres à l'action qui cependant, sous une impulsion mystérieuse et inconnue, agissent quelquefois avec une rapidité dont elles se seraient crues elles-mêmes incapable... (ces âmes) incapables d'accomplir les choses les plus simples et les plus nécessaires trouvent à une certaine minute un courage de luxe pour exécuter les actes les plus absurdes et souvent même les plus dangereux⁴.

Ces actes de l'instant, il les donne nommément comme des « actes gratuits ». Ils sont franchement inutiles, ils ont même souvent un caractère destructeur. Et il faut se hâter de les accomplir, avant le retour du regard qui va tout empoisonner. De là ce côté impérieux et précipité des lettres à sa mère :

Je suis obligé d'aller vite, si vite !

Il s'emporte contre Ancelle, sa colère est terrible, il écrit cinq lettres à sa mère dans la même journée et une sixième le lendemain matin. Dans la première il ne parle de rien de moins que de le souffleter.

Ancelle est un misérable que je vais SOUFFLETER DEVANT SA FEMME ET SES ENFANTS. JE VAIS LE SOUFFLETER à quatre heures (il est deux heures et demie...)

Les caractères majuscules sont employés comme pour graver sa décision dans du marbre, tant il a peur qu'elle ne lui coule entre les doigts. Et ses projets sont à si court terme, il se méfie si fort du lendemain qu'il se fixe une heure limite pour les accomplir : à 4 heures ; il prendra tout juste le temps de courir à Neuilly. Mais à 4 heures, nouveau billet : « Je n'irai pas à Neuilly aujourd'hui ; je consens à attendre avant de me venger. » Le projet demeure, mais déjà il est neutralisé, passé au conditionnel :

Si je n'obtiens pas une réparation éclatante, je frapperai Ancelle, je frapperai son fils...

Encore n'en fait-il mention que dans le postscriptum, sans doute par crainte de paraître céder trop vite. Dans la soirée le projet s'atténue encore :

J'ai déjà consulté deux personnes sur ce que je devais faire. Frapper un vieillard dans sa famille, c'est bien vilain. – Il me faut cependant une réparation ; – que ferai-je, si cette réparation n'a pas lieu ? – il faudra – au moins – que j'aille lui dire devant sa femme et sa famille ce que je pense de sa conduite.

Déjà la nécessité d'agir lui semble un fardeau trop lourd. Tout à l'heure il voulait terrifier sa mère, il exerçait sur elle un chantage à la violence : il lui fallait une réparation éclatante sur-le-champ. A présent il meurt de peur que « la réparation n'ait pas lieu ». C'est qu'alors il serait contraint d'agir. Déjà toute cette affaire l'ennuie ; il écrit à la suite du passage que nous venons de citer :

Dans quel embarras m'as-tu plongé, mon Dieu ! Il me faut absolument un peu de repos, je ne demande plus que cela.

Et, le dimanche matin, il n'est plus question d'excuse ni de réparation : « Il faut ne plus rien lui écrire du tout, *excepté un mot pour lui dire qu'on n'a plus besoin de son argent.* »

Le silence, l'oubli, un anéantissement symbolique d'Ancelle, voilà tout ce qu'il réclame. Il parle encore de se venger, mais en termes vagues et dans un avenir reculé. Neuf jours après tout est fini.

Ma lettre d'hier à Ancelle était convenable. La réconciliation a été convenable.

Il était revenu chez moi pendant que j'allais chez lui. Je suis tellement las de tous ces cancans que je n'ai pas voulu me donner la peine de vérifier si Ancelle n'était pas venu faire des reproches à ce Denneval.

Ancelle m'a dit qu'il donnait un démenti formel à la plupart des propos en question.

Naturellement, je ne veux pas mettre en balance sa parole avec celle d'un marchand. Somme toute il lui reste le tort dont il ne se corrigera jamais, sa curiosité enfantine et provinciale et cette facilité à jaser avec tout le monde⁵.

Tel est le rythme de l'action chez Baudelaire : violence hyperbolique dans la conception, comme si cette outrance était nécessaire pour lui donner la force de se réaliser ; soudaineté explosive du début de réalisation – et puis tout à coup la lucidité revient : à quoi bon ; il se détourne de son acte qui se décompose

rapidement. Ce que son attitude originelle lui interdit, ce sont les entreprises de longue durée ; aussi sa vie offre-t-elle un aspect haché, heurté en même temps que monotone ; c'est un perpétuel recommencement et un perpétuel échec sur un fond de morne indifférence et, s'il n'avait daté ses lettres à sa mère, il serait bien difficile de les classer car elles se ressemblent toutes. Mais ces projets qu'il ne peut réaliser, actes instantanés ou entreprises continues, ce sont eux qu'il a perpétuellement sous les yeux, qui le sollicitent sans cesse, pressants et désarmés. S'il a supprimé en lui toute la spontanéité de la conscience réfléchie, il n'en connaît que mieux la nature : il sait qu'elle se jette hors d'elle-même, qu'elle est son propre dépassement vers une fin. C'est pourquoi il est le premier, peut-être, à définir l'homme par son au-delà.

Hélas, les vices de l'homme... contiennent la preuve (quand ce ne serait que leur infinie expansion !) de son goût de l'infini ; seulement c'est un goût qui se trompe souvent de route... C'est dans cette dépravation du sens de l'infini que gît, selon moi, la raison de tous les excès coupables...⁶.

L'infini, pour lui, n'est pas une immensité donnée et sans bornes, encore qu'il emploie quelquefois le mot dans ce sens. C'est très exactement ce qui n'est jamais fini, ce qui ne peut pas finir. La série des nombres sera infinie, par exemple, non par l'existence d'un très grand nombre que nous nommerions infini, mais par la possibilité permanente d'ajouter une unité à un nombre, aussi grand qu'il soit. Ainsi chaque nombre de la série a son au-delà, par rapport auquel il se définit et se place. Mais cet au-delà n'existe pas encore tout à fait : il faut que je le construisse en ajoutant l'unité au nombre que je considère. Déjà il donne son sens à tous les nombres écrits et pourtant il est au bout d'une opération que je n'ai pas encore faite. Tel, l'infini baudelairien : c'est ce qui est sans être donné, ce qui me définit aujourd'hui et qui n'existera pourtant pas avant demain, c'est le terme entrevu, rêvé, touché presque et pourtant hors d'atteinte, d'un mouvement orienté. Nous verrons plus tard que Baudelaire, plus

qu'à toute autre, tient à ces existences suggérées, présentes et absentes à la fois. Mais il est certain qu'il a reconnu depuis longtemps que cette infinitude est le lot de la conscience. Dans *L'Invitation au voyage* des *Petits Poèmes en prose*, il souhaite « rêver, allonger les heures par l'infini des sensations », et dans *Le Confiteor* il écrit : « Il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n'exclut pas l'intensité : il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'infini. » C'est cette détermination du présent par le futur, de l'existant par ce qui n'est pas encore, qu'il nommera « insatisfaction » – nous y reviendrons – et que les philosophes appellent aujourd'hui transcendance. Personne n'a compris comme lui que l'homme est un « être des lointains⁷ » qui se définit beaucoup plus par sa fin et le terme de ses projets que par ce qu'on peut connaître de lui si on le limite au moment qui passe :

Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan.

L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre.

Ainsi l'homme se révèle comme une tension résultant de l'application de deux forces opposées ; et chacune de ces forces poursuit au fond la destruction de l'humain, puisque l'une vise l'ange et l'autre l'animal. Lorsque Pascal écrit que « l'homme n'est ni ange ni bête », il le conçoit comme un certain état statique, une « nature » intermédiaire. Ici rien de tel : l'homme baudelairien n'est pas un état : c'est l'interférence de deux mouvements opposés mais également centrifuges dont l'un se porte vers le haut et l'autre vers le bas. Mouvements sans mobile, jaillissements – deux formes de la transcendance que nous pourrions nommer, après Jean Wahl, transascendance et transdescendance. Car cette bestialité de l'homme – comme son angélisme – il faut l'entendre au sens fort : il ne s'agit pas seulement de la trop fameuse faiblesse charnelle ou de la toute-puissance des bas instincts : Baudelaire ne se borne pas à recouvrir d'une image

colorée un sermon de moraliste. Il croit à la Magie et « la postulation vers Satan » lui paraît une opération de sorcellerie fort voisine de celle par quoi les primitifs revêtus d'un masque d'ours, dansant la danse de l'ours, se « font ours ». Il s'est d'ailleurs exprimé très clairement dans *Fusées* :

Minette, minoutte, minouille, mon chat, mon loup, mon petit singe, grand singe, grand serpent, mon petit âne mélancolique.

De pareils caprices de langue trop répétés, de trop fréquentes appellations bestiales témoignent d'un côté satanique dans l'amour. Les satans n'ont-ils pas des formes de bêtes ? le chameau de Cazotte – chameau, diable et femme.

Cette intuition de notre transcendance et de notre gratuité injustifiable doit être, du même coup, révélatrice de la liberté humaine. Par le fait, Baudelaire s'est toujours senti libre. Nous verrons plus tard par quelles ruses il a voulu couvrir cette liberté à ses propres yeux ; mais d'un bout à l'autre de son œuvre et de sa correspondance, elle s'affirme, elle éclate malgré lui. Sans doute n'a-t-il pas connu – pour les raisons que nous avons dites – la grande liberté des constructeurs. Mais il a l'expérience constante d'une imprévisibilité explosive que rien ne peut endiguer. En vain multiplie-t-il les précautions contre elle, en vain inscrit-il en majuscules dans ses papiers « les petites maximes pratiques, les règles, les impératifs, les actes de foi, les formules qui préjugent de l'avenir⁸ » : il s'échappe à lui-même, il sait qu'il ne peut se retenir à rien. Si du moins il se sentait pour une part mécanisme, il lui serait possible de découvrir le levier qui arrête, dévie ou accélère la machine. Le déterminisme est rassurant : celui qui connaît par les causes peut agir par les causes et tout l'effort des moralistes a été jusqu'ici pour nous persuader que nous étions des pièces montées qui se pouvaient gouverner par de petits moyens. Baudelaire sait que les ressorts et les leviers n'ont rien à faire en son cas ; il n'est ni cause ni effet ; contre ce qu'il sera demain il ne peut rien aujourd'hui. Il est libre, cela veut dire qu'il ne peut

trouver en lui ni hors de lui aucun recours contre sa liberté. Il se penche sur elle, il a le vertige devant ce gouffre :

Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc.

Et il écrit ailleurs :

Maintenant, j'ai toujours le vertige.

Baudelaire : l'homme qui se sent un gouffre. Orgueil, ennui, vertige : il se voit jusqu'au fond du cœur, incomparable, incommunicable, incréé, absurde, inutile, délaissé dans l'isolement le plus total, supportant seul son propre fardeau, condamné à justifier tout seul son existence, et s'échappant sans cesse, glissant hors de ses propres mains, replié dans la contemplation et, en même temps, jeté hors de lui en une infinie poursuite, un gouffre sans fond, sans parois et sans obscurité, un mystère en pleine lumière, imprévisible et parfaitement connu. Mais, pour son malheur, son image lui échappe encore. Il cherchait le reflet d'un certain Charles Baudelaire, fils de la générale Aupick, poète endetté, amant de la négresse Duval : son regard a rencontré la condition humaine. Cette liberté, cette gratuité, ce délaissement qui lui font peur, c'est le lot de tout homme, non le sien particulier. Sait-on jamais *se toucher, se voir* ? Cette essence fixe et singulière qu'il recherche, elle n'apparaît peut-être qu'aux yeux des Autres. Peut-être faut-il de toute nécessité être *dehors* pour en saisir les caractères. Peut-être qu'on *n'est* pas pour soi-même à la manière d'une chose. Peut-être même qu'on *n'est* pas du tout : toujours en question, toujours en sursis, peut-être doit-on perpétuellement se *faire*. Tout l'effort de Baudelaire va être pour se masquer ces pensées déplaisantes. Et, puisque sa « nature » lui échappe, il va essayer de l'attraper dans les yeux des autres. Sa bonne foi l'abandonne, il doit travailler sans cesse à se convaincre, essayer de se prendre à ses propres yeux ; à nos yeux –

mais non aux siens – un trait nouveau de sa figure apparaît : il est l'homme qui, éprouvant le plus profondément sa condition d'homme, a le plus passionnément cherché à se la masquer.

Pour avoir choisi la lucidité, pour avoir découvert malgré lui la gratuité, le délaissement, la liberté redoutable de la conscience, Baudelaire s'est placé devant une alternative : puisqu'il n'est pas de principes tout faits auxquels s'accrocher, ou bien il lui faudra stagner dans un indifférentisme amoral ou bien il inventera lui-même le Bien et le Mal. La conscience, parce qu'elle tire ses lois d'elle-même, doit se considérer, selon les termes kantien, comme législatrice de la cité des fins ; elle doit assumer une responsabilité totale et créer ses propres valeurs, le sens du monde et de sa propre vie. Et, certes, l'homme qui déclare que « ce qui est créé par l'esprit est plus vivant que la matière » a plus qu'un autre senti les puissances et la mission de la conscience. Avec elle, il l'a fort bien vu, quelque chose jaillit dans le monde qui n'existait pas d'abord : la signification ; aussi opère-t-elle sur tous les plans et perpétuellement une création continue. Baudelaire a attaché un tel prix à cette production *ex nihilo* qui caractérise pour lui *l'esprit*, que l'atonie toute contemplative de sa vie est traversée de part en part par un élan créateur. Ce misanthrope a un humanisme de la création. Il admet « trois êtres respectables : le prêtre, le guerrier et le poète. Savoir, tuer et créer ». On remarquera que destruction et création font ici un couple : dans les deux cas il y a production d'événements absolus ; dans les deux cas un homme est à lui tout seul responsable d'un changement radical dans l'univers. A ce couple s'oppose le savoir qui nous ramène à la vie contemplative. On ne saurait mieux marquer cette complémentarité qui unira toujours pour Baudelaire les puissances magiques de l'esprit à sa lucidité passive. C'est par la création qu'il définira l'humain, non par l'action. L'action suppose un déterminisme, elle insère son efficace dans la chaîne des effets et des causes, elle obéit à la nature pour lui commander, elle se soumet à des principes qu'elle a ramassés à l'aveuglette et ne remet jamais leur validité en question. L'homme d'action est celui qui s'interroge

sur les moyens et jamais sur les fins. Personne n'est plus éloigné de l'action que Baudelaire. A la suite du passage que nous venons de citer, il ajoute : « Les autres hommes sont taillables et corvéables, faits pour l'écurie, c'est-à-dire pour exercer ce qu'on appelle des *professions*. » Mais la création est pure liberté ; avant elle il n'y a rien, elle commence par produire ses propres principes, elle invente avant tout sa fin ; par là elle participe à la gratuité de la conscience ; elle est cette gratuité voulue, repensée, érigée en but. Et c'est ce qui explique en partie l'amour de Baudelaire pour l'artifice. Les fards, les parures, les vêtements, les lumières manifestent à ses yeux la véritable grandeur de l'homme : son pouvoir de créer. On sait qu'il a, après Rétif, Balzac, Sue, fortement contribué à répandre ce que Roger Caillois appelle « le mythe de la grande ville ». C'est qu'une ville est une création perpétuelle : ses immeubles, ses odeurs, ses bruits, son va-et-vient appartiennent au règne humain. Tout y est *poésie* au sens strict du terme. C'est en ce sens que l'émerveillement qui saisit les jeunes gens vers 1920 devant les réclames électriques, l'éclairage au néon, les automobiles, est profondément baudelairien. La grande ville est le reflet de ce gouffre : la liberté humaine. Et Baudelaire, qui hait l'homme et la « tyrannie de la face humaine », se retrouve humaniste par son culte de l'œuvre humaine.

Mais, s'il en est ainsi, une conscience lucide et avant tout éprise de sa puissance démiurgique se doit de créer d'abord le sens qui éclairera pour elle la totalité du monde. La création absolue, celle dont toutes les autres ne seront que des conséquences, c'est celle d'une échelle de valeurs. On s'attendrait donc que Baudelaire ait fait preuve d'une hardiesse nietzschéenne dans la recherche du Bien et du Mal – de *son* Bien et de *son* Mal. Or, pour celui qui examine d'un peu près la vie et les œuvres du poète, ce qui frappe c'est qu'il a reçu d'autrui ses notions morales et qu'il ne les a jamais remises en question. Cela pourrait se comprendre si Baudelaire avait pris le parti de l'indifférence et s'il s'était montré d'un laisser-aller épicurien. Mais les principes moraux qu'il conserve et qu'une éducation catholique et bourgeoise lui a inculqués ne sont pas chez lui de

simples survivances, des organes inutiles et desséchés. Baudelaire a une vie morale intense, il se tord dans le remords, il s'exhorte chaque jour à mieux faire, il lutte, il succombe, il est accablé par un sentiment atroce de culpabilité, au point qu'on a pu se demander s'il ne portait pas le poids de fautes secrètes. M. Crépet, dans son introduction biographique aux *Fleurs du Mal*, a observé fort justement :

Y a-t-il eu dans sa vie des fautes que le temps n'efface point ? C'est peu croyable après tant d'enquêtes dont elle a été l'objet. Cependant il se traite en criminel, se déclare coupable « de tous les côtés ». Il se dénonce comme ayant « la notion du devoir et de toutes les obligations morales et les trahissant toujours ».

Non, Baudelaire ne s'est pas chargé de crimes secrets. Ce qu'on peut lui reprocher n'est pas pendable : une sécheresse de cœur assez réelle mais non totale, une certaine paresse, l'abus des stupéfiants, sans doute quelques bizarreries sexuelles, des indécidesses frisant parfois l'escroquerie. S'il s'était une fois seulement décidé à contester les principes au nom desquels le général Aupick et Ancelle le condamnaient, il eût été délivré. Mais il s'en garde bien : il adopte sans discussion la morale de son beau-père. Les fameuses résolutions qu'il prend vers 1862 et qu'il consigne sous le nom *Hygiène, Conduite, Méthode*, sont d'une navrante puérité.

Une sagesse abrégée. Toilette, prière, travail...

Le travail engendre forcément les bonnes mœurs, sobriété et chasteté, conséquemment la santé, la richesse, le génie successif et progressif et la charité. Age quod agis.

Sobriété, chasteté, travail, charité, ces mots reviennent sans cesse sous sa plume. Mais ils n'ont pas de contenu positif, ils ne lui tracent pas une ligne de conduite, ils ne lui permettent pas de résoudre les grands problèmes des rapports avec autrui et des rapports avec soi. Ils représentent tout simplement une série de défenses rigoureuses et strictement négatives ; sobriété : ne pas prendre

d'excitants ; chasteté : ne pas retourner chez ces trop accueillantes jeunes femmes dont les adresses figurent dans son carnet ; travail : ne pas remettre au lendemain ce qu'il peut faire le jour même ; charité : ne pas s'irriter, ne pas s'aigrir, ne pas se désintéresser d'autrui. Il reconnaît d'ailleurs avoir « la notion du devoir », c'est-à-dire qu'il envisage la vie morale sous l'aspect d'une contrainte, d'un mors blessant une bouche rétive et jamais d'une recherche gémissante ni d'un véritable élan du cœur :

*Un Ange furieux fond du ciel comme un aigle,
Du mécréant saisit à plein poing les cheveux,
Et dit, le secouant : « Tu connaîtras la règle !
(Car je suis ton bon Ange, entends-tu ?) Je le veux !*

Des impératifs revêches et torturants dont le contenu est d'une désarmante pauvreté : voilà les valeurs et les règles qui ont servi de base à toute sa vie morale. Lorsque, harcelé par sa mère ou par Ancelle il se cabre soudain, ce n'est jamais pour leur jeter à la face que leurs vertus bourgeoises sont atroces et stupides, c'est pour faire le fanfaron du vice, pour leur claironner qu'il est bien méchant et qu'il pourrait l'être plus encore :

Crois-tu donc que, si je le voulais, je ne pourrais pas te ruiner et jeter ta vieillesse dans la misère ? Ne sais-tu pas que j'ai assez de ruse et d'éloquence pour le faire ? Mais je me retiens...².

Il ne peut pas ne pas sentir qu'en se plaçant ainsi sur leur propre terrain et en s'y conduisant comme un enfant boudeur, qui frappe du pied, et renchérit sur ses fautes, il leur donne des gages, il aggrave son cas. Mais il s'obstine : c'est au nom de ces valeurs-là qu'il veut être absous et il préfère être condamné par elles que blanchi au nom d'une éthique plus large et plus féconde qu'il devrait inventer lui-même. Son attitude, pendant le procès, est plus étrange encore. Pas

une fois il ne tente de défendre le contenu de son livre ; pas une fois il ne tente d'expliquer aux juges qu'il n'accepte pas la morale des flics et des procureurs. Il la revendique au contraire ; c'est sur cette base qu'il va discuter ; et, plutôt que de mettre en question le bien-fondé de leurs interdits, il accepte la honte secrète de mentir sur le sens de son œuvre. Tantôt, en effet, il la présente comme un simple divertissement et il réclame, au nom de l'Art pour l'Art, le droit d'imiter du dehors les passions sans les ressentir, et tantôt il la donne pour une œuvre édifiante destinée à inspirer l'horreur du vice. C'est neuf ans plus tard qu'il osera avouer à Ancelle :

Faut-il vous dire, à vous qui ne l'avez pas plus deviné que les autres, que dans ce livre atroce j'ai mis tout mon cœur, toute ma tendresse, toute ma religion (travestie), toute ma haine ? Il est vrai que j'écrirai le contraire, que je jurerai mes grands dieux que c'est un livre d'art pur, de singerie, de jonglerie ; et je mentirai comme un arracheur de dents¹⁰.

Il s'est laissé juger, il a accepté ses juges, il écrivait même à l'Impératrice qu'il « avait été traité par la Justice avec une courtoisie admirable... » ; mieux encore, il a postulé une réhabilitation sociale, d'abord la croix, puis l'Académie. Contre tous ceux qui ont souhaité de libérer les hommes, contre George Sand, contre Hugo, il a pris le parti de ses bourreaux, d'Ancelle, d'Aupick, des policiers d'Empire, des académiciens ; il a réclamé leur fouet, il a demandé qu'on le contraignît par la terreur à pratiquer les vertus qu'ils prônent : « Si, quand un homme prend l'habitude de la paresse, de la rêverie, de la fainéantise, au point de renvoyer sans cesse au lendemain la chose importante, un autre homme le réveillait un matin à grands coups de fouet et le fouettait sans pitié jusqu'à ce que, ne pouvant travailler par plaisir, celui-ci travaillât par peur, cet homme – le fouetteur – ne serait-il pas vraiment son ami, son bienfaiteur ? » Il eût suffi d'un rien, d'un mouvement d'esprit, d'un simple regard jeté en face sur ces idoles pour faire tomber soudain ses chaînes. Il ne l'a pas fait, il a accepté toute sa vie

de juger et de laisser juger ses fautes à la mesure commune. Et c'est lui, le poète maudit des pièces interdites, qui a écrit un jour :

Il a fallu, dans tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et des prophètes pour enseigner (la vertu) à l'humanité animalisée et... l'homme, seul, eût été impuissant à la découvrir.

Peut-on imaginer démission plus totale : Baudelaire proclame qu'il n'aurait su découvrir à lui tout seul la vertu. Il n'en est pas de germe en lui, il n'en connaîtrait même pas le sens, s'il était laissé à lui-même. Révélée par les prophètes, inculquée de force par le fouet des prêtres et des ministres, cette vertu a pour caractère principal d'être hors du pouvoir des individus. Ils n'auraient pas pu l'inventer et ils ne peuvent pas la mettre en doute : qu'ils se contentent de la recevoir comme une manne céleste.

On accusera certainement son éducation chrétienne. Et sans doute cette empreinte l'a-t-elle fortement marqué. Mais voyez le chemin accompli par cet autre chrétien – protestant, il est vrai – André Gide. Dans le conflit originel qui opposait son anomalie sexuelle à la morale commune, il a pris le parti de celle-là contre celle-ci, il a rongé peu à peu, comme un acide, les principes rigoureux qui l'entravaient ; à travers mille rechutes il a marché vers *sa* morale, il a fait de son mieux pour inventer une nouvelle table de la loi. Pourtant l'empreinte chrétienne était aussi forte chez lui que chez Baudelaire : mais il voulait se délivrer du Bien des autres ; il refusait de se laisser traiter au départ comme une brebis galeuse. A partir d'une situation analogue, il a choisi autrement, il a voulu avoir une bonne conscience, il a compris qu'il se libérerait seulement par l'invention radicale et gratuite du Bien et du Mal. Pourquoi Baudelaire, créateur-né et poète de la création, a-t-il renâclé au dernier moment ; pourquoi a-t-il usé ses forces et son temps à maintenir les normes qui le faisaient coupable ? Comment ne s'est-il pas indigné contre cette hétéronomie qui

condamnait au départ sa conscience et sa volonté à demeurer pour toujours une mauvaise conscience et une mauvaise volonté ?

Revenons à cette fameuse « différence ». L'acte créateur ne permet pas d'en jouir : celui qui crée se transporte, durant le temps de la création, par-delà la singularité dans le ciel pur de la liberté. Il *n'est* plus rien : il *fait*. Sans doute construit-il hors de lui une individualité objective. Mais lorsqu'il y travaille, elle ne se distingue pas de lui-même. Et plus tard il n'y entre plus, il reste en face d'elle comme Moïse au seuil de la terre promise. Nous verrons plus tard que Baudelaire a écrit ses poèmes pour retrouver en eux son image. Mais il ne pouvait s'en satisfaire : c'est dans sa vie quotidienne qu'il voulait jouir de son altérité. La grande liberté créatrice de valeurs émerge dans le néant : elle lui fait peur. La contingence, l'injustifiabilité, la gratuité assiègent sans répit celui qui tente de faire surgir dans le monde une réalité neuve. Si elle est absolument nouvelle, en effet, rien ne la réclamait, personne ne l'attendait sur terre et elle demeure de trop, comme son auteur.

C'est au sein du monde établi que Baudelaire affirme sa singularité. Il l'a posée d'abord contre sa mère et son beau-père dans un mouvement de révolte et de fureur. Mais précisément il s'agit d'une révolte, non d'un acte révolutionnaire. Le révolutionnaire veut changer le monde, il le dépasse vers l'avenir, vers un ordre de valeurs qu'il invente ; le révolté a soin de maintenir intacts les abus dont il souffre pour pouvoir se révolter contre eux. Il y a toujours en lui les éléments d'une mauvaise conscience et comme un sentiment de culpabilité. Il ne veut ni détruire ni dépasser mais seulement se dresser contre l'ordre. Plus il l'attaque, plus il le respecte obscurément ; les droits qu'il conteste au grand jour, il les conserve dans le plus profond de son cœur : s'ils venaient à disparaître, sa raison d'être et sa justification disparaîtraient avec eux. Il se retrouverait soudain plongé dans une gratuité qui lui fait peur. Baudelaire n'a jamais songé à détruire l'idée de famille, bien au contraire : on pourrait dire qu'il n'a jamais dépassé le stade de l'enfance.

L'enfant tient ses parents pour des Dieux. Leurs actes comme leurs jugements sont des absolus ; ils incarnent la Raison universelle, la loi, le sens et le but du monde. Lorsque ces êtres divins posent leur regard sur lui, ce regard le justifie aussitôt jusqu'au cœur même de son existence ; il lui confère un caractère défini et sacré : puisqu'ils ne peuvent se tromper, il *est* comme ils le *voient*. Aucune hésitation, aucun doute ne trouvent de place en son âme : certes il ne saisit de lui-même que la succession vague de ses humeurs, mais des Dieux se sont faits les gardiens de son essence éternelle, il sait qu'elle existe, alors même qu'il ne peut la connaître, il sait que sa *vérité* n'est pas dans ce qu'il peut savoir de lui-même mais qu'elle se cache dans ces grands yeux terribles et doux qui se tournent vers lui. Essence vraie au milieu d'essences vraies, il a *sa* place dans le monde – une place absolue dans un monde absolu. Tout est plein, tout est juste, tout ce qui est devait être. Baudelaire n'a cessé de regretter ces verts paradis des amours enfantines. Il a défini le génie comme « l'enfance retrouvée à volonté ». Pour lui « l'enfant voit tout en *nouveauté* ; il est toujours *ivre* ». Mais il omet de nous dire que cette ivresse est d'une espèce très particulière. Tout est nouveauté, en effet, pour l'enfant, mais ce nouveau a déjà été vu, nommé, classé par d'autres : chaque objet se présente à lui avec une étiquette ; il est éminemment rassurant et sacré puisque le regard des grandes personnes traîne encore dessus. Loin que l'enfant explore des régions inconnues, il feuillette un album, il recense un herbier, il fait le tour du propriétaire. C'est de cette sécurité absolue de l'enfance que Baudelaire a la nostalgie. Le drame commence lorsque l'enfant grandit, dépasse les parents de la tête et regarde par-dessus leur épaule. Or derrière eux il n'y a rien : en dépassant ses parents, en les jugeant peut-être, il fait l'expérience de sa propre transcendance. Son père et sa mère ont rapetissé ; les voilà, minces et médiocres, injustifiables, injustifiés ; ces majestueuses pensées qui reflétaient l'univers tombent au rang d'opinions et d'humeurs. Du coup le monde est à refaire, toutes les places et l'ordonnance même des choses sont contestées et, puisqu'une Raison divine ne le pense plus, puisque le regard qui le

fixait n'est plus qu'une petite lumière parmi d'autres, l'enfant perd son essence et sa vérité ; les humeurs vagues, les pensées confuses qui lui semblaient autrefois les reflets brisés de sa réalité métaphysique deviennent tout à coup son unique manière d'exister. Les devoirs, les rites, les obligations précises et limitées ont disparu d'un coup. Injustifié, injustifiable, il fait brusquement l'expérience de sa terrible liberté. Tout est à commencer : il émerge soudain dans la solitude et dans le néant.

C'est ce dont Baudelaire ne veut à aucun prix. Ses parents restent pour lui des idoles haïssables – mais des idoles. Il se pose en face d'eux dans l'attitude du ressentiment, non de la critique. Et l'*altérité* qu'il réclame n'a rien de commun avec la grande solitude métaphysique qui est le lot de chacun. La loi de la solitude, en effet, pourrait s'exprimer de la sorte : aucun homme ne peut se décharger sur d'autres hommes du soin de justifier son existence. Et c'est précisément ce qui terrorise Baudelaire. La solitude lui fait horreur. Il y revient cent fois dans les lettres à sa mère, il la nomme « atroce », « désespérante ». Asselineau rapporte qu'il ne pouvait demeurer une heure sans compagnie. Et l'on entend bien qu'il ne s'agit pas ici de l'isolement physique mais de cette « émergence dans le néant » qui est le prix de l'unicité. Il réclame d'être *autre*, certes, mais *autre parmi les autres* ; son altérité dédaigneuse demeure un lien social avec ceux qu'il méprise, il faut qu'ils soient là pour la reconnaître. C'est ce dont témoigne ce curieux passage de *Fusées* : « Quand j'aurai inspiré le dégoût et l'horreur universels j'aurai conquis la solitude... » Éprouver du dégoût, de l'horreur à l'égard de Baudelaire c'est encore s'occuper de lui. C'est même s'en occuper beaucoup ; pensez : de l'horreur ! Et si ce dégoût et cette horreur sont universels, tant mieux : c'est que tout le monde, à tout instant, se soucie de lui. La solitude, telle qu'il la conçoit, est donc une fonction sociale : le paria est mis au ban de la société, mais précisément parce qu'il est l'objet d'un acte social, sa solitude est consacrée, il est même nécessaire au bon fonctionnement des institutions. Baudelaire réclame semblablement que l'on consacre sa singularité

et qu'on la revête d'un caractère quasi institutionnel. Au lieu de lui ôter toute place dans le monde et tout droit à une place, comme la solitude humaine qu'il a entrevue et repoussée, elle le situe au contraire, elle lui confère des obligations et des privilèges. Aussi est-ce à ses parents qu'il va demander de la reconnaître. Son but premier, qui est de les châtier en leur faisant mesurer l'étendue de leur faute, sera atteint lorsqu'il leur aura fait constater l'abandon où ils l'ont laissé et l'unicité méprisante et méprisée dont il s'enorgueillit. C'est à ses parents qu'il doit faire horreur. Et cette horreur qui saisit les Dieux devant leur créature sera à la fois leur châtiment et sa consécration. On a eu beau jeu de lui attribuer un complexe d'Œdipe mal liquidé. Mais il importe peu qu'il désirât ou non sa mère ; je dirai plutôt qu'il a refusé de liquider le complexe théologique qui assimile les parents à des divinités : c'est qu'il lui a fallu, pour pouvoir tourner la loi de solitude et trouver chez autrui un remède contre la gratuité, conférer aux autres, à de *certaines* autres, un caractère sacré. Ce qu'il demande, ce n'est pas l'amitié, ni l'amour ni des relations d'égal à égal : il n'a pas eu d'amis, tout au plus quelques confidents canailles. Il réclame des juges. Des êtres qu'il puisse placer délibérément hors de la contingence originelle, qui existent, en un mot, parce qu'ils ont le droit d'exister et dont les arrêts lui confèrent à son tour une « nature » stable et sacrée. Il consent à passer à leurs yeux pour coupable. Coupable à leurs yeux, c'est-à-dire absolument coupable. Mais le coupable a sa fonction dans un univers théocratique. Sa fonction et ses droits : il a droit au blâme, au châtiment, au repentir. Il concourt à l'ordre universel et sa faute lui confère une dignité religieuse, une place à part dans la hiérarchie des êtres : il est à l'abri sous un regard indulgent ou courroucé. Relisez plutôt *La Géante* :

*J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.*

Attirer le regard d'une géante, se voir par les yeux de celle-ci comme un animal domestique, mener l'existence nonchalante, voluptueuse et perverse d'un

chat dans une société aristocratique où des géants, des hommes-Dieux ont décidé pour lui et sans lui du sens de l'univers et des fins dernières de sa vie, tel est son souhait le plus cher ; il voudrait jouir de l'indépendance limitée d'une bête de luxe, oisive et inutile, dont les jeux sont protégés par le sérieux de ses maîtres. Après cela, bien sûr, on relèvera des traces de masochisme dans cette rêverie ; Baudelaire lui-même la qualifierait de satanique puisqu'il s'agit nommément de s'assimiler à une bête ; et n'est-il pas nécessairement masochiste dans la mesure où son besoin de consécration le conduit à rechercher d'être un *objet* pour de grandes consciences sévères ? On fera remarquer sans doute que Baudelaire, plus encore que celui du chat, regrette l'état du nourrisson, lavé, nourri, habillé par de fortes et belles mains. Et on aura raison. Mais cela ne provient pas de je ne sais quel accident mécanique qui aurait arrêté son développement, ni d'un traumatisme qu'on ne peut d'ailleurs prouver. S'il regrette sa petite enfance, c'est qu'on le déchargeait alors du souci d'exister, c'est qu'il était totalement et luxueusement objet pour des adultes tendres, grondeurs et pleins de sollicitude, c'est qu'il pouvait alors – et seulement alors – réaliser son rêve de se sentir enveloppé tout entier par un regard.

Mais pour que le jugement qui confère à Baudelaire sa place dans l'univers soit sans appel, il faut avant tout que les motifs dont il s'inspire soient absolus. Autrement dit, en même temps qu'il refuse de contester le caractère sacré de ses juges, Baudelaire refuse de mettre en question l'idée du Bien sur laquelle ils fondent leurs arrêts. S'il doit être absolument coupable, si sa singularité doit être *métaphysique*, il faut qu'il y ait un Bien absolu. Pour lui, ce Bien n'est ni un objet d'amour ni tout à fait un impératif abstrait. Il se confond avec un regard. Un regard qui commande et qui condamne. Le poète a inversé la relation communément admise : pour lui ce n'est pas la loi qui est première, c'est le juge. Après cela le regard qui le transperce, qui le remet à sa place et qui « l'objective », le grand regard « porteur de Bien et de Mal », est-il celui de sa mère, du général Aupick ou de Dieu « qui voit tout » ? C'est tout un. Dans *La Fanfarlo*, qui parut

en 1847, Baudelaire fait profession d'athéisme. « Comme il avait été dévot avec fureur, il était athée avec passion. » Il paraît donc avoir perdu la foi après une jeunesse fervente et mystique. Par la suite il ne semble pas l'avoir retrouvée sauf pendant sa crise de 1861. Et dans une des toutes dernières années de sa vie consciente, en 1864, il écrivait à Ancelle :

J'exprimerai patiemment toutes les raisons de mon dégoût du genre humain. Quand je serai absolument seul, je chercherai une religion... et au moment de la mort, j'abjurerais cette dernière religion pour bien montrer mon dégoût de la sottise universelle. Vous voyez que je n'ai pas changé.

Il semble donc que les critiques catholiques soient bien téméraires, qui le revendiquent pour un des leurs. Mais qu'il ait cru ou non importe assez peu. S'il ne tenait pas l'existence de Dieu pour une réalité, au moins cette existence était-elle comme un pôle de ses rêveries imaginaires. Il écrit dans *Fusées* :

Quand même Dieu n'existerait pas, la Religion serait encore sainte et Divine. Dieu est le seul être qui, pour régner, n'ait même pas besoin d'exister.

Ce qui compte plus que l'existence nue, c'est donc la nature et les fonctions de cet être tout-puissant. Or il faut noter que le Dieu de Baudelaire est terrible. Il envoie ses anges pour torturer les pécheurs. Sa loi est l'*Ancien Testament*. Entre lui et les hommes, pas d'intercesseur : Baudelaire paraît avoir ignoré le Christ. Jean Massin lui-même note « cette tragique ignorance du Sauveur¹¹ ». C'est qu'il ne s'agit point tant d'être sauvé que jugé ou plutôt le salut est dans le jugement même qui met chacun à sa place dans un monde en ordre. Lorsque Baudelaire s'est plaint de ne pas avoir la foi, c'est toujours le témoin et le juge qu'il a regretté : « Je désire de tout mon cœur... croire qu'un être *extérieur* et invisible s'intéresse à ma destinée. Mais comment faire pour le croire¹². » Ce qui lui manque ce n'est pas l'amour divin ni la grâce, c'est ce regard pur et « extérieur »

qui l'envelopperait et le porterait. C'est encore le point de vue qu'il adopte, dans *Mon cœur mis à nu*, lorsqu'il expose cette étrange démonstration de l'existence divine : « *Calcul en faveur de Dieu* : Rien n'existe sans but. Donc mon existence a un but. Quel but ? Je l'ignore. Ce n'est donc pas moi qui l'ai marqué. C'est donc quelqu'un plus savant que moi. Il faut donc prier ce quelqu'un de m'éclairer. C'est le parti le plus sage. »

On retrouve dans ce passage l'affirmation obstinée d'un ordre de fins préétabli et Baudelaire y révèle une fois de plus son désir d'être inséré dans cette hiérarchie par le regard d'un Créateur. Mais ce Dieu sans Charité, ce Dieu de justice, qui punit et dont le fouet est béni, qui ne donne ni n'exige l'Amour, il ne se distingue pas du général Aupick, autre père fouettard, qui inspirait à son beau-fils une crainte abominable. Du général Aupick, on a soutenu sans rire que Baudelaire était amoureux. Il n'y a même pas lieu de réfuter de semblables sottises. Mais ce qui demeure c'est qu'il réclamait cette sévérité dont il s'est plaint toute sa vie. Et le rôle du général a été capital dans le processus d'auto-punition dont nous aurons à parler plus loin. Et il est vrai aussi que le terrible Aupick semble s'être, à sa mort, incarné dans la mère du poète. Mais le cas est ici fort complexe. M^{me} Aupick est à coup sûr le seul être pour qui Baudelaire ait jamais éprouvé de la tendresse. Elle reste liée pour lui à une enfance douce et libre. De temps à autre il le lui rappelle mélancoliquement : « Il y a eu dans mon enfance une époque d'amour passionné pour toi ; écoute et lis sans peur. Je ne t'en ai jamais tant dit. Je me souviens d'une promenade en fiacre ; tu sortais d'une maison de santé où tu avais été reléguée et tu me montras, pour me prouver que tu avais pensé à ton fils, des dessins à la plume que tu avais faits pour moi. Crois-tu que j'aie une mémoire terrible ? Plus tard, la place Saint-André-des-Arts et Neuilly. De longues promenades, des tendresses perpétuelles ! Je me souviens des quais qui étaient si tristes le soir. Ah ! ç'a été pour moi le bon temps des tendresses maternelles... J'étais toujours vivant en toi ; tu étais uniquement à moi. Tu étais à la fois une idole et un camarade. » Il l'a

certainement aimée comme une femme plus encore que comme une mère : lorsque le général vivait encore il adorait lui donner des rendez-vous adultères, dans les musées. Et, dans la dernière période de sa vie, il lui arrive encore d'employer avec elle un ton de galanterie charmante et légère : « (A Honfleur.) Je serai, non pas heureux, c'est impossible, mais assez tranquille pour consacrer toute ma journée au travail, et toute ma soirée à te divertir et à te faire ma cour¹³. » Il est d'ailleurs sans illusions sur elle : elle est frêle et butée, capricieuse, « fantastique », elle n'a aucun goût, son caractère est « à la fois absurde et généreux », elle croit aveuglément au premier venu plus qu'à son fils. Mais, peu à peu, Aupick l'a contaminée. Sa sévérité a déteint sur elle et, après la mort de son mari, elle reprend, bien malgré elle, son rôle écrasant de justicier. C'est qu'il faut absolument un témoin à Baudelaire. Elle n'a pourtant ni la force ni le désir de le châtier, mais il se met à trembler devant cette petite femme insignifiante qu'il connaît par cœur. Il lui avoue en 1860 – il a près de quarante ans : « Il faut que tu apprennes une chose que probablement tu n'as jamais devinée, c'est que tu m'inspires une très grande crainte. » Il n'ose pas lui écrire quand « il n'est pas content de lui » et il traîne dans ses poches, pendant des journées entières, les lettres qu'elle lui envoie sans oser les décacheter : « ... tantôt par la crainte de tes reproches, tantôt par la peur d'apprendre sur ta santé des nouvelles affligeantes, je n'ose pas décacheter tes lettres. Devant une lettre, je ne suis pas brave... » Ces reproches, il sait qu'ils sont injustes, aveugles, inintelligents, qu'elle les lui adresse sous l'influence d'Ancelle ou de son voisin d'Honfleur, ou d'un curé qu'il déteste. N'importe : ce sont pour lui des condamnations sans appel. Il l'a investie, malgré elle, du pouvoir suprême de le juger et même s'il conteste un à un les motifs du jugement, la sentence demeure inébranlée. Il a choisi de se jeter, devant elle, dans la situation du coupable. Ses lettres sont des confessions à la russe ; et, comme il sait qu'elle le blâme, il s'ingénie à lui fournir des raisons, il « en remet ». Mais surtout il tient à se racheter aux yeux de sa mère. Un de ses plus brûlants, de ses plus constants espoirs c'est qu'il viendra un jour où elle

réformera solennellement son jugement sur lui. A quarante et un ans, pendant sa crise de dévotion, il prie Dieu de lui « communiquer la force nécessaire pour accomplir tous (ses) devoirs et d'octroyer à (sa) mère une vie assez longue pour jouir de (sa) transformation ». Ce souhait revient souvent dans sa correspondance. On sent qu'il est pour lui d'une importance capitale et métaphysique. Cet ultime jugement qu'il attend, c'est une *consécration* de sa vie. Si sa mère mourait sans que la cérémonie ait eu lieu, la vie de Baudelaire serait gâchée, elle se poursuivrait au petit bonheur, elle serait envahie soudain par l'affreuse gratuité qu'il repousse de toutes ses forces. Mais si, au contraire, elle se déclarait un jour satisfaite, elle aurait marqué de son sceau cette existence tourmentée ; Baudelaire aurait fait son salut parce que sa grande conscience vague serait entérinée.

Mais cette sévérité qui tantôt se dépouille jusqu'à n'être plus que le pur regard de Dieu et tantôt s'incarne dans un général, dans une femme vieillissante et futile, elle peut prendre aussi d'autres formes. Tantôt ce seront les magistrats de Napoléon III, tantôt les membres de l'Académie française qui seront revêtus d'une dignité inattendue. On a prétendu que Baudelaire a été surpris par la condamnation des *Fleurs du Mal* ; c'est faux : il s'y attendait, ses lettres à Poulet-Malassis le prouvent ; on pourrait même dire qu'il la recherchait. Et, de la même façon, lorsqu'il a posé sa candidature à l'Académie, il souhaitait des juges plutôt que des électeurs, puisqu'il entendait que le vote des Immortels fût sa réhabilitation. François Porché écrit fort justement : « Baudelaire a donc pensé que s'il parvenait à franchir le seuil de l'Académie, la suspicion qui l'entourait cesserait du même coup. Évidemment, mais le raisonnement comportait un cercle vicieux, puisque c'était cette suspicion même qui ôtait au poète toute chance de succès. » Irrité par les bavardages d'Ancelle, que sa bonhomie empêchait de prendre place dans la galerie des juges, Baudelaire s'est choisi par coup de tête un autre conseiller, un certain M. Jaquotot. Il s'en déclare ravi : « Avec ses airs évaporés et son amour du plaisir il m'apparaît comme un homme

sage. Au moins a-t-il le sens des convenances et il l'a bien prouvé dans cet interrogatoire multiplié mais amical qu'il m'a fait subir. » Il reconnaît donc lui-même que M. Jaquotot lui parle sur un ton qui lui plaît. Or voici comment ce M. Jaquotot s'exprime sur Baudelaire dans une lettre à M^{me} Aupick :

Il est fort calmé et je lui ai fait sentir l'inconvenance de semblables procédés vis-à-vis d'un ami respecté et ami de sa mère ; tout en convenant de ses torts, il a persisté de ne vouloir pas avoir de rapports avec lui... Je crois à sa véracité, car il a tout intérêt à se bien conduire et à ne pas vous induire en erreur ni moi non plus.

Nous sommes donc forcés de conclure que Baudelaire aimait ce ton discrètement protecteur. Lui-même d'ailleurs explique à sa mère, avec une sorte de fatuité, qu'il a été grondé :

M. Jaquotot, dit-il, a commencé par me reprocher très vivement ma violence...

Et il ajoute :

M. Jaquotot m'a demandé si je me soumettrais à une espèce de surveillance de sa part, au cas où il se substituerait à Ancelle. Je lui ai dit que j'acceptais très volontiers...

Et le voilà tout heureux d'avoir changé de maître. Ainsi, tant il est vrai que chacun façonne son destin à son image, Baudelaire, qui a choisi originellement de vivre en tutelle, a été comblé par le sort : l'existence de son conseil de famille a été sans doute pour lui la source d'humiliations et d'embarras innombrables – et il l'a très sincèrement détesté. Mais pour cet amateur de fouet et de juges, ce tribunal était indispensable, il satisfaisait chez lui un besoin. Aussi n'y faut-il pas voir un accident malheureux, brisant une carrière, mais l'image très exacte des aspirations du poète et comme un organe nécessaire à son équilibre. Grâce à lui, il fut toujours à l'attache, toujours dans les chaînes ; toute sa vie ces hommes graves et imposants que Kafka eût nommé des « Messieurs » eurent le droit de

lui parler sur un ton de sévérité paternelle ; il dut mendier de l'argent comme un étudiant dépensier, et il n'en reçut jamais que grâce à la bienveillance de ces nombreux « pères », que la loi lui avait donnés. Il fut un éternel mineur, un adolescent vieilli et vécut dans la fureur et la haine mais sous la garde vigilante et rassurante d'Autrui.

Et comme s'il n'avait pas assez de tous ces tuteurs et curateurs, de tous ces gros Messieurs qui décidaient entre eux de son destin, il élit un tuteur secret, le plus sévère de tous, Joseph de Maistre, dernière incarnation de l'*Autre*. « C'est lui, dit-il, qui m'a appris à penser. » Pour se sentir tout à fait à l'aise, ne faut-il pas qu'il occupe une place désignée dans la hiérarchie naturelle et sociale ? Ce penseur austère et de mauvaise foi lui apprendra les arguments enivrants du conservatisme. Car tout se tient : dans cette société dont il veut être l'enfant terrible, il faut une élite de fouetteurs : « En politique, le vrai saint est celui qui fouette et tue le peuple pour le bien du peuple. » C'est avec un frisson de plaisir sans doute qu'il écrivit cette phrase : car si le politique tue le peuple au nom du Bien du peuple, voilà ce Bien plus sûrement mis hors de portée. Quelle sécurité, puisqu'il est interdit à la victime d'en décider et que, au sein de ses souffrances, on lui apprend que c'est pour *son* Bien – ce Bien qu'elle ignore – qu'elle est en train de mourir ! Il faut aussi que la hiérarchie la plus rigoureuse soit préétablie et que les fouetteurs s'en fassent les gardiens. Il faut enfin des privilèges et des anathèmes qui ne proviennent point de mérites volontairement acquis ou de fautes délibérées mais qui pèsent au contraire *a priori* comme des malédictions. C'est pourquoi Baudelaire se proclamera antisémite. La pièce est montée : Baudelaire y a sa place qui l'attend. Il ne sera point fouetteur – car au-dessus des fouetteurs il y a le vide et la gratuité – mais il se fera – avec quelles délices – le premier des fouettés.

Mais, ne l'oublions pas, c'est en faisant le Mal consciemment et *par sa conscience dans le Mal* que Baudelaire donne son adhésion au Bien. Pour lui, si l'on met à part de brusques ferveurs, d'ailleurs toutes passagères et inefficaces, la

loi morale semble n'être là que pour se faire violer. Il ne se contente pas de revendiquer orgueilleusement la destinée de Paria : il faut qu'il pêche à chaque minute. C'est ici que nos descriptions se compliquent par l'intervention d'une dimension nouvelle : celle de la liberté.

C'est que l'attitude de Baudelaire vis-à-vis de sa singularité n'est pas si simple. En un sens, il réclame d'en jouir comme les Autres peuvent le faire et cela signifie qu'il veut se tenir en face d'elle comme en face d'un objet ; il souhaite que son regard intérieur la fasse naître comme la blancheur du merle blanc naît sous les yeux des autres merles. Il faut qu'elle soit là, posée, stable et tranquille à la manière d'une essence. Mais, d'un autre côté, son orgueil ne saurait se satisfaire d'une originalité passivement acceptée et dont il ne soit pas l'auteur. Il veut s'être fait ce qu'il est. Et nous l'avons vu, dès l'enfance, assumer rageusement sa « séparation » de peur de la subir. Sans doute, faute de pouvoir atteindre en lui ce qui le rend irremplaçable, s'est-il adressé aux autres et leur a-t-il demandé de le constituer autre par leurs jugements. Mais il ne saurait admettre d'être le pur *objet* de leurs regards. De la même façon qu'il voudrait *objectiver* le vague flux de sa vie intime, il tente d'intérioriser cette *chose* qu'il est pour autrui en en faisant un libre projet de soi-même. Il s'agit toujours, au fond, du même effort constant de récupération. Se récupérer, sur le plan de la vie intime, c'est tenter de considérer sa conscience comme une chose pour mieux pouvoir l'embrasser ; mais lorsqu'il s'agit de l'être qu'on est pour les autres, on se récupérera si l'on peut assimiler *la chose* à une libre conscience. Cette alternance paradoxale vient de l'ambiguïté de la notion de *possession*. On ne se possède que si l'on se crée et si l'on se crée, on s'échappe ; on ne possède jamais qu'une *chose* ; mais si l'on est chose dans le monde on perd cette liberté créatrice qui est le fondement de l'appropriation. Et puis Baudelaire qui a le sens et le goût de la liberté a pris peur devant elle lorsqu'il est descendu dans les limbes de sa conscience. Il a vu qu'elle conduisait nécessairement à la solitude absolue et à la responsabilité totale. Il veut fuir cette angoisse de l'homme seul qui se sait

responsable sans recours du monde, du Bien et du Mal. Il veut être libre, sans doute, mais libre dans le cadre d'un univers tout fait. De même qu'il s'est arrangé pour conquérir une solitude accompagnée et consacrée, de même il tente de se donner une liberté à responsabilité limitée. Il veut se créer lui-même, sans doute, mais tel que les autres le voient. Il veut être cette nature contradictoire : une *liberté-chose*. Il fuit cette vérité redoutable que la liberté n'est bornée que par elle-même, et il cherche à la contenir dans des cadres extérieurs. Il lui demande tout juste d'être assez forte pour qu'il puisse revendiquer comme son œuvre l'image que les autres ont de lui ; son idéal serait d'être sa propre cause, ce qui apaiserait son orgueil, et de s'être produit cependant conformément à un plan divin, ce qui calmerait son angoisse et le justifierait d'exister ; en un mot il réclame d'être *libre*, ce qui suppose qu'il est gratuit et injustifiable dans son indépendance même – et d'être *consacré*, ce qui implique que la société lui impose sa fonction et jusqu'à sa nature.

N'affirme pas qui veut sa liberté dans le monde de Joseph de Maistre. Les chemins sont tracés, les buts fixés, les ordres donnés, il n'est qu'une seule voie pour l'homme de bien : le conformisme. Or c'est bien là ce que souhaite Baudelaire : la théocratie ne limite-t-elle pas la liberté de l'homme à choisir des moyens en vue d'atteindre des fins indiscutées ?

Mais d'autre part il méprise *l'utile* et l'action. Or on nomme utile, précisément, tout acte qui dispose des moyens en vue d'atteindre une fin préétablie. Baudelaire a trop le sens de la création pour accepter cet humble rôle ouvrier. En ce sens, on peut entrevoir ici la signification de sa vocation poétique : ses poèmes sont comme des succédanés de la création du Bien, qu'il s'est interdite. Ils manifestent la gratuité de la conscience, ils sont totalement inutiles, ils affirment à chaque vers ce qu'il nomme lui-même le surnaturalisme. Et, en même temps, ils restent dans l'imaginaire, ils laissent intouchée la question de la création première et absolue. Ce sont en quelque sorte des produits de remplacement, chacun représente l'assouvissement symbolique d'un

désir de totale autonomie, d'une soif de création démiurgique. De cette activité dérivée et comme sournoise, Baudelaire ne saurait pourtant se contenter entièrement. Il se trouve donc en cette situation contradictoire : il veut manifester son libre arbitre en n'agissant que pour des fins qui soient siennes, mais d'autre part il veut masquer sa gratuité et limiter sa responsabilité en acceptant les fins préétablies de la théocratie. Il ne reste qu'une seule voie à sa liberté : choisir le Mal. Entendons bien qu'il ne s'agit pas de cueillir les fruits défendus *quoiqu'ils* soient défendus, mais *parce qu'ils* sont défendus. Lorsqu'un homme choisit le crime par intérêt en plein accord avec lui-même, il peut être nuisible ou atroce, mais il ne fait pas véritablement le Mal pour le Mal : il n'y a en lui nulle désapprobation pour ce qu'il fait. Seuls les autres peuvent, du dehors, le juger mauvais ; mais s'il nous était loisible de nous promener dans sa conscience, nous n'y trouverions qu'un jeu de motifs, grossiers peut-être, mais concordants. Faire le Mal pour le Mal c'est très exactement faire tout exprès le contraire de ce que l'on continue d'affirmer comme le Bien. C'est vouloir ce qu'on ne veut pas – puisque l'on continue d'abhorrer les puissances mauvaises – et ne pas vouloir ce qu'on veut – puisque le Bien se définit toujours comme l'objet et la fin de la volonté profonde. Telle est justement l'attitude de Baudelaire. Il y a entre ses actes et ceux du coupable vulgaire la différence qui sépare les messes noires de l'athéisme. L'athée ne se soucie pas de Dieu, parce qu'il a une fois pour toutes décidé qu'il n'existait pas. Mais le prêtre des messes noires hait Dieu parce qu'Il est aimable, le bafoue parce qu'Il est respectable ; il met sa volonté à nier l'ordre établi, mais, en même temps, il conserve cet ordre et l'affirme plus que jamais. Cessât-il un instant de l'affirmer, sa conscience redeviendrait d'accord avec elle-même, le Mal d'un seul coup se transformerait en Bien, et, dépassant tous les ordres qui n'émaneraient pas de lui-même, il émergerait dans le néant, sans Dieu, sans excuses, avec une responsabilité totale. Or le déchirement qui définit la « conscience dans le Mal », s'exprime clairement dans le texte que nous citons plus haut sur la double postulation : « Il y a dans

tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. » Il faut entendre, en effet, que ces deux postulations ne sont pas indépendantes – deux forces contraires et autonomes appliquées simultanément au même point – mais que l'une est fonction de l'autre. Pour que la liberté soit vertigineuse, elle doit choisir, dans le monde théocratique, d'avoir infiniment tort. Ainsi est-elle *unique* dans cet univers tout entier engagé dans le Bien ; mais il faut qu'elle adhère entièrement au Bien, qu'elle le maintienne et le renforce, pour pouvoir se jeter dans le Mal. Et celui qui se damne acquiert une solitude qui est comme l'image affaiblie de la grande solitude de l'homme vraiment libre. Il est seul, en effet, tout autant qu'il le veut, pas plus. Le monde reste en ordre, les fins demeurent absolues et intangibles, la hiérarchie n'est pas bouleversée : qu'il se repente, qu'il cesse de vouloir le Mal et tout soudain il sera rétabli dans sa dignité. En un certain sens il crée : il fait apparaître, dans un univers où chaque élément se sacrifie pour concourir à la grandeur de l'ensemble, la singularité, c'est-à-dire la rébellion d'un fragment, d'un détail. Par là, quelque chose s'est produit qui n'existait pas auparavant, que rien ne peut effacer et qui n'était aucunement préparé par l'économie rigoureuse du monde : il s'agit d'une œuvre de luxe, gratuite et imprévisible. Notons ici le rapport du mal et de la poésie : lorsque, par-dessus le marché, la poésie prend le mal pour objet, les deux espèces de création à responsabilité limitée se rejoignent et se fondent, nous possédons, pour le coup, une fleur du mal. Mais la création délibérée du Mal, c'est-à-dire la faute, est acceptation et reconnaissance du Bien ; elle lui rend hommage et, en se baptisant elle-même mauvaise, elle avoue qu'elle est relative et dérivée, que, sans le Bien, elle n'existerait pas. Elle concourt donc, par un détour, à glorifier la règle. Mieux encore, elle proclame qu'elle est néant. Puisque tout ce qui sert le Bien, le Mal n'est pas. Comme le dit Claudel : Le pire n'est pas toujours sûr. Et le coupable a le sentiment que sa faute est, à la fois, un défi à l'être même et, à la fois, une espièglerie qui, glissant sur l'être sans l'entamer, ne tire pas à conséquence. Le pécheur est un enfant terrible mais le fond est bon et

il le sait. Il se considère comme le fils prodigue que son père ne cessera jamais d'attendre. En refusant l'Utile, en consacrant ses efforts et ses soins à cultiver des anomalies sans efficace, et même sans véritable existence, il accepte d'être considéré comme un adolescent qui joue. C'est même ce qui lui donne, au sein de ses terreurs, une si parfaite sécurité : il joue et on le laisse faire ; en un mot sa liberté même, sa liberté pour le mal lui a été concédée. Sans doute il y a la Damnation : mais le pécheur souffre tant, il garde, au sein de ses fautes, un sentiment si aigu du Bien qu'il ne doute pas vraiment d'être pardonné. L'Enfer, c'est bon pour les turpitudes épaisses et satisfaites, mais l'âme de celui qui veut le mal pour le mal est une fleur exquise. Elle serait aussi déplacée dans la tourbe vulgaire des coupables qu'une Duchesse à Saint-Lazare, au milieu des filles. D'ailleurs Baudelaire, qui appartient à cette aristocratie du Mal, ne croit pas assez à Dieu pour redouter sincèrement l'Enfer. Pour lui, la damnation est sur cette terre et elle n'est jamais définitive : c'est le blâme d'Autrui, c'est le regard du général Aupick, c'est la lettre de sa mère qu'il traîne dans sa poche sans l'ouvrir, c'est le conseil de famille, ce sont les bavardages protecteurs d'Annelle. Mais un jour viendra où les dettes seront remboursées, où sa mère pourra l'absoudre : il ne doute pas de la rédemption finale. On conçoit à présent qu'il veuille des juges sévères : l'indulgence, la tolérance, la compréhension, en le faisant moins coupable, affaibliraient d'autant sa liberté, le voilà donc pervers. Jules Lemaitre a dit de lui assez justement : « Comme rien n'égale en intensité et en profondeur les sentiments religieux (à cause de ce qu'ils peuvent contenir de terreur et d'amour) on les reprend, on les ravive en soi – et cela, en pleine recherche des sensations les plus directement condamnées par les croyances d'où dérivent ces sentiments. On arrive ainsi à quelque chose de merveilleusement artificiel...¹⁴. »

Il n'y a pas de doute, en effet, que Baudelaire ne prît plaisir à ses fautes. Encore faut-il expliquer la nature de ce plaisir. Lorsque Lemaitre ajoute en effet que le Baudelairisme est « le suprême effort de l'épicurisme intellectuel et

sentimental » il se trompe complètement. Il ne s'agit pas pour Baudelaire d'aviver délibérément ses plaisirs : il pourrait même répondre de bonne foi qu'il les a empoisonnés au contraire. Et l'idée même de la recherche épicurienne du plaisir est la plus éloignée de lui qui soit. Mais lorsque la faute mène à la volupté, la volupté bénéficie de la faute. Elle apparaît d'abord comme élue entre toutes : puisqu'elle est défendue, elle est inutile, c'est un luxe. Mais en outre, comme elle fut recherchée contre l'ordre établi par une liberté qui se damne pour la faire naître, elle apparaît comme l'analogue d'une création. Les plaisirs grossiers, simples satisfactions des appétits, nous enchaînent à la nature en même temps qu'ils nous banalisent. Mais ce que Baudelaire nomme Volupté est d'une rareté exquise : puisque le pécheur sera, dans le moment qui la suit, plongé dans le remords, elle est comme l'instant unique et privilégié de l'engagement. Par elle, il se fait coupable et, tandis qu'il succombe, le regard de ses juges ne le quitte pas : il pêche *en public* et, pendant qu'il connaît l'atroce sécurité d'être mué en objet par la condamnation morale qu'il mérite, il éprouve la fierté de se sentir créateur et libre. Ce retour sur soi qui accompagne nécessairement la faute l'empêche de s'enfoncer jusqu'au cœur dans le plaisir. Jamais il ne se laisse enliser au point d'en perdre le sens. Mais au contraire, c'est dans la volupté la plus âpre qu'il se *trouve* : il est là tout entier, libre et condamné, créateur et coupable. Et cette jouissance de lui-même réalise comme une distance contemplative entre lui et son plaisir. La volupté baudelairienne est comme retenue, regardée plus encore que ressentie, on ne s'y plonge point, on l'effleure, elle est un prétexte autant qu'une fin ; la liberté, le remords la spiritualisent ; elle est affinée, désubstantialisée par le Mal.

Moi, je dis : la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal. – Et l'homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté.

Et l'on peut comprendre à présent, mais à présent seulement, ce mot de Baudelaire :

Tout enfant j'ai senti dans mon cœur deux sentiments contradictoires, l'horreur de la vie et l'extase de la vie.

Ici encore, il ne faut pas envisager cette horreur et cette extase indépendamment l'une de l'autre. L'horreur de la vie, c'est l'horreur du naturel, l'horreur de l'exubérance spontanée de la nature, l'horreur aussi des molles limbes vivantes de la conscience. Puis c'est l'adhésion au conservatisme étriqué de Joseph de Maistre, avec son goût de contraintes et de catégories artificielles. Mais l'extase de la vie naît ensuite, bien abritée par toutes ces barrières. C'est ce mélange tout baudelairien de contemplation et de jouissance, ce plaisir spiritualisé qu'il nomme volupté, c'est l'écorniflage prudent du Mal, quand le corps entier reste en arrière et caresse sans étreindre. On l'a dit impuissant. Et sans doute la possession physique, trop proche du plaisir naturel, ne l'attirait pas particulièrement. Il a dit avec mépris de la femme, qu'elle « est en rut et veut être foutue ». Des intellectuels de son espèce il reconnaît que « plus (ils) cultivent les arts, moins ils bandent », ce qui peut passer pour un aveu. Mais la vie n'est pas la nature. Et il avoue dans *Mon cœur mis à nu* qu'il a « un goût très vif de la vie et du plaisir ». C'est-à-dire de la vie décantée, tenue à distance, recrée par la liberté, du plaisir spiritualisé par le mal. Pour exprimer les choses en termes clairs, il a plus de sensualité que de tempérament. L'homme de tempérament s'oublie dans l'ivresse des sens ; Baudelaire ne se perd jamais. L'acte sexuel proprement dit lui fait horreur, parce qu'il est naturel et brutal et parce qu'il est, au fond, une communication avec l'Autre : « Foutre, c'est aspirer à entrer dans un autre, et l'artiste ne sort jamais de lui-même. » Mais il existe des plaisirs à distance : voir, palper, respirer la chair de la femme. Sans aucun doute, ce sont ceux qu'il s'accordait. Il était voyeur et fétichiste précisément parce que ces vices allègent la volupté, parce qu'ils réalisent la possession de loin, symboliquement,

pour ainsi dire. Le voyeur ne se livre pas ; un frisson obscène et discret le parcourt tout entier, pendant que, vêtu jusqu'au cou, il contemple une nudité sans la toucher. Il fait le mal et il le sait ; il possède l'autre à distance et il se garde. Après cela, il importe peu qu'il demandât l'assouvissement à la jouissance solitaire, comme on l'a suggéré, ou à ce qu'il nomme, avec une brutalité voulue, la « fouterie ». Même dans le coït, il fût demeuré un solitaire, un onaniste, car il ne jouissait au fond que de son péché. L'essentiel c'est qu'il adorait « la vie », mais la vie enchaînée, retenue, effleurée et que cet amour impur, comme une fleur du mal, naissait sur l'humus de l'horreur. C'est ainsi que, dans l'ensemble, il a conçu le péché, avant tout, sous la forme de l'érotisme. Les mille autres formes du mal, la trahison, la bassesse, l'envie, la brutalité, l'avarice, tant d'autres encore, lui sont demeurées tout à fait étrangères. Il a choisi un péché somptueux et aristocratique. Avec ses défauts réels, la paresse et la « procrastination », il ne plaisante pas du tout. Il les hait, il s'en désole : c'est qu'ils se dressent contre sa liberté, non contre des fins préétablies. De la même façon le masochiste baisera les pieds d'une prostituée qui le gifle pour de l'argent et tuera peut-être l'homme qui l'a injurié pour de bon. Il s'agit d'un jeu qui ne tire pas à conséquence : un jeu avec la vie, un jeu avec le Mal. Mais justement parce que c'est un jeu à vide, Baudelaire s'y plaît ; des actes nuls et stériles, sans postérité, un mal fantôme, visé, suggéré, plus que réalisé : rien ne fait sentir davantage la liberté et la solitude. En même temps, les droits du Bien ont été sauvegardés : il ne s'est agi que de frissons ; on a glissé, on ne s'est pas vraiment compromis. Buffon, nous dit-on, écrivait en manchettes ; pareillement, Baudelaire mettait des gants pour faire l'amour.

A partir de la double postulation, le climat intérieur de Baudelaire devient assez facile à décrire : cet homme a toute sa vie, par orgueil et rancune, tenté de *se faire chose* aux yeux des autres et aux siens propres. Il a souhaité se dresser à l'écart de la grande fête sociale, à la manière d'une statue, définitif, opaque, inassimilable. En un mot, nous dirons qu'il a voulu *être* – et nous entendrons par

là le mode de présence têtue et rigoureusement défini d'un objet. Mais cet être qu'il voulait faire constater aux autres et dont il voulait jouir lui-même, Baudelaire n'eût pas toléré qu'il eût la passivité et l'inconscience d'un ustensile. Il veut bien être un objet mais non pas un pur donné de hasard ; cette chose sera vraiment sienne, elle se *sauvera* si l'on peut établir qu'elle s'est créée elle-même et qu'elle se soutient d'elle-même à l'être. Nous voilà renvoyés au mode de présence de la conscience et de la liberté, que nous nommerons *existence*. Baudelaire ne peut ni ne veut vivre *l'être* ou *l'existence* jusqu'au bout. A peine s'est-il laissé aller à l'un des deux partis qu'il se réfugie aussitôt dans l'autre. Se sent-il objet – et objet coupable – aux yeux des juges qu'il s'est donnés, il affirme aussitôt contre eux sa liberté, soit par des fanfaronnades de vice, soit par un remords qui l'enlève d'un coup d'aile au-dessus de sa nature, soit par mille autres ruses que nous verrons bientôt. Mais s'il aborde alors le terrain de la liberté, il prend peur devant sa gratuité, devant les limites de sa conscience, il se raccroche à un univers tout fait, où le Bien et le Mal sont donnés d'avance et où il occupe une place déterminée. Il a choisi d'avoir une conscience perpétuellement déchirée, une mauvaise conscience. Son insistance à montrer dans l'homme une dualité perpétuelle, double postulation, âme et corps, horreur de la vie et extase de la vie, traduit l'écartèlement de son esprit. Parce qu'il a voulu à la fois être et exister, parce qu'il fuit sans relâche l'existence dans l'être et l'être dans l'existence, il n'est qu'une plaie vive aux lèvres largement écartées et tous ses actes, chacune de ses pensées comportent deux significations, deux intentions contradictoires qui se commandent et se détruisent l'une l'autre. Il maintient le Bien pour pouvoir accomplir le Mal et, s'il fait le Mal, c'est pour rendre hommage au Bien. S'il sort de la Norme, c'est pour mieux sentir la puissance de la Loi, pour qu'un regard le juge et le classe malgré lui dans la hiérarchie universelle, mais s'il reconnaît explicitement cet Ordre et ce pouvoir suprême, c'est pour pouvoir y échapper et sentir sa solitude dans le péché. Ces monstres qu'il adore, il y retrouve avant tout les lois imprescriptibles du Monde, au sens

où « l'exception confirme la règle » ; mais il les y trouve bafouées. Rien n'est simple chez lui ; il s'y perd et finit par écrire dans le désespoir : « J'ai une âme si singulière que je ne m'y reconnais pas moi-même. » Cette âme singulière vit dans la mauvaise foi. Il y a en effet en elle quelque chose qu'elle se dissimule dans une fuite perpétuelle : c'est qu'elle a choisi de ne pas choisir *son* Bien, c'est que sa liberté profonde, renâclant devant elle-même, emprunte au-dehors des principes tout faits, précisément parce qu'ils sont tout faits. Il ne faudrait pas croire en effet, comme Lemaitre, que ces complications soient clairement et manifestement voulues et que Baudelaire applique uniquement une technique de l'épicurisme : en ce cas toutes ces ruses seraient vaines, il se connaîtrait trop pour se tromper. Le choix qu'il a fait de lui-même est bien plus enfoncé en lui. Il ne le distingue pas parce qu'il ne fait qu'un avec lui. Mais il ne faut pas non plus assimiler une libre élection de cette espèce aux obscures chimies que les psychanalystes relèguent dans l'inconscient. Cette élection de Baudelaire, c'est *sa* conscience, c'est *son* projet essentiel. En un sens donc, il en est si pénétré qu'elle est comme sa propre transparence. Elle est la lumière de son regard et le goût de ses pensées. Mais dans ce choix même il entre l'intention de ne pas se dire, d'embrasser toute connaissance et de ne pas se faire connaître. En un mot, ce choix originel est originellement de mauvaise foi. A rien de ce qu'il pense, à rien de ce qu'il sent, à aucune de ses souffrances, à aucune de ses grinçantes voluptés, Baudelaire ne croit tout à fait : c'est peut-être là sa véritable souffrance. Mais ne nous y trompons pas ; ne pas tout à fait croire, ce n'est pas nier ; la mauvaise foi est encore de la foi. Il faut plutôt concevoir que les sentiments de Baudelaire ont une sorte de vide intérieur. Il tente par une frénésie perpétuelle, par une extraordinaire nervosité, de compenser leur insuffisance. Mais en vain : ils sonnent creux. Il rappelle ce psychasthénique qui, s'étant convaincu d'avoir un ulcère de l'estomac, se roulait par terre, ruisselait de sueur, hurlait et tremblait : mais la douleur n'y était pas. Si nous pouvions écarter le vocabulaire outré dont Baudelaire use pour se décrire, négliger ces mots d' « affreux », de « cauchemar »,

« d'horreur » qui se rencontrent à toutes les pages des *Fleurs du Mal*, et descendre tout au fond de son cœur, peut-être y trouverions-nous, sous les angoisses et les remords, sous le frémissement des nerfs, douce et plus insupportable que les maux les plus pénibles, l'Indifférence. Non pas une indifférence languide et provoquée par une insuffisance physiologique, mais plutôt cette impossibilité foncière de se prendre tout à fait au sérieux qui accompagne à l'ordinaire la mauvaise foi. Tous les traits qui composent son image, il faudra donc les concevoir comme affectés d'un néant subtil et secret ; et les mots dont nous userons pour le peindre, il faudra éviter d'en être dupes car ils évoquent et suggèrent beaucoup plus qu'il n'était ; rappelons-nous, si nous voulons entrevoir les paysages lunaires de cette âme désolée, qu'un homme n'est jamais qu'une imposture.

Ayant opté pour le mal, il a choisi de se sentir coupable. C'est à travers le remords qu'il réalise son unicité et sa liberté de pécheur. De toute sa vie, le sentiment de sa culpabilité ne le quittera pas. Il ne s'agit pas d'une conséquence importune de son choix : le remords a chez lui une importance fonctionnelle. C'est lui qui fait de l'acte un péché ; un crime dont on ne se repent pas n'est plus un crime, mais tout au plus une malchance. Il semble même que, chez lui, le remords ait précédé la faute. A dix-huit ans déjà, il écrit à sa mère qu'il n'a « pas osé se montrer à M. Aupick dans tout son laid ». Il s'accuse d'avoir « des défauts à foison et qui ne sont plus des défauts agréables ». Et tout en se plaignant assez sournoisement des Lasègue chez qui on l'avait mis pensionnaire, il ajoute : « C'est peut-être un bien d'avoir été dénudé et dépoétisé, je comprends mieux ce qui me manquait¹⁵. » Par la suite il ne cessera jamais de s'accuser. Et, bien entendu, il est sincère – ou plutôt sa mauvaise foi est si profonde qu'il n'en est plus le maître. Il a une si violente horreur de lui-même qu'on peut considérer sa vie comme une longue suite de punitions qu'il s'inflige. Par l'auto-punition il se rachète et, selon une expression qui lui est chère, il se « rajeunit ». Mais en même temps il se constitue comme coupable. Il désarme sa faute et la consacre

pourtant pour l'éternité ; il assimile son propre jugement sur lui-même à celui d'autrui ; c'est comme s'il prenait un instantané de sa liberté pécheresse et qu'il la figeât pour l'éternité. Pour l'éternité il *est* le plus irremplaçable des pécheurs ; mais dans ce même moment, il la dépasse vers une liberté nouvelle, il la fuit vers le Bien comme il fuyait le Bien vers le Mal. Et sans doute, par-delà le péché présent, la punition vise-t-elle bien plus profondément, bien plus obscurément cette Mauvaise Foi qui est sa véritable faute, dont il ne veut pas convenir et que pourtant il cherche à expier. Mais c'est vainement qu'il tente de franchir le cercle vicieux où il s'est enfermé : car le bourreau est d'aussi mauvaise foi que la victime ; le châtiment est une complaisance comme le crime : il vise une faute librement constituée comme faute par référence à des normes toutes faites. La première et la plus constante de ces peines qu'il s'inflige, c'est sans contredit la lucidité. Cette lucidité, nous en avons vu l'origine : il s'est placé d'emblée sur le plan de la réflexion parce qu'il *voulait* saisir son altérité. Mais il en use à présent comme d'un fouet. Cette « conscience dans le mal » qu'il vante, elle peut être parfois délicieuse, elle est avant tout lancinante comme le repentir. Ce regard qu'il dirige sur soi, nous avons vu qu'il l'assimile au regard d'Autrui. Il se voit ou tente de se voir comme s'il était un autre. Et, certainement, il est impossible de se voir vraiment avec les yeux d'Autrui, nous adhérons trop à nous-mêmes. Mais si nous nous coulons dans la robe du juge, si notre conscience réflexive mime le dégoût et l'indignation à l'égard de la conscience réfléchie, si, pour qualifier celle-ci, elle emprunte à la morale apprise ses notions et ses mesures, nous pouvons nous donner un moment l'illusion d'avoir introduit une *distance* entre le réfléchi et la réflexion. Par la lucidité auto-punitive, Baudelaire tente de se constituer en objet devant ses propres yeux. Il nous explique qu'en outre cette clairvoyance impitoyable, par un tour habile, peut prendre la figure du rachat : « Cette action ridicule, lâche ou vile, dont le souvenir m'a un moment agité est en complète contradiction avec ma vraie nature, ma nature actuelle et l'énergie même avec laquelle je la contemple, le soin inquisitorial avec lequel je l'analyse et

la juge, prouvent mes hautes et divines aptitudes pour la vertu. Combien trouverait-on dans le monde d'hommes aussi habiles pour se juger, aussi sévères pour se condamner ?¹⁶ » Il est vrai qu'il parle ici du fumeur d'opium. Mais ne nous a-t-il pas dit que l'ivresse toxique ne produisait pas de modifications importantes dans la personnalité de l'intoxiqué. C'est lui, ce fumeur qui se condamne et s'absout, il est tout baudelairien ce « mécanisme » complexe. Dès le moment où je me constitue en objet, par la sévérité sociale avec laquelle je me traite, je deviens le juge du même coup, et la liberté s'échappe de la chose jugée pour venir imprégner l'accusateur. Ainsi, par une combinaison nouvelle, Baudelaire tente une fois encore de rejoindre l'existence à l'être. C'est lui-même cette liberté sévère qui échappe à toute condamnation parce qu'elle n'est rien qu'une condamnation et c'est encore lui cet être immobilisé dans sa faute que l'on contemple et que l'on juge. Dehors et dedans à la fois, objet et témoin pour lui-même, il introduit en soi l'œil des autres pour se saisir comme un autre ; et, dans le moment où il se voit, sa liberté s'affirme, échappe à tous les regards, car elle n'est plus rien qu'un regard. Mais il est d'autres punitions. Et même on pourrait dire que sa vie entière fut une punition. Je n'y découvre pas un accident, aucun de ces malheurs dont on peut dire qu'ils sont immérités, inattendus : tout semble lui renvoyer son image ; chaque événement semble un châtiment longuement médité. Il a cherché et trouvé son conseil de famille, cherché et trouvé la condamnation de ses poèmes, son échec à l'Académie et ce genre de célébrité irritante qui était si loin de la gloire qu'il rêvait. Il s'appliquait à se rendre odieux, pour éloigner et rebuter. Il faisait courir sur lui des bruits propres à l'humilier, en particulier il ne négligea rien pour qu'on le crût pédéraste. « Baudelaire, dit Buisson, fut embarqué, comme pilotin, à bord d'un navire marchand qui partait pour l'Inde. Il parlait avec horreur des traitements qu'il avait subis. Et quand on songe à ce que devait être cet adolescent élégant, frêle, presque une femme, et aux mœurs des marins, il est plus que probable qu'il était dans le vrai ; nous frémissions en l'entendant. » Le 3 janvier 1865, il écrit de

Bruxelles à M^{me} Paul Meurice : « J'ai passé ici pour *agent de police* (c'est bien fait !)... pour *pédéraste* (c'est moi-même qui ai répandu ce bruit, et *on m'a cru* !). » Il est sans doute à l'origine de l'écho perfide et sans fondement que rapporte Charles Cousin et selon lequel il aurait été chassé du lycée Louis-le-Grand pour homosexualité. Mais il ne se prêle pas seulement des vices, il va jusqu'à se donner des ridicules : « Tout autre que lui, dit Asselineau, fût mort des ridicules qu'il se donnait à plaisir, dont les effets le réjouissaient. » Il y a dans les récits de ceux qui l'ont connu je ne sais quel ton protecteur et souriant qui semble insupportable au lecteur d'aujourd'hui et qu'il les amenait à prendre par ses excentricités. Lui-même écrit dans *Fusées* : « Quand j'aurais inspiré le dégoût et l'horreur universels, j'aurais conquis la solitude. » Et, certes, il faudra trouver à ce désir de dégoûter les autres, plus d'une clé, comme à toutes les attitudes de Baudelaire. Mais il n'est pas douteux qu'il faille y voir d'abord une tendance à l'auto-punition. Il n'est pas jusqu'à sa syphilis dont il ne soit l'artisan presque volontaire. Au moins l'a-t-il risquée consciemment dans sa jeunesse, car il se dit attiré par les prostituées les plus misérables. La crasse, la misère physique, la maladie, l'hôpital, voilà ce qui le séduit, voilà ce qu'il aime en Sarah « l'affreuse Juive ».

*Vice beaucoup plus grave, elle porte perruque,
Tous ses beaux cheveux noirs ont fui sa blanche nuque ;
Ce qui n'empêche pas les baisers amoureux
De pleuvoir sur son front plus pelé qu'un lépreux...*

*Elle n'a que vingt ans ; la gorge déjà basse
Pend de chaque côté comme une calebasse
Et pourtant, me traînant chaque nuit sur son corps
Ainsi qu'un nouveau-né, je la tête et la mors –*

*Et, bien qu'elle n'ait pas souvent même une obole
Pour se frotter la chair et pour s'oindre l'épaule,
Je la lèche en silence, avec plus de ferveur
Que Madeleine en feu les deux pieds du Sauveur –*

*La pauvre créature, au plaisir essoufflée,
A de rauques hoquets la poitrine gonflée
Et je devine, au bruit de son souffle brutal,
Qu'elle a souvent mordu le pain de l'hôpital¹⁷.*

Le ton du poème ne laisse pas de doute. En un sens, bien sûr, il rejoint la fière déclaration de Baudelaire à la fin de sa vie : « Ceux qui m'ont aimé étaient des gens méprisés, je dirais même méprisables, si je tenais à flatter les *honnêtes gens*. » C'est une confession insolente, un appel implicite à l'hypocrite lecteur – son semblable, son frère. Mais n'oublions pas qu'il s'agit de l'*expression* d'un fait. Ce qui est sûr c'est que Baudelaire, à travers le corps misérable de Louchette, cherche à s'approprier la maladie, les tares, la hideur ; il veut les prendre sur lui et s'en charger, non par un mouvement de charité, mais pour en brûler sa chair. L'insolence du poème exprime la réaction réflexive : plus le corps qui s'abîme en de sales voluptés sera souillé, contaminé, plus il sera objet de dégoût pour Baudelaire lui-même, et plus le poète se sentira *regard* et liberté, plus son âme débordera cette guenille malade. Cette syphilis qui l'a torturé toute sa vie, qui l'a mené au gâtisme et à la mort, est-ce trop dire qu'il l'a voulue ?

Les remarques qui précèdent permettent de comprendre le fameux « dolorisme » de Baudelaire. Les critiques catholiques, Du Bos, Fumet, Massin, ont jeté beaucoup d'obscurité sur cette question. Ils ont montré par cent

citations que Baudelaire revendiquait pour lui la pire souffrance ; ils ont cité les vers de *Bénédiction* :

*Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés.*

Mais ils ne se sont pas demandé si Baudelaire souffrait pour de vrai. A ce sujet, les témoignages de Baudelaire lui-même sont assez variés. En 1861, il écrit à sa mère :

... Moi, me tuer, c'est absurde, n'est-ce pas ? – Tu vas donc laisser ta vieille mère toute seule, diras-tu. – Ma foi ! Si je n'en ai pas strictement le droit, je crois que la quantité de douleurs que je subis depuis près de trente ans me rendrait excusable.

Il a quarante ans à l'époque, il fait donc remonter le commencement de ses malheurs à sa dixième année, ce qui correspond à peu près à ces lignes de son autobiographie : « Après 1830, le collège de Lyon, coups, batailles avec les professeurs et les camarades, lourdes mélancolies. » C'est la fameuse « fêlure » provoquée par le second mariage de sa mère et la correspondance abonde en plaintes variées sur son état. Mais il faut remarquer qu'il s'agit toujours des lettres à M^{me} Aupick. Il ne faudrait peut-être pas considérer ces témoignages comme absolument sincères. En tout cas le rapprochement de deux textes comme ceux qui suivent indique assez qu'il pouvait changer radicalement d'avis sur sa position selon ses correspondants. Le 21 août 1860, il écrit à sa mère :

Je mourrai sans avoir rien fait de ma vie. Je devais vingt mille francs, j'en dois quarante mille. Si j'ai le malheur de vivre encore longtemps, la dette peut se doubler encore.

On reconnaît ici le thème de la vie perdue, gâchée, de l'irréversible ainsi que les reproches implicites touchant le conseil de famille. L'homme qui a écrit ces lignes doit être désespéré. Or, en la même année 1860, un mois plus tard, il écrit à Poulet-Malassis :

Quand vous aurez trouvé un homme qui, libre à dix-sept ans, avec un goût excessif des plaisirs, toujours sans famille, entre dans la vie littéraire avec 30 000 francs de dettes et au bout de près de vingt ans ne les a augmentées que de 10000 et, de plus, est fort loin de se sentir abruti, vous me le présenterez et je saluerai en lui mon égal.

Cette fois, le ton est satisfait ; cet homme qui se déclare « fort loin de se sentir abruti » est bien loin de considérer qu'il ne fera rien de sa vie. Quant aux dettes, elles étaient présentées, dans la lettre d'août, comme s'enflant d'elles-mêmes par une sorte de malédiction ; dans la lettre de septembre, on nous apprend que leur accroissement a été contenu dans de sévères limites grâce à une intelligente économie. Où est la vérité ? Ni dans un cas ni dans l'autre, évidemment. Il est frappant, en effet, que Baudelaire enfle les dettes contractées après 1843 lorsqu'il s'adresse à sa mère et les minimise au contraire lorsqu'il écrit à Poulet-Malassis. Mais on peut déjà comprendre qu'il veut, auprès de M^{me} Aupick, faire figure de victime. Les lettres qu'il lui écrit sont un curieux mélange de confessions et de reproches déguisés. La plupart du temps, le sens en est à peu près celui-ci : voilà dans quelle abjection tu m'as fait tomber. Pendant ces vingt années de correspondance, il étale inlassablement les mêmes griefs : le mariage de sa mère, le conseil de famille. Il déclare qu'Ancele « est pour (lui) le parfait fléau et qu'il est pour les deux tiers dans tous les accidents de (sa) vie ». Il se plaint de l'éducation qu'il a reçue, de l'attitude de sa mère qui n'est jamais « une amie », de la crainte que lui inspirait son beau-père. Il a peur de lui paraître heureux. Si, par hasard, il s'est aperçu que son ton est plus gai, il ajoute aussitôt :

Tu trouveras cette lettre moins désolée que les autres. Je ne sais pas d'où le courage m'est revenu : je n'ai pas lieu cependant de me réjouir de la vie.

En un mot, son ostentation de souffrance a visiblement un double but. Le premier c'est d'assouvir ses rancunes, il veut donner des remords à sa mère. Le second est plus complexe : M^{me} Aupick représente le juge, le Bien. Devant elle, il s'humilie, il recherche à la fois la condamnation et l'absolution. Mais ce Bien qu'il maintient de force et comme un écran devant lui, il le hait en même temps qu'il le respecte. Il le hait parce que c'est un frein à sa liberté, parce qu'il l'a choisi justement pour être ce frein. Ces normes sont là *pour être violées* ; mais en même temps pour provoquer des remords chez celui qui les viole. Cent fois, il a souhaité en être délivré ; mais ce souhait n'est pas entièrement sincère, puisque, s'il s'en débarrassait, il perdrait du même coup les bénéfices de la tutelle. Alors il tente, faute de pouvoir les regarder en face et les faire s'évanouir sous son regard, de les dévaloriser sournoisement, par en dessous, de les rendre néfastes sans cependant en diminuer la valeur absolue. Il se met en état de rancune vis-à-vis du Bien. C'est un processus fréquent dans l'auto-punition. Alexander cite un cas analogue : un homme qui souffre d'un amour secret pour sa mère, se sent coupable vis-à-vis de son père. Il se fait punir, alors, par la société, assimilée au pouvoir paternel, pour que les souffrances injustes qu'elle lui inflige diminuent l'autorité qu'elle a sur lui et, du même coup, le rendent moins coupable. Car si le Bien est moins *bon*, le Mal devient moins *mauvais*. Les souffrances dont se plaint Baudelaire sont, pareillement, comme un allègement de sa faute ; elles établissent une sorte de réciprocité entre le pécheur et le juge : le pécheur offense le juge, mais le juge a fait souffrir injustement le pécheur. Elles représentent symboliquement le dépassement impossible du Bien vers la liberté. Elles sont des créances de Baudelaire sur l'univers théocratique où il a choisi de vivre. En ce sens, ne sont-elles pas mimées plus encore que ressenties ? Et, sans doute, n'y a-t-il pas tant de différence entre un sentiment feint et une affection ressentie. Mais il demeure cependant dans ces douleurs de mauvaise foi une insuffisance

essentielle. Ce sont des fantômes harcelants, non des réalités ; et ce ne sont pas les événements qui le font naître, mais les déterminations de la vie intérieure. Nourries de brume, elles resteront toujours brumeuses. Et lorsque, sous un coup de fouet soudain, Baudelaire, en 1845, décide de se tuer, il cesse tout à coup de se plaindre : il explique à Ancelle que c'est l'appréciation objective de sa situation qui le mène au suicide et non des souffrances qu'il avoue ne pas ressentir.

Il y a un autre aspect, d'ailleurs, de la douleur baudelairienne. Elle ne fait qu'un, en effet, avec son orgueil. Qu'il ait choisi originellement de souffrir et de souffrir plus que tous, l'extraordinaire lettre qu'il méditait d'écrire à J. Janin et qui demeura en projet, suffirait à en témoigner :

Vous êtes un homme heureux. Je vous plains, Monsieur, d'être si facilement heureux. Faut-il qu'un homme soit tombé bas pour se croire heureux !... Ah ! vous êtes heureux, Monsieur. Quoi ! Si vous disiez : Je suis vertueux, je comprendrais que cela sous-entend : Je souffre moins qu'un autre. Mais non, vous êtes heureux. Facile à contenter, alors ! Je vous plains, et j'estime ma mauvaise humeur plus distinguée que votre béatitude. J'irai jusque-là, que je vous demanderai si les spectacles de la terre vous suffisent. Quoi ! Jamais vous n'avez eu envie de vous en aller, rien que pour changer de spectacle ! J'ai de très sérieuses raisons pour plaindre celui qui n'aime pas la mort¹⁸.

Ce texte est révélateur. Il nous enseigne tout d'abord que la souffrance, pour Baudelaire, n'est pas le remous violent qui suit un choc, une catastrophe, mais un état permanent, que rien n'est susceptible d'accroître ou de diminuer. Et cet état correspond à une sorte de tension psychologique ; c'est le degré de cette tension qui permet d'établir une hiérarchie entre les hommes. L'homme heureux a perdu la tension de son âme, il est *tombé*. Baudelaire n'acceptera jamais le bonheur, parce qu'il est immoral. En sorte que le malheur d'une âme, loin d'être le contrecoup des orages extérieurs, vient d'elle seule : c'est sa plus rare qualité. Rien ne marque mieux que Baudelaire a *choisi* de souffrir. La douleur, dit-il, est

« *la noblesse* ». Mais justement parce qu'elle doit être noble, il ne serait pas convenable – ni conforme au flegme du dandy – qu'elle prît l'aspect d'une émotion et qu'elle s'exprimât par des cris ou des pleurs. Lorsque Baudelaire nous décrit l'homme douloureux selon son cœur, il a soin de reculer le plus loin dans le passé la cause de ses souffrances. « L'homme sensible moderne » qui a toutes ses sympathies et qu'il présente dans *Les Paradis artificiels* a « un cœur tendre, fatigué par le malheur, mais encore prêt au rajeunissement ; nous irons, si vous le voulez bien, jusqu'à admettre des fautes anciennes... » Une belle tête d'homme, dit-il dans *Fusées*, « contiendra quelque chose d'ardent et de triste – des besoins spirituels, des ambitions ténébreusement refoulées –, l'idée d'une insensibilité vengeresse... enfin (pour que j'aie le courage d'avouer à quel point je me sens moderne en esthétique) *le malheur* ». De là son « irrésistible sympathie pour les vieilles femmes, ces êtres qui ont beaucoup souffert par leurs amants, leurs enfants et aussi par leurs propres fautes ».

Pourquoi ne pas les aimer jeunes, quand elles souffrent ? C'est que leurs douleurs se manifestent alors par des crises désordonnées. Elles sont vulgaires. Avec le temps un équilibre dans la tristesse succède à ces éclats discontinus. Et c'est là ce que Baudelaire prise avant tout. Cette affection qui, plus encore que le nom de douleur, mériterait celui de mélancolie, manifeste à ses yeux comme une prise de conscience de la condition humaine. En ce sens, la douleur est l'aspect affectif de la lucidité. « J'irai jusqu'à vous demander si les spectacles de la terre vous suffisent. » Cette lucidité s'exerçant sur la situation de l'homme lui révèle son exil. L'homme souffre parce qu'il est *insatisfait*.

L'insatisfaction, voilà ce que la douleur baudelairienne est chargée d'exprimer. « L'homme sensible moderne » ne souffre pas pour tel ou tel motif particulier, mais, en général, parce que rien de cette terre ne saurait contenter ses désirs. On a voulu voir là un appel vers le ciel. Mais Baudelaire, nous l'avons vu, n'a jamais eu la foi, sauf dans une période où la maladie l'affaiblissait. L'insatisfaction résulte plutôt de la conscience qu'il a tout de suite prise de la transcendance

humaine. Quelle que soit la circonstance, quel que soit le plaisir offert, l'homme est perpétuellement au-delà, il les dépasse vers d'autres buts et finalement vers lui-même. Seulement, dans la transcendance en acte, l'homme emporté dans sa course, jeté dans une entreprise à longue échéance, prend à peine garde à la circonstance qu'il dépasse. Il ne la méprise pas, il ne s'en déclare pas insatisfait : il en use comme d'un moyen, en gardant l'œil fixé sur la fin qu'il poursuit. Baudelaire, incapable d'agir et lancé par secousses dans des entreprises à court terme qu'il abandonne pour tomber dans la torpeur, trouve en lui, si j'ose dire, un dépassement figé. Ce qu'il rencontre sur sa route, il le dépasse, cela va de soi et son regard va au-delà de ce qu'il voit. Mais ce dépassement n'est plus qu'un mouvement de principe ; il ne se définit par aucun but, il se perd dans le rêve ou, si l'on préfère, il se prend lui-même pour fin. L'insatisfaction de Baudelaire dépasse pour dépasser. Elle est douleur parce que rien ne la comble, rien ne l'assouvit.

« N'importe où ! N'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde¹⁹. » Mais sa déception constante ne vient pas de ce que les objets qu'il rencontre ne correspondent pas à un modèle proposé ou de ce qu'ils ne sont pas les instruments qui lui conviennent : puisqu'il les dépasse à vide, ils le déçoivent simplement parce qu'ils sont. Ils sont, c'est-à-dire qu'ils se trouvent là pour qu'on regarde au-delà d'eux. Ainsi la douleur de Baudelaire est l'exercice à vide de sa transcendance, en présence du donné. Par la douleur, il se pose comme n'étant pas de ce monde. C'est une autre forme de sa revanche contre le Bien. Dans la mesure, en effet, où il s'est délibérément soumis à la Règle divine, paternelle et sociale, le Bien l'enserme et l'écrase, il gît au fond du Bien comme dans un puits. Mais sa transcendance le venge : même écrasé, même ballotté par les vagues du Bien, l'homme est toujours autre chose. Seulement, s'il la vivait jusqu'au bout, elle le conduirait à contester ce Bien lui-même, à se projeter vers d'autres buts qui seraient vraiment siens. Il s'y refuse ; il en refrène l'élan positif ; il ne veut en vivre que l'aspect négatif d'insatisfaction, qui est comme une réserve

mentale perpétuelle. Par la douleur, la boucle est bouclée, le système se referme. Baudelaire s'est soumis au Bien pour le violer ; et s'il le viole, c'est pour en sentir plus fortement l'emprise, c'est pour être condamné en son nom, étiqueté, transformé en *chose* coupable. Mais par la douleur, il échappe de nouveau à sa condamnation, il se retrouve esprit et liberté. Le jeu est sans risques : il ne conteste pas le Bien, il ne le transcende pas ; simplement il ne s'en satisfait pas. Il n'a même pas d'inquiétude, il n'envisage pas un autre monde avec d'autres normes au-delà de celui qu'il connaît. Il vit son insatisfaction pour elle-même : le Devoir est le Devoir, cet univers seul existe avec ses normes. Mais la créature qu'il est, en rêvant d'impossibles évasions, affirme par sa perpétuelle mélancolie sa singularité, son droit et sa valeur suprême. Il n'y a pas de solution et l'on n'en cherche point : simplement on s'enivre de la certitude qu'on vaut mieux que ce monde infini, puisqu'on en est mécontent. Tout ce qui est devait être, rien ne pouvait être que ce qui est : voilà le point de départ rassurant. L'homme rêve de ce qui ne pouvait pas être, de l'irréalisable, du contradictoire : voilà ses lettres de noblesse. Voilà la spiritualité toute négative par quoi la créature se pose comme un reproche en face de la création et la dépasse. Et ce n'est pas par hasard que Baudelaire voit dans Satan le type accompli de la beauté douloureuse. Vaincu, déchu, coupable, dénoncé par toute la Nature, au ban de l'Univers, accablé par le souvenir de la faute inexpiable, dévoré par une ambition inassouvie, transpercé par le regard de Dieu qui le fige dans son essence diabolique, contraint d'accepter jusqu'au fond de son cœur la suprématie du Bien, Satan l'emporte encore sur Dieu même, son maître et son vainqueur, par sa douleur, par cette flamme d'insatisfaction triste qui, dans le moment même où il consent à cet écrasement, brille comme un reproche inexpiable. A ce jeu de « qui perd gagne » c'est la vaincu qui, *en tant que vaincu*, remporte la victoire. Orgueilleux et vaincu, pénétré du sentiment de son unicité en face du monde, Baudelaire s'assimile à Satan dans le secret de son cœur. Et peut-être l'orgueil humain n'a-t-il jamais été plus loin que dans ce cri toujours étouffé, toujours retenu et qui

sonne tout au long de l'œuvre baudelairienne : « *Je suis Satan !* » Mais qu'est-ce, au fond, que Satan sinon le symbole des enfants désobéissants et boudeurs qui demandent au regard paternel de les figer dans leur essence singulière et qui font le mal dans le cadre du bien pour affirmer leur singularité et la faire consacrer ?

Ce « portrait » aura sans doute un peu déçu ; nous n'avons jusqu'ici ni tenté d'expliquer ni même mentionné les traits les plus manifestes et les plus célèbres du caractère que nous prétendons peindre : l'horreur de la nature, le culte de la « froideur », le dandysme et cette vie à reculons qui avance, la tête tournée vers l'arrière, en regardant fuir le temps comme on voit fuir une route par le rétroviseur. On aura vainement cherché quelques éclaircissements sur cette Beauté si particulière qu'il a élue et sur le charme secret qui rend ses poèmes inimitables. Pour beaucoup, en effet, Baudelaire n'est – à raison – que l'auteur des *Fleurs du Mal*, purement et simplement ; et ils tiennent pour inutile toute recherche qui ne parviendrait pas à nous rapprocher du « fait poétique » baudelairien.

Mais les données du caractère empirique, si ce sont celles qu'on rencontre d'abord, ne se forment pas les premières. Elles manifestent la transformation d'une situation par un choix originel ; elles sont des complications de ce choix et, pour tout dire, en chacune d'elles coexistent toutes les contradictions qui le déchirent, mais renforcées, multipliées par suite de leur contact avec la diversité des objets du monde. Le choix que nous avons décrit, ce balancement perpétuel entre l'existence et l'être, il reste en l'air, nous en convenons, s'il ne se manifeste à travers une attitude concrète et particulière envers Jeanne Duval ou M^{me} Sabatier, Asselineau ou Barbey d'Aurevilly, un chat, la Légion d'honneur ou le poème que Baudelaire a mis en train. Mais au contact de la réalité il se complique à l'infini ; chaque pensée, chaque humeur, on dirait un nœud de vipères tant elles comportent de sens divers et opposés, tant un même acte peut être voulu pour des raisons qui se détruisent les unes les autres. C'est pourquoi il

convenait de mettre au jour le choix baudelairien avant d'examiner ses conduites.

L'aversion de Baudelaire pour la Nature a été fréquemment soulignée par ses biographes et ses critiques. Ordinairement on veut en trouver l'origine dans sa formation chrétienne et dans l'influence qu'exerça sur lui Joseph de Maistre. L'action de ces facteurs n'est pas niable et c'est elle qu'invoque Baudelaire lui-même lorsqu'il veut s'expliquer :

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. La négation du péché originel ne fut pas pour peu de chose dans l'aveuglement général de cette époque. Si toutefois nous consentons à en référer simplement au fait visible, à l'expérience de tous les âges et à la Gazette des Tribunaux, nous verrons que la nature n'enseigne rien ou presque rien, c'est-à-dire qu'elle contraint l'homme à dormir, à boire, à manger, et à se garantir, tant bien que mal, contre les hostilités de l'atmosphère. C'est elle aussi qui pousse l'homme à tuer son semblable, à le manger, à le séquestrer, à le torturer... Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est artificielle, surnaturelle, puisqu'il a fallu, dans tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et des prophètes pour l'enseigner à l'humanité animalisée et que l'homme, seul, eût été impuissant à la découvrir. Le mal se fait sans effort, naturellement, par fatalité ; le bien est toujours le produit d'un art²⁰.

Mais ce texte qui paraît décisif à la première lecture, est moins convaincant lorsqu'on le relit. Baudelaire y assimile le Mal et la Nature. Et ces lignes pourraient être signées du marquis de Sade. Mais pour y ajouter tout à fait foi, il faudrait avoir oublié que le vrai Mal baudelairien, le Mal satanique qu'il a cent fois évoqué dans ses œuvres, est produit délibéré de la volonté et de l'Artifice. Si donc il y a un Mal distingué et un Mal vulgaire, c'est la vulgarité qui doit faire

horreur à notre auteur, non le crime. Et d'ailleurs la question se complique : si la Nature, en plusieurs textes, apparaît comme assimilable au péché originel, les passages abondent, dans les lettres de Baudelaire, où l'expression de « naturel » est synonyme de *légitime* et de *juste*. J'en cite un, au hasard, on en trouvera cent autres :

Cette idée, écrit-il le 4 août 1860, dérivait de l'intention la plus naturelle et la plus filiale.

Il faut donc conclure à une certaine ambivalence de la notion de Nature. L'horreur que Baudelaire a d'elle n'est pas si forte qu'il ne puisse l'invoquer pour se justifier ou se défendre. A l'examen, nous trouverons dans l'attitude du poète des couches de significations très diverses, dont la première, qui s'exprime dans le texte de *L'Art romantique* que nous avons cité, est littéraire et concertée (l'influence de Maistre sur Baudelaire est surtout de façade : notre auteur trouvait « distingué » de s'en réclamer) et dont la dernière, cachée, se laisse seulement pressentir à travers les contradictions que nous venons de mentionner.

Ce qui paraît avoir agi bien plus profondément sur la pensée de Baudelaire que la lecture des *Soirées de Saint-Petersbourg*, c'est le grand courant anti-naturaliste qui va de Saint-Simon à Mallarmé et Huysmans en traversant tout le XIX^e siècle. L'action combinée des Saint-Simoniens, des Positivistes et de Marx a fait naître aux environs de 1848 le rêve d'une *anti-nature*. L'expression même d'anti-nature est de Comte ; dans la correspondance de Marx et d'Engels on trouve celle d'*antiphysis*. Les doctrines sont différentes, mais l'idéal est le même : il s'agit de l'institution d'un ordre humain directement opposé aux erreurs, aux injustices et aux mécanismes aveugles du Monde naturel. Ce qui distingue cet ordre de la « Cité des fins » que Kant concevait à la fin du XVII^e siècle et qu'il opposait lui aussi au strict déterminisme, c'est l'intervention d'un facteur nouveau : le travail. Ce n'est plus par les seules lumières de la Raison que l'homme impose son ordre à l'Univers ; c'est par le travail et, singulièrement, par

le travail industriel. A l'origine de cet anti-naturalisme, bien plus qu'une doctrine périmée de la grâce, il y a la révolution industrielle du XIX^e siècle et l'apparition du machinisme. Baudelaire est emporté par le courant. Certes, l'ouvrier ne l'intéresse guère ; mais le travail l'attire car il est comme une *pensée* imprimée dans la matière. Il a toujours été tenté par l'idée que les choses sont des pensées objectivées et comme solidifiées. Ainsi pouvait-il s'y mirer. Mais les réalités naturelles n'ont pour lui aucune signification. Elles ne veulent rien dire. Et c'est sans doute une des réactions les plus immédiates de son esprit que ce dégoût et cet ennui qui le saisissent devant la monotonie vague, muette et désordonnée d'un paysage.

Vous me demandez des vers pour votre petit volume, des vers sur la Nature, n'est-ce pas ? sur les bois, les grands chênes, la verdure, les insectes – le soleil sans doute ? Mais vous savez bien que je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux, et que mon âme est rebelle à cette singulière religion nouvelle qui aura toujours, ce me semble, pour tout être spirituel, je ne sais quoi de shocking. Je ne croirai jamais que l'âme des Dieux habite dans les plantes et, quand bien même elle y habiterait, je m'en soucierais médiocrement et considérerais la mienne comme d'un bien plus haut prix que celle des légumes sanctifiés²¹.

Végétaux, légumes sanctifiés : ces deux mots marquent assez le mépris où il tient l'insignifiance du monde des plantes. Il a comme une intuition profonde de cette contingence amorphe et obstinée qu'est la vie – précisément l'envers du travail – et il en a horreur parce qu'elle reflète à ses yeux la gratuité de sa propre conscience, qu'il veut se dissimuler à tout prix. Citadin, il aime l'objet géométrique, soumis à la rationalisation humaine ; Schaunard rapporte qu'il disait : « L'eau en liberté m'est insupportable ; je la veux prisonnière, au carcan, dans les murs géométriques d'un quai²². » Même sur la fluidité, il veut que le travail imprime sa marque et, faute de pouvoir lui conférer une solidité incompatible avec sa nature, par horreur de son affaissement et de sa ductilité

vagabonde, il veut la contenir entre des murailles, il veut la modeler géométriquement. Il me souvient d'un ami qui, comme son frère remplissait un verre d'eau au robinet de la cuisine, lui disait : « Tu ne veux pas plutôt de la *vraie* eau ? » et allait chercher une carafe dans le buffet. La vraie eau c'était l'eau délimitée et comme repensée par son contenant transparent, et qui, du coup, perdant son air échevelé et toutes les souillures dont la chargeait sa promiscuité avec l'évier, participait à la pureté sphérique et transparente d'une œuvre humaine ; ce n'était pas l'eau folle, l'eau vague, l'eau suintante, stagnante ou ruisselante, mais le métal ramassé au fond de la carafe, humanisé par son récipient. Baudelaire est un vrai citadin : pour lui la *vraie* eau, la *vraie* lumière, la *vraie* chaleur sont celles des villes – déjà des objets d'art, unifiés par une pensée maîtresse. C'est que le travail leur a conféré une fonction et une place dans la hiérarchie humaine. Une réalité naturelle, lorsqu'elle est travaillée et passée au rang d'ustensile, perd son injustifiabilité. L'ustensile a une existence de droit pour l'homme qui le considère ; une calèche, dans la rue, une vitrine existent précisément comme Baudelaire souhaiterait d'exister, elles lui offrent l'image de réalités appelées à l'être par leur fonction et qui sont apparues pour combler un vide, sollicitées par ce vide même qu'elles devaient combler. Si l'homme prend peur au sein de la nature, c'est qu'il se sent pris dans une immense existence amorphe et gratuite qui le transit tout entier de sa gratuité : il n'a plus *sa* place nulle part, il est posé sur la terre, sans but, sans raison d'être comme une bruyère ou une touffe de genêt. Au milieu des villes, au contraire, entouré d'objets précis dont l'existence est déterminée par leur rôle et qui sont tous auréolés d'une valeur ou d'un prix, il se rassure : ils lui renvoient le reflet de ce qu'il souhaite être : une réalité *justifiée*. Et précisément Baudelaire, dans la mesure où il se veut chose au milieu du monde de J. de Maistre, rêve d'exister dans la hiérarchie morale avec une fonction et une valeur, tout juste comme la valise de luxe ou l'eau apprivoisée dans les carafes existent dans la hiérarchie des ustensiles.

Mais avant tout, ce qu'il appelle Nature, c'est la vie. Ce sont toujours les plantes et les bêtes qu'il cite lorsqu'il parle d'elle. L'« impassible Nature » de Vigny, c'est l'ensemble des lois physico-chimiques ; celle de Baudelaire est plus insinuante : c'est une grande force tiède et abondante qui pénètre partout. De cette tiédeur moite, de cette abondance, il a horreur. La prolificité naturelle, qui tire un même modèle à des millions d'exemplaires, ne pouvait que le heurter dans son amour du rare. Lui aussi peut dire : « J'aime ce que jamais on ne verra deux fois. » Et il entend par là faire un éloge de la stérilité absolue. Ce qu'il ne peut souffrir dans la paternité, c'est cette continuité de vie entre le géniteur et les descendants qui fait que le premier, compromis par les derniers, continue à vivre en eux d'une vie obscure et humiliée. Cette éternité biologique lui semble insupportable : l'homme rare emporte dans la tombe le secret de sa fabrication ; il se veut totalement stérile, c'est la seule façon dont il puisse se donner du prix. Baudelaire a poussé si loin ces sentiments, qu'il refusait même la paternité spirituelle : il décrit à Troubat en 1866, après une série d'articles louangeurs de Verlaine : « Ces jeunes gens ne manquent certes pas de talent, mais que de folies, que d'inexactitudes ! quelles exagérations ! quel manque de précision ! Pour dire la vérité, ils me font une peur de chien. Je n'aime rien tant que d'être seul²³. » *La création* qu'il porte aux nues est l'opposé de la parturition. On ne s'y compromet pas : sans doute est-ce encore une prostitution, mais ici la cause, l'esprit infini et inépuisable, demeure inaltérée après avoir produit son effet ; quant à l'objet créé, il ne vit point, il est impérissable et inanimé comme une pierre ou une vérité éternelle. Encore ne faut-il pas créer avec trop d'abondance, sous peine de se rapprocher de la Nature. Baudelaire manifeste souvent sa répugnance pour le gros tempérament de Hugo. S'il a peu écrit, ce n'est pas impuissance : ses poèmes lui eussent paru moins rares, s'ils n'avaient été le résultat d'actes exceptionnels de l'esprit. Leur petit nombre, comme leur perfection, doit souligner leur caractère « surnaturel » ; Baudelaire a recherché toute sa vie l'*infécondité*. Et, dans le monde qui l'entoure, ce sont les formes dures et stériles

des minéraux qui ont trouvé grâce à ses yeux. Il écrit dans les *Poèmes en prose* :

Cette ville est au bord de l'eau ; on dit qu'elle est bâtie en marbre et que le peuple y a une telle haine du végétal qu'il arrache tous les arbres. Voilà un paysage selon (mon) goût : un paysage fait avec la lumière et le minéral, et le liquide pour les réfléchir²⁴.

Georges Blin dit fort bien qu'il « redoute la nature comme réservoir de splendeur et de fécondité (et) lui substitue le monde de son imagination : univers métallique, c'est-à-dire froidement stérile et lumineux ».

C'est que le métal et, d'une façon générale, le minéral lui renvoient l'image de l'esprit. Par suite des limites de notre puissance imaginative, tous ceux qui ont, pour opposer l'esprit à la vie et au corps, été amenés à s'en former une image non biologique, ont nécessairement eu recours au règne de l'inanimé : lumière, froid, transparence, stérilité. De même que Baudelaire retrouve dans les « bêtes immondes » ses mauvaises pensées réalisées et objectivées, le métal le plus brillant, le plus poli, celui qui laisse le moins de prise, l'acier, lui paraîtra toujours l'objectivation exacte de sa Pensée en général. S'il a cette tendresse pour la mer, c'est que c'est un minéral mobile. Brillante, inaccessible et froide, avec ce mouvement pur et comme immatériel, ces formes qui se succèdent, ce changement sans rien qui change et, parfois, cette transparence, elle offre la meilleure image de l'esprit, *c'est* l'esprit. Ainsi, par haine de la vie, Baudelaire est amené à choisir dans la matérialisation pure des symboles de l'immatériel.

Cette énorme fécondité molle, il a surtout horreur de la sentir en soi-même. Pourtant la nature est là, les besoins sont là, qui le « contraignent » à les assouvir. Il suffit de relire le texte que nous citons plus haut, pour voir que c'est avant tout cette *contrainte* qu'il déteste. Une jeune Russe prenait des excitants lorsqu'elle avait envie de dormir : elle ne pouvait consentir à se laisser envahir par cette sollicitation sournoise et irrésistible, à se noyer tout à coup dans le sommeil, à n'être plus qu'une bête qui dort. Tel est Baudelaire : quand il sent

monter en lui la nature, la nature de tout le monde, comme une inondation, il se crispe et se raidit, il tient la tête hors de l'eau. Ce grand flot bourbeux c'est la vulgarité même : Baudelaire s'irrite de sentir en lui ces ondes pâteuses qui ressemblent si peu aux subtils agencements dont il rêve ; il s'irrite surtout de sentir que cette force irrésistible et douceâtre veut le plier à « faire comme tout le monde ». Car la nature en nous, c'est l'opposé du rare et de l'exquis, c'est *tout le monde*. Manger comme tout le monde, dormir comme tout le monde, faire l'amour comme tout le monde : quelle insanité ! Chacun de nous choisit en soi-même, parmi ses composantes, celles dont il dira : c'est moi. Les autres, il les ignore. Baudelaire a choisi de n'être pas nature, d'être ce refus perpétuel et crispé de son « naturel », cette tête qui se dresse hors de l'eau et qui regarde monter le flot avec un mélange de dédain et d'effroi. Cette sélection arbitraire et libre que nous opérons en nous-mêmes constitue la plupart du temps ce qu'on nomme notre « style de vie ». Si vous consentez à votre corps et si vous vous y laissez aller, si vous aimez baigner dans la fatigue heureuse, les besoins, la sueur et tout ce qui vous apparente aux autres hommes, si vous avez un humanisme de la nature, vos gestes auront une sorte de rondeur et de générosité, une aisance abandonnée. Baudelaire déteste l'abandon. De l'aube au soir, il ne connaît pas une seconde de laisser-aller. Ses moindres envies, ses élans les plus spontanés sont repris, filtrés, joués plus encore que vécus ; ils ne passent que lorsqu'ils sont dûment artificialisés. De là, en partie, ce culte de la toilette et du vêtement, qui doivent masquer la nudité trop naturelle, de là ces fantaisies qui frisent parfois le ridicule, comme de se peindre les cheveux en vert. L'inspiration même ne trouve pas grâce chez lui. Sans doute il lui fait confiance en une certaine mesure : « En art, c'est une chose qui n'est pas assez remarquée, la part laissée à la volonté de l'homme est bien moins grande qu'on ne le croit. » Mais l'inspiration, c'est encore la nature. Elle vient quand elle veut et spontanément ; elle ressemble aux besoins ; il faut la transformer, la travailler. Je ne crois pas, déclare-t-il, « qu'au travail patient, à la vérité dite en bon français et à la magie du mot juste ». Ainsi

devient-elle une simple matière sur laquelle le poète exerce délibérément les techniques poétiques. Dans cette rage de trouver le mot juste, que rappelle Léon Cladel²⁵, il entre beaucoup de comédie et de goût pour l'artifice : « Dès la première ligne, que dis-je, à la première ligne, au premier mot, il fallut en découdre ! Était-il bien exact ce mot ? Et rendait-il rigoureusement la nuance voulue ? Attention ! ne pas confondre agréable avec aimable, accort avec charmant, avenant avec gentil, séduisant avec provocant, gracieux avec amène, holà ! ces divers termes ne sont pas synonymes : ils ont, chacun d'eux, une acception toute particulière ; ils disent plus ou moins dans le même ordre d'idées et non pas identiquement la même chose ! Il ne faut jamais, au grand jamais, employer l'un pour l'autre... Nous, ouvriers littéraires, purement littéraires, nous devons être précis, nous devons *toujours* trouver l'expression absolue, ou bien renoncer à tenir la plume et finir gâcheurs... Cherchons, cherchons ! Si le terme n'existe point, on l'inventera ; mais voyons d'abord s'il existe ! Et les dictionnaires de notre idiome, empoignés, étaient aussitôt compulsés, feuilletés, sondés avec rage, avec amour... (Puis) intervenaient les lexiques étrangers. On interrogeait le Français-Latin et puis le Latin-Français. Un pourchas sans merci. Néant chez les anciens ? aux modernes ! Et le tenace étymologiste, à qui la plupart des langues vivantes étaient aussi familières que la plupart des langues mortes, s'enfonçant dans les vocabulaires anglais, allemand, italien, espagnol, poursuivait... l'expression rebelle, insaisissable et qu'il finissait toujours par créer, si elle ne se trouvait point dans notre langue. » Ainsi, sans nier absolument *le fait poétique* de l'inspiration, notre poète rêve de lui substituer la technique pure. C'est dans l'effort et le travail que ce paresseux voit l'apanage de l'écrivain, non dans la spontanéité créatrice. Ce goût pour la minutie dans l'artifice permet de comprendre qu'il ait passé de si longues heures à corriger un poème, même fort ancien et fort éloigné de son humeur, plutôt que d'en écrire un nouveau. Quand il se penchait, tout neuf et comme un étranger, sur une œuvre déjà faite et où il n'entrait plus, quand il connaissait la joie ouvrière de changer un mot de-ci de-là

pour le pur plaisir *d'arranger*, c'est alors qu'il se sentait le plus loin de la nature, le plus gratuit et – puisque le temps l'avait délivré des contraintes de l'émotion et de la circonstance – le plus libre. A l'autre bout de ses préoccupations, tout au bas de l'échelle, c'est par l'horreur des besoins naturels qu'on peut expliquer ce goût malheureux qu'il affichait pour l'art culinaire où il n'entendait rien et ses interminables discussions avec les gargotiers. Il fallait qu'il déguisât sa faim ; il ne daignait pas manger pour s'assouvir mais pour apprécier par les dents, la langue et le palais, une certaine espèce de création poétique. Je parierais qu'il préférerait les viandes en sauce aux grillades et les conserves aux légumes frais. Le perpétuel contrôle qu'il exerçait sur soi permet de comprendre qu'il fit sur les gens des impressions contradictoires. L'onction ecclésiastique qu'on lui reconnaît fréquemment, résulte chez lui d'une surveillance perpétuellement exercée sur sa chair ; mais son allure étriquée, cassante, raide – et qui semble si fort éloignée de la douceur d'un prélat – n'a pas d'autre source. De toute façon il truque avec la nature, il la sophistique : bénisseur et doucereux lorsqu'elle s'est assoupie, contracté lorsqu'il la sent se réveiller, il reste l'homme qui dit *non*, qui enfouit son pauvre corps dans des vêtements épais, qui masque ses pauvres désirs sous un appareil concerté. Je ne suis même pas sûr que nous ne puissions trouver là une des origines des vices baudelairiens. Il semble que les femmes le troublaient surtout lorsqu'elles étaient vêtues. Il ne pouvait supporter leur nudité. Il se fait gloire dans *Portraits de maîtresses*, « d'être arrivé depuis longtemps, à l'époque climatérique du troisième degré où la beauté elle-même ne suffit plus, si elle n'est assaisonnée par le parfum, la parure *et cætera* ». Cette « époque climatérique », il semble qu'il y soit entré d'emblée à en juger par un passage de *La Fanfarlo*, écrit de jeunesse, qui ressemble à une confession :

Samuel vit s'avancer vers lui la nouvelle déesse de son cœur, dans la splendeur radieuse et sacrée de sa nudité.

Quel est l'homme qui ne voudrait, même au prix de la moitié de ses jours, voir son rêve, son vrai rêve, poser sans voile devant lui, et le fantôme adoré de son

imagination faire tomber un à un tous les vêtements destinés à protéger contre les yeux du vulgaire ? Mais voilà que Samuel, pris d'un caprice bizarre, se mit à crier comme un enfant gâté : – Je veux Colombine, rends-moi Colombine ; rends-la-moi telle, qu'elle m'est apparue le soir qu'elle m'a rendu fou, avec son accoutrement fantasque et son corsage de saltimbanque !

La Fanfarlo, étonnée d'abord, voulut bien se prêter à l'excentricité de l'homme qu'elle avait choisi, et l'on sonna Flore... La femme de chambre sortit ; quand Cramer, pris d'une nouvelle idée, se pendit à la sonnette et s'écria d'une voix tonnante :

– Eh ! n'oubliez pas le rouge !

Si nous rapprochons ce texte du célèbre passage de *Mademoiselle Bistouri* :

« Je voudrais qu'il vînt me voir avec sa trousse et son tablier, même avec un peu de sang dessus ! – Elle dit cela d'un air fort candide, comme un homme sensible dirait à une comédienne qu'il aimerait : “Je veux vous voir vêtue du costume que vous portiez dans ce fameux rôle que vous avez créé”²⁶ », il ne semblera pas douteux que Baudelaire fût fétichiste. N'avoue-t-il pas lui-même dans *Fusées* : « Le goût précoce des femmes. Je confondais l'odeur de la fourrure avec l'odeur de la femme. Je me souviens... Enfin j'aimais ma mère pour son élégance²⁷. » Les viandes déguisées, masquées par des sauces pleines d'épices, l'eau contenue dans des bassins géométriques, la nudité des femmes voilées par des fourrures ou par des vêtements de théâtre, qui retiennent encore sur eux un peu de parfum, un peu de l'éclat de la rampe, l'inspiration bridée, corrigée par le labeur : autant d'aspects de son horreur de la nature et du commun. Nous voilà fort loin de la théorie du péché originel. Et lorsque Baudelaire, par horreur du nu, par goût des voluptés cachées, entrevues, de la titillation purement cérébrale, exigeait de Jeanne qu'elle se vêtît pour faire l'amour, on peut être sûr qu'il ne pensait pas aux *Soirées de Saint-Pétersbourg*.

Mais, nous l'avons marqué, la notion de nature est chez lui ambivalente. Lorsqu'il plaide sa cause et qu'il veut émouvoir sur ses intentions, il présente ses

sentiments comme les plus *naturels* et les plus légitimes. Ici sa plume le trahit. Est-il bien vrai qu'il assimile, tout au fond de lui-même, la nature au péché ? Est-il bien sincère lorsqu'il en fait la source des crimes ? Sans doute elle est, avant tout, le conformisme. Mais, précisément pour cela, c'est l'œuvre de Dieu – ou, si l'on préfère, du Bien. La Nature, c'est le premier mouvement, la spontanéité, l'immédiat, la bonté directe et sans calcul, c'est surtout la création tout entière, hymne qui monte vers son Créateur. Si Baudelaire était *naturel*, il se perdrait, sans doute, dans la foule, mais, du même coup, il se sentirait une bonne conscience, il accomplirait sans effort les commandements divins, il serait chez lui, bien à son aise dans le monde. C'est ce qu'il ne veut pas. Il hait la Nature et cherche à la détruire *parce qu'elle vient de Dieu*, tout comme Satan cherche à saper la création. Par la douleur, l'insatisfaction et le vice, il cherche à se constituer une place à part dans l'univers. Il ambitionne la solitude du maudit et du monstre, du « contre-nature », précisément parce que la Nature est tout, est partout. Et son rêve d'artifice ne se distingue nullement de son désir de sacrilège. Il ment, il se ment lorsqu'il assimile la vertu à la construction artificielle. Pour lui la Nature, c'est le Bien transcendant, dans la mesure même où il devient *un donné*, une réalité qui l'environne et qui s'insinue en lui sans qu'il y ait consenti. Elle manifeste l'ambiguïté du Bien, pure valeur en tant qu'il *est* sans que je l'aie choisi. Et l'horreur baudelairienne de la Nature se marie avec une attirance profonde. Cette ambivalence de l'attitude du poète se retrouve chez tous ceux qui n'ont consenti ni à dépasser toutes les Normes par leur choix d'eux-mêmes ni à se soumettre totalement à une Morale extérieure : soumis au Bien en tant qu'il apparaît comme un Devoir à réaliser, Baudelaire le rejette et le dédaigne en tant qu'il est une qualité donnée de l'Univers. Et pourtant, c'est le même Bien qui est l'un et l'autre, puisque Baudelaire, sans retour possible, a choisi de ne pas le choisir.

Ces remarques permettent de comprendre le culte baudelairien de la frigidité. Tout d'abord le froid c'est *lui-même*, stérile, gratuit et pur. En contraste avec les

muqueuses molles et tièdes de la vie, chaque objet froid lui renvoie son image. Un complexe s'est formé chez lui autour de la froideur : elle s'est identifiée au métal poli mais aussi à la pierre précieuse. Ce qui est *froid*, ce sont de grandes étendues plates et sans végétation : et ces déserts aplanis ressemblent à la surface d'un cube de métal, à la facette d'un joyau. Froideur et pâleur se confondent. Le blanc est la couleur du froid, non pas seulement parce que la neige est blanche, mais surtout parce que cette absence de couleur manifeste assez bien l'infécondité et la virginité. C'est pourquoi la lune devient l'emblème de la frigidité ; cette pierre précieuse, isolée dans le ciel, tourne vers nous ses steppes crayeuses, fait tomber sur la terre, pendant les froids de la nuit, une lumière blanche qui tue ce qu'elle éclaire. La lumière du soleil apparaît nourrissante ; elle est dorée, épaisse, comme du pain, elle chauffe. La lumière de la lune est assimilable à une eau pure. Par son intermédiaire, la transparence – image de la lucidité – se rejoint à la frigidité. Ajoutons que la lune, avec sa clarté d'emprunt, et cette opposition constante au soleil qui l'éclaire, est un symbole passable du Baudelaire satanique, éclairé par le Bien et rendant le Mal. C'est pourquoi, dans cette pureté même, il demeure quelque chose de malsain. Le froid baudelairien est un milieu où ni les spermatozoïdes, ni les bactéries, ni aucun germe de vie ne peuvent subsister ; c'est à la fois une lumière blanche et un liquide transparent, assez voisins des limbes de la conscience, où se diluent les animalcules et les particules solides. C'est la clarté de la lune et l'air liquide, c'est cette grande puissance minérale qui nous transit, l'hiver, au sommet des montagnes. C'est l'avarice et l'impassibilité. Fabre-Luce dit fort justement, dans *Écrit en prison*, que la pitié veut toujours réchauffer. En ce sens le froid baudelairien est impitoyable : il glace tout ce qu'il touche.

Comme de juste, Baudelaire mime dans ses attitudes cette force élémentaire. Avec ses amis il *est* froid : « beaucoup d'amis, beaucoup de gants ». Il use avec eux d'une politesse cérémonieuse et glacée. C'est qu'il faut tuer à coup sûr ces germes de chaude sympathie, ces effluves vivants qui tentent de passer d'eux à

lui. Il s'entoure à dessein d'un *no man's land* que nul ne peut franchir et il lit sa propre froideur dans les yeux de ses proches. Imaginons-le comme un voyageur qui entre, une nuit d'hiver, dans une auberge : il a sur lui toute la glace et toute la neige du dehors. Il voit et pense encore, mais il ne sent plus son corps : il est insensibilisé.

Par un mouvement fort naturel, Baudelaire projette sur l'*Autre* cette frigidité où il baigne. Et c'est ici que le processus se complique, car c'est Autrui à présent – cette conscience étrangère qui contemple et qui juge – c'est autrui qu'on a doté brusquement d'un pouvoir réfrigérant. La lumière lunaire devient celle du regard. C'est un regard de Méduse qui fige et pétrifie. Baudelaire ne saurait s'en plaindre : l'office du regard de l'Autre n'est-il pas de le transformer en *chose* ? Toutefois, ce sont les femmes seules – et une certaine catégorie de femmes – qu'il a dotées de cette frigidité. Des hommes, il ne l'eût pas supporté : c'eût été leur reconnaître une supériorité sur lui. Mais la femme est un animal inférieur, une « latrine » : elle « est en rut et veut être foutue » ; elle est l'opposé du dandy. Baudelaire peut sans danger en faire l'objet d'un culte ; en aucun cas elle ne deviendra son égale. Il n'est aucunement dupe des pouvoirs dont il la pare. Sans doute est-elle pour lui, comme le dit Royère, du « surnaturel vivant » ; mais il sait bien qu'elle ne représente qu'un prétexte à ses rêves, précisément parce qu'elle est absolument *autre* et impénétrable. Nous sommes donc ici sur le plan du jeu ; et d'ailleurs Baudelaire n'a jamais rencontré de femme froide. Jeanne ne l'était pas, si l'on en croit le *Sed non Satiata* ; ni M^{me} Sabatier, à qui il reprochait d'être « trop gaie ». Pour réaliser ses désirs, il fallait qu'il les mît artificiellement en état de froideur. Il choisira d'aimer Marie Daubrun parce qu'elle aime un autre homme. Ainsi, cette femme ardente se mettra, au moins dans ses rapports avec lui, sur le pied de l'indifférence la plus glacée. On voit qu'il en jouit d'avance, dans la lettre qu'il lui écrit en 1852 :

Un homme qui dit : Je vous aime, et qui prie – et une femme qui répond : Vous aimer ? moi ! jamais ! Un seul a mon amour. Malheur à celui qui viendrait après

lui ; il n'obtiendrait que mon indifférence et mon mépris ! *Et ce même homme, pour avoir le plaisir de regarder plus longtemps dans vos yeux, vous laisse lui parler d'un autre, ne parler que de lui, ne vous enflammer que pour lui et ne penser qu'à lui. Il est résulté de tous ces aveux un fait bien singulier, c'est que, pour moi, vous n'êtes plus simplement une femme que l'on désire, mais une femme que l'on aime pour sa franchise, pour sa passion, pour sa verdeur, pour sa jeunesse et pour sa folie !*

J'ai beaucoup perdu à ces explications, puisque vous avez été si décisive que j'ai dû me soumettre de suite ; mais vous, Madame, vous y avez beaucoup gagné. Vous m'avez inspiré du respect et une estime profonde. Soyez toujours ainsi, et gardez-la bien, cette passion qui vous rend si belle, et si heureuse.

Revenez, je vous en supplie, et je me ferai doux et modeste dans mes désirs... Je ne vous dis pas que vous me trouverez sans amour... mais soyez tranquille, vous êtes pour moi un objet de culte et il m'est impossible de vous souiller.

Cette lettre en dit long : d'abord sur le peu de sincérité de Baudelaire. Cet amour passionné qu'il jure ne dura pas plus d'un trimestre, puisque la même année il commençait d'adresser des billets anonymes et tout aussi passionnés à M^{me} Sabatier²⁸. Il s'agit d'un jeu érotique et rien de plus. On s'est beaucoup extasié sur ces deux amours de Baudelaire. Mais pour qui lit d'affilée sa lettre à Marie Daubrun et ses billets à la Présidente, la répétition de ces adorations platoniques offre un aspect maniaque. C'est ce qui sera d'autant plus manifeste si on se reporte au fameux poème : *Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive*, qui selon Prarond, remonte au temps de Louchette et où Baudelaire, qui ne connaissait ni Marie ni M^{me} Sabatier, esquisse déjà le thème de la dualité féminine et se montre rêvant, près du démon ardent, à l'ange frigide :

*Je me pris à songer, près de ce corps vendu,
A la triste beauté dont mon désir se prive...
Car j'eusse avec ferveur baisé ton noble corps...*

*Si quelque soir, d'un pleur obtenu sans effort,
Tu pouvais seulement, ô reine des cruelles,
Obscurcir la splendeur de tes froides prunelles.*

Il s'agit donc d'un schéma *a priori* de la sensibilité baudelairienne, qui fonctionna longtemps à vide et qui a su, par la suite, se choisir des réalisations concrètes. La femme froide est une incarnation sexuelle du juge :

*Quand je fais quelque grosse sottise, je me dis : Mon Dieu ! si elle le savait !
Quand je fais quelque chose de bien, je me dis : Voilà quelque chose qui me rapproche d'elle – en esprit²⁹.*

Sa froideur manifeste sa pureté : elle est délivrée du péché originel. En même temps, elle s'identifie à sa conscience étrangère et signifie incorruptibilité, impartialité, objectivité. C'est en même temps le regard, ce pur regard d'eau claire et de neige fondue qui ne s'étonne pas, qui ne souffre ni ne s'irrite, mais qui remet chaque chose en place, qui *pense* le monde et Baudelaire dans le monde. Il est certain que cette frigidité tant recherchée mime la sévérité glacée de la mère qui surprend l'enfant en train de « faire une sottise ». Mais, nous l'avons vu, ce n'est pas tant l'amour incestueux de sa mère qui lui fait rechercher l'autorité chez les femmes qu'il désire : son besoin d'autorité, au contraire, l'a conduit à élire sa mère, avec Marie Daubrun et la Présidente, comme un juge et un objet de désir. Il écrit de M^{me} Sabatier que

Rien ne vaut la douceur de son autorité.

Et il reconnaît que, par un singulier balancement, il pense à elle au sein de la débauche :

*Quand chez les débauchés l'aube blanche et vermeille
Entre en société de l'idéal rongeur,
Par l'opération d'un mystère vengeur
Dans la brute assoupie, un ange se réveille.*

Il s'agit, on le voit, d'une *opération*. Il en révèle le mécanisme dans un autre passage :

Ce qui rend la maîtresse plus chère, c'est la débauche avec d'autres femmes. Ce qu'elle perd en jouissances sensuelles, elle le gagne en adoration. La conscience d'avoir besoin de pardon rend l'homme plus aimable.

Nous retrouvons là un trait fréquent du platonisme pathologique : le malade qui adore de très loin une femme respectable, appelle son image dans les moments où il se livre aux occupations les plus basses : lorsqu'il est aux cabinets, lorsqu'il se lave les parties génitales. Elle apparaît alors et le regarde en silence avec des yeux sévères. Baudelaire entretient cette obsession à plaisir : c'est lorsqu'il est couché près d'une « affreuse Juive », sale, chauve et vérolée, qu'il fait naître en lui l'image de l'Ange. L'Ange varie, mais quelle que soit la femme qu'il ait choisie pour remplir ces fonctions, il y a toujours *quelqu'un* qui le regarde – sans doute au moment même de l'orgasme. En sorte qu'il ne sait plus s'il appelle cette figure chaste et sévère pour accroître les plaisirs qu'il prend avec les putains ou si ses relations rapides avec les filles ne servent qu'à faire paraître la femme élue et à le mettre en contact avec elle. De toute façon cette grande forme frigide, muette et immobile, est pour lui l'érotisation de la sanction sociale. Elle est comme ces miroirs par quoi certains raffinés se font renvoyer l'image de leurs plaisirs : elle lui permet de se voir pendant qu'il fait l'amour.

Mais plus directement encore, il est coupable de l'aimer puisqu'elle ne l'aime pas. Plus coupable encore s'il la désire et s'il la souille. Elle figure le *défendu* par sa frigidité même. Et s'il jure, avec les plus grands serments, de la respecter, c'est

pour que ses désirs soient de plus grands crimes. Voici de nouveau la faute et le sacrilège : la femme est là, elle va à travers la pièce de cette démarche indolente et majestueuse qu'affectionne Baudelaire et qui, à elle seule, signifie l'indifférence et la liberté. Elle ignore Baudelaire ou à peu près : si elle le considère, par aventure, il est *quelconque* à ses yeux ; il passe à travers son regard

comme passe le verre au travers du soleil.

Assis loin d'elle, muet, il se sent insignifiant et transparent ; un objet. Mais, dans l'instant même où les yeux de la belle créature le mettent à sa place dans le monde que son regard ordonne sans passion, il s'échappe, il la désire, il s'enfonce dans le péché. Il est coupable, il est *différent*. Les « deux postulations simultanées » remplissent d'un seul coup son âme ; il est envahi par la double présence de ces inséparables : le Bien et le Mal.

En même temps, la frigidité de la femme aimée spiritualise les désirs de Baudelaire et les transforme en « voluptés ». Nous avons vu quel genre de plaisir retenu, allégé par l'esprit, il recherche. Il s'agit, disions-nous, d'*effleurements*. Telle est bien la jouissance qu'il se promet dans la lettre à Marie Daubrun. Il la désirera en silence et son désir l'enveloppera tout entière à distance, sans la marquer, sans même qu'elle s'en aperçoive :

Vous ne pourrez empêcher mon esprit d'errer autour de vos bras, de vos si belles mains, de vos yeux où toute votre vie réside, de toute votre adorable personne charnelle.

Ainsi la froideur de l'objet aimé réalise ce que Baudelaire cherche à se procurer par tous les moyens : la solitude du désir. Ce désir qui glisse sur de belles chairs indifférentes, à distance, qui n'est qu'une caresse des yeux, jouit de lui-même parce qu'il est ignoré, non reconnu. Il est rigoureusement stérile : il ne provoque aucun trouble chez la femme aimée. On connaît ce désir communicatif dont

parle Proust à propos de Swann, qui se manifeste avec tant d'éclat que la femme désirée en reste un instant toute moite et bouleversée. C'est précisément celui que Baudelaire abomine : il enfante le trouble, il anime et réchauffe peu à peu la nudité d'abord glacée de l'objet désiré ; c'est un désir fécond, communicatif et chaud qui s'apparente à la tiède abondance naturelle. Celui de Baudelaire est rigoureusement stérile et *sans conséquence*. Dès l'origine il est maître de lui, car « la froide majesté de la femme stérile » ne peut provoquer qu'un amour de tête, plus représenté que vécu. Il s'agit d'une intention de désir, d'un fantôme de désir, plus que d'une réalité. Et c'est de ce néant secret que Baudelaire jouit d'abord : parce qu'il n'en est aucunement compromis. Et comme l'objet désiré n'en tient aucun compte, ce trouble mimé, joué autant que ressenti, n'engage pas, Baudelaire reste seul, enfermé dans son avarice onaniste. S'il devait d'ailleurs faire l'amour avec une de ces beautés inaccessibles – ce qu'il n'a garde de souhaiter, car il préfère l'irritation nerveuse du désir à son assouvissement – ce serait à la condition expresse qu'elle demeurât jusqu'au bout glacée. Il a écrit : « La femme qu'on aime est celle qui ne jouit pas. » Il aurait horreur de donner du plaisir : si la statue, au contraire, reste de marbre, l'acte sexuel est pour ainsi dire *neutralisé* ; Baudelaire n'a eu de rapport qu'avec soi, il est demeuré aussi solitaire qu'un enfant qui se masturbe, la volupté qu'il a ressentie n'a été à la source d'aucun événement extérieur, il n'a rien *donné*, il a fait l'amour à un bloc de glace. Pour n'être pas restée de glace, pour avoir révélé une chair trop sensible, un tempérament trop généreux, la Présidente, en une seule nuit, a perdu son amant.

Mais, ici comme pour le « naturel », il y a ambivalence. L'acte sexuel avec la femme frigide représente, certes, le sacrilège, la souillure imposée au Bien qui laisse le Bien aussi pur, aussi vierge, aussi impollué qu'auparavant. C'est la faute *blanche*, stérile, sans mémoire et sans effet qui s'évanouit dans les airs, au moment même qu'on la commet, réalisant du même coup l'éternité inaltérable de la loi et l'éternelle jeunesse, l'éternelle disponibilité du pécheur. Mais cette

magie blanche de l'amour n'exclut pas une magie noire. Faute de pouvoir dépasser le Bien, nous l'avons vu, Baudelaire s'ingénie surnoisement à le déprécier par en dessous. Aussi le masochisme de la frigidité s'accompagne-t-il de sadisme. Juge redouté, la femme froide est en outre victime. Si l'acte amoureux, pour Baudelaire, se pratique à trois, si l'idole lui apparaît dans le temps qu'il se livre à ses vices en compagnie d'une prostituée, ce n'est pas seulement parce qu'il a besoin d'un contempteur et d'un témoin sévère : c'est aussi qu'il veut la bafouer. C'est elle qu'il atteint en pénétrant dans sa compagne payée. Il la trompe, il la souille. On dirait que Baudelaire, par l'horreur de l'action directe sur l'univers, recherche les influences magiques, c'est-à-dire à distance, sans doute parce qu'elles compromettent moins. La femme frigide devient alors *l'honnête femme* dont l'honnêteté même est un peu ridicule et que son mari trompe avec des filles. C'est ce que laisse entendre la curieuse Fanfarlo : ici la froideur devient maladresse, inexpérience, et, lorsque la femme qui aime s'efforce, pour retenir son mari, à des pratiques amoureuses qui lui répugnent, cette froideur ne va pas sans obscénité. De la même façon, l'acte sexuel « blanc », la possession à vide, à distance presque et sans souillure, de la femme « qui ne jouit pas » se transforme parfois en un viol pur et simple. Comme M^{me} Aupick, comme Marie Daubrun, toutes les héroïnes de Baudelaire « en aiment un autre ». C'est la garantie de leur froideur. Et ce rival heureux est paré de toutes les qualités. Dans *La Fanfarlo*, M. de Cosmelly est « noble, honnête », on cite de lui « les traits les plus beaux » ; il a « avec tout le monde un air de commandement à la fois affable et irrésistible ». Dans *L'Ivrogne*, ce projet de pièce qui n'aboutit pas, la femme de l'ivrogne est éprise « d'un homme jeune, assez riche, d'une profession plus élevée... honnête et admirant sa vertu ». Dans *La Fanfarlo*, il en résulte une curieuse intrigue : M^{me} de Cosmelly, bafouée par son mari avec la Fanfarlo, est bafouée une seconde fois – et sur sa demande – avec la même créature par Baudelaire lui-même sous le nom de Cramer. Le sujet à peine dissimulé de cette nouvelle, c'est l'honnête femme qu'on ridiculise et

viole magiquement dans la personne d'une prostituée superbe ; c'est la froideur humiliée. Mais, dans *L'Ivrogne* : « Notre ouvrier saisira avec joie le prétexte de sa jalousie surexcitée, pour se cacher à lui-même qu'il en veut surtout à sa femme de sa résignation, de sa douceur, de sa patience, de sa vertu. » La haine du bien est ici affichée. Elle va pousser au viol direct ; dans la version de 1854 (lettre à Tisserant), au dernier moment le meurtre se substitue au viol d'une manière assez absurde et comme une couverture : « Voici la scène du crime. Remarquez bien qu'il est déjà prémédité. L'homme arrive le premier au rendez-vous. Le lieu a été choisi par lui. *Dimanche soir*. Route ou plaine obscure. Dans le lointain, bruits d'orchestre de bastringue. Paysage sinistre et mélancolique des environs de Paris. Scènes d'amour, aussi tristes que possible entre cet homme et sa femme ; il veut se faire pardonner ; il veut qu'elle lui permette de vivre et de retourner près d'elle. Jamais il ne l'a trouvée si belle... Il s'attendrit de bonne foi... Il en redevient presque amoureux ; il désire, il supplie. La pâleur, la maigreur la rendent plus intéressante et sont presque des excitants. Il faut que le public devine de quoi il est question. Malgré que la pauvre femme sente aussi sa vieille affection remuée, elle se refuse à cette passion sauvage dans un pareil lieu. Ce refus irrite le mari qui attribue cette chasteté à l'existence d'une passion adultère ou à la défense d'un amant : *“Il faut en finir ; cependant je n'en aurai jamais le courage, je ne peux faire cela moi-même.”* »

On sait le reste : il envoie sa femme au bout du chemin, où est un puits dans lequel elle tombe. « *Si elle échappe, tant mieux ; si elle y tombe, c'est Dieu qui la condamne.* »

On voit la richesse symbolique de ce fantasme : le crime est prémédité, c'est lui qui donne la tonalité générale des rapports entre Baudelaire, l'ivrogne et sa femme (sa mère, Marie Daubrun, etc.). Tout ce qui suit est donc sur fond de crime. De sorte que l'attendrissement de l'ivrogne est empoisonné dès sa naissance : c'est le sadique pleurant – cas fréquent – sur sa victime. Mais, en outre, Baudelaire-Ivrogne aborde la femme froide *en lui demandant pardon*. Le

thème amoureux est donc d'abord le *thème blanc* du masochisme. La pâleur et la maigreur de la femme l'excitent (thème de la frigidity et de « l'affreuse Juive »). On sait que la maigreur paraît à Baudelaire « plus obscène » que l'embonpoint. C'est le moment du passage au sadisme. L'ivrogne veut violer cette froideur, la souiller, atteindre dans la femme l'amant plus heureux qui représente la morale. (Il lui a « défendu » de reprendre les rapports sexuels avec son mari.) En même temps il veut achever (viol = meurtre) la décomposition de ce corps que la maigreur annonce déjà. Il veut contraindre cette douceur, cette chasteté à devenir obscène. Et il veut prendre cette femme séance tenante, là, comme la dernière des filles, à ce carrefour (et notons-le : tout habillée – nous retrouvons le thème fétichiste de *La Fanfarlo*). Comme elle refuse, il la tue. Ou plutôt, comme il n'a pas la force d'accomplir un acte direct, il s'en remet au hasard et à la magie, du soin de l'en débarrasser. (Thème de l'impuissance et de la stérilité : on n'agit pas soi-même, on fait agir.) Le crime vient couvrir le viol à la fois parce qu'il y a équivalence affective entre eux et parce que Baudelaire a eu peur devant lui-même ; le viol est trop précisément érotique, le crime dissimule sa charge sexuelle. Il la tue pour la pénétrer et la souiller, pour atteindre le Bien en elle. Mais il rate cette possession dans le sang et elle meurt derrière lui, dans le noir, d'une mort qu'il a seulement préparée par des paroles. Ce fantasme a poursuivi longtemps Baudelaire Ce crime sournois ne le satisfaisait pas entièrement puisque Asselineau raconte qu'il en imagina un autre : « Baudelaire racontait (à Rouvière) une des principales scènes du rôle, ou l'ivrogne, après avoir tué sa femme, éprouvait un retour de tendresse et l'envie de la violer ; la maîtresse de Rouvière se récria contre l'atrocité de la situation. “Eh ! Madame, lui dit Baudelaire, tout le monde en ferait autant. Et ceux qui ne sont pas ainsi sont des originaux³⁰.” »

Peut-être l'anecdote est-elle antérieure à la lettre à Tisserant et Baudelaire, par crainte de la censure théâtrale et, sans doute aussi, pour mettre la scène en action, a-t-il déplacé le moment de la naissance du désir, de façon que la femme

fût encore *vivante*. Cela est vraisemblable, puisque, par ailleurs, il a conçu une autre fin : le meurtre indirect, alors que, pour que la tentation de nécrophilie eût un sens, la présence du cadavre était nécessaire. Originellement donc, l'ivrogne étranglait ou poignardait sa femme ; et la violait ensuite. L'insensibilité, la stérilité, la froideur inaccessible de la femme frigide trouvent ici leur sens extrême et leur parfaite réalisation : à la limite la femme froide c'est le cadavre. C'est en face du cadavre que le désir sexuel sera en même temps le plus criminel et le plus solitaire ; du même coup, d'ailleurs, le dégoût de cette chair morte le pénétrera d'un néant profond, le rendra plus volontaire, plus artificiel et, pour ainsi dire, le « refroidira ». Ainsi la frigidité, qui est, à l'origine, stérilisation par le froid, trouve enfin son véritable climat qui est la mort ; et sa figuration oscille, selon que Baudelaire balance lui-même entre le masochisme et le sadisme, du métal lunaire, glacé et incorruptible, au cadavre en train de perdre sa chaleur animale. Absence de vie ou destruction de la vie : l'*esprit* baudelairien tient entre ces limites extrêmes.

Après ces observations, il nous restera peu à dire sur le fameux dandysme de Baudelaire : le lecteur établit de lui-même ses liens avec l'antinaturalisme, l'artificialisme et la frigidité. Il demeure toutefois quelques remarques à faire. Et tout d'abord Baudelaire a noté lui-même que le dandysme est une morale de l'effort :

Pour ceux qui en sont à la fois les prêtres et les victimes, toutes les conditions matérielles compliquées auxquelles ils se soumettent, depuis la toilette irréprochable à toute heure du jour et de la nuit jusqu'aux tours les plus périlleux du sport, ne sont qu'une gymnastique propre à fortifier la volonté et à discipliner l'âme³¹.

Et il prononce lui-même à ce sujet le mot de stoïcisme. Ces règles minutieuses et tatillonnes, il se les impose d'abord pour mettre un frein à son insondable liberté. Par des obligations constamment renouvelées, il se masque son gouffre : il est d'abord dandy par peur de soi : c'est l'*askèsis* des Cyniques et de la Stoa.

Notons que le dandysme, par sa gratuité, par la libre position de valeurs et d'obligations, s'apparente au choix d'une Morale. Il semble que, sur ce plan, Baudelaire ait donné satisfaction à cette transcendance qu'il a découverte en lui dès l'origine. Mais c'est une satisfaction truquée. Le dandysme n'est que l'image affaiblie du choix absolu de Valeurs inconditionnelles. En fait il se tient dans les limites du Bien traditionnel. Il est gratuit, sans doute, mais il est aussi parfaitement inoffensif. Il ne bouleverse aucune des lois établies. Il se veut inutile et, sans doute, il ne *sert* pas ; mais il ne nuit pas non plus ; et la classe au pouvoir préférera toujours un dandy à un révolutionnaire, de la même façon que la bourgeoisie de Louis-Philippe tolérera plus volontiers les outrances de l'Art pour l'Art que la littérature engagée de Hugo, de Sand et de Pierre Leroux. C'est un jeu d'enfant, que les adultes considèrent avec indulgence ; ce sont des obligations supplémentaires que Baudelaire s'inflige en plus de celles que lui impose la Société. Il en parle avec emphase, avec insolence, mais aussi avec un léger sourire de coin. Il ne souhaite pas qu'on le prenne tout à fait au sérieux.

Mais, plus profondément, ces règles strictes et vaines représentent son idéal de l'effort et de la construction. La noblesse et la grandeur humaine de Baudelaire viennent en grande partie de son horreur du laisser-aller. La veulerie, l'abandon, la détente lui paraissent des fautes impardonnables. Il faut se brider, se tenir bien en main, se concentrer. Il note, après Emerson, que « le héros est celui-là qui est immuablement concentré ». Il a admiré chez Delacroix : « la concision et une espèce d'intensité sans ostentation, résultat habituel de la concentration de toutes les forces spirituelles vers un point donné ». Nous connaissons assez Baudelaire à présent pour comprendre le sens de ces maximes : il a eu de naissance, en une époque déterministe, l'intuition que la vie spirituelle n'est pas donnée mais qu'elle se fait ; et sa lucidité réflexive lui a permis de formuler l'idéal de la possession de soi : l'homme est vraiment lui-même, dans le bien comme dans le mal, à l'extrême pointe de la tension. Il s'agit toujours du même effort pour se récupérer avec sa « différence ». Se tenir, se brider, c'est faire naître sous les

doigts, sous les brides le *soi* que l'on veut posséder. De ce point de vue, le dandysme est un épisode de l'entreprise perpétuellement avortée de Baudelaire – Narcisse qui tente de se mirer dans ses propres yeux et d'y attraper son reflet. Lucidité, dandysme, autant de formes que prend ce couple « bourreau-victime » où le bourreau tente vainement de se détacher de sa victime et de se retrouver dans les traits bouleversés qu'elle lui livre. L'effort de dédoublement prend ici sa forme la plus nette : être à soi-même objet, se parer, se peindre comme une châtresse, pour pouvoir s'emparer de l'objet, le contempler longuement et s'y fondre. C'est ce qui donne à Baudelaire cet aspect perpétuellement tendu : il ne connaît pas plus le laisser-aller que la spontanéité. Rien n'est plus éloigné du vague à l'âme que son spleen : il faut y voir au contraire une insatisfaction virile, un dépassement ardu et volontaire. Blin écrit fort justement : « Le mérite de Baudelaire est d'avoir donné au malaise une résonance plus juste en le dépouillant des formules stagnantes... La nouveauté est d'avoir présenté l'aspiration comme une "tension des forces spirituelles", et non comme une dissolution... Ce qui pour finir distingue Baudelaire du romantisme c'est... qu'il transforme le malaise en principe de conquête³². » Ainsi le devenir psychique, chez lui, ne peut être que l'opération d'un incessant *travail sur soi*. Se gêner, se contraindre, pour être toujours au plus haut degré de la disponibilité : car la disponibilité n'est pas, chez lui, l'abandon gidien à l'instant, mais une position de combat. Seulement ces opérations intérieures ne peuvent avoir pour but de mener à bien une entreprise utile ; il faut qu'elles demeurent gratuites ; elles ne doivent pas non plus conduire à mettre en question la morale théocratique ; il leur faut donc se cantonner dans la pure gratuité du dandysme.

En outre, le dandysme est un cérémonial, Baudelaire n'a pas manqué d'y insister. C'est, dit-il, le culte du moi et il s'en déclare « le prêtre et la victime ». Mais, en même temps et par une apparente contradiction, il prétend, par le dandysme, entrer dans une aristocratie très fermée « d'autant plus difficile à rompre qu'elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus

indestructibles et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer ». Et le dandysme devient « une institution en dehors des lois, (qui) a des lois rigoureuses auxquelles sont soumis tous ses sujets ».

Le caractère *collectif* de cette institution ne doit pas nous abuser. Car, si, d'un côté, Baudelaire nous la présente comme émanant d'une *caste*, d'autre part il revient à plusieurs reprises sur le fait que le dandy est un déclassé. En réalité le dandysme baudelairien est une réaction personnelle au problème de la situation sociale de l'écrivain. Au XVIII^e siècle, l'existence d'une aristocratie de naissance simplifie tout : l'écrivain professionnel, quelle que soit son origine, qu'il soit bâtard, fils d'un coutelier ou d'un président à mortier, a des relations directes avec elle, par-dessus la bourgeoisie. Pensionné par la noblesse ou rossé sur son ordre, il est sous sa dépendance immédiate et tire d'elle ses revenus aussi bien que sa dignité sociale ; il est « aristocratisé », elle lui communique un peu de son « mana » ; il participe à son oisiveté et la gloire qu'il vise à atteindre est un reflet de l'immortalité que confère à une famille royale l'hérédité du titre. Lorsque la classe noble s'effondre, l'écrivain est tout étourdi par la chute de ses protecteurs ; il lui faut chercher des justifications nouvelles. Le commerce qu'il entretenait avec la caste sacrée des prêtres et des nobles le *déclassait* réellement, c'est-à-dire qu'il était arraché à la classe bourgeoise dont il émanait, lavé de ses origines, nourri par l'aristocratie sans pouvoir cependant entrer dans son sein. Dépendant pour son travail et sa vie matérielle d'une société supérieure et inaccessible qui, oisive elle-même et parasitaire, rémunérait son labeur par des dons capricieux et sans relation saisissable avec l'ouvrage fait, plongé cependant par sa famille, ses amitiés et les modalités de sa vie quotidienne dans le sein d'une bourgeoisie qui avait perdu le pouvoir de le justifier, il avait pris conscience d'être à part, en l'air et sans racines, un Ganymède emporté par les serres de l'aigle ; il se sentait perpétuellement supérieur à son milieu. Mais, après la Révolution, la classe bourgeoise prend elle-même le pouvoir. C'est elle, en bonne logique, qui devrait conférer à l'écrivain sa dignité nouvelle. Seulement cette opération ne serait

possible que si celui-ci acceptait de rentrer dans le sein de la bourgeoisie. Or il ne saurait en être question : d'abord deux cents ans de faveur royale lui ont appris à la mépriser ; mais surtout, parasite d'une classe parasite, il s'est habitué à se considérer comme un clerc, cultivant la pensée pure et l'art pur. S'il revient à sa classe, sa fonction se modifie radicalement : la bourgeoisie, en effet, si elle est une classe d'oppression, n'est pas parasitaire ; elle dépouille l'ouvrier, mais elle travaille avec lui ; la création d'une œuvre d'art à l'intérieur d'une société bourgeoise devient une prestation de service ; le poète doit offrir son talent à sa classe, comme l'ingénieur ou l'avocat ; il doit l'aider à prendre conscience d'elle-même et contribuer à développer les mythes qui permettent d'opprimer le prolétariat. En échange, la société bourgeoise le consacrera. Mais il perd au change : il abdique son indépendance et renonce à sa supériorité ; il fait partie d'une élite, certes. Mais il y a aussi une élite de médecins, une élite de notaires. La hiérarchie se constitue au sein de la classe selon l'efficacité sociale ; et la corporation des artistes prend une place secondaire, un peu au-dessus de l'Université.

C'est ce que la plupart des écrivains ne peuvent accepter. Pour un Émile Augier qui remplit correctement son contrat, combien, au contraire, de mécontents et de révoltés. Que faire ? Personne, bien entendu, n'a l'idée de demander sa justification au prolétariat – ce qui eût opéré un déclassement aussi réel mais en sens inverse. Personne n'a non plus le courage de revendiquer la grande solitude libre, le choix de soi-même dans l'angoisse qui seront le lot et le destin d'un Lautréamont, d'un Rimbaud, d'un Van Gogh. Quelques-uns, comme les Goncourt ou Mérimée, rechercheront les faveurs d'une aristocratie de parvenus et tenteront, sans satisfaction réelle, de jouer auprès de la noblesse napoléonienne le rôle que jouaient leurs prédécesseurs auprès des courtisans de Louis XV. Mais la grande majorité d'entre eux tentera d'opérer un déclassement symbolique. Flaubert, par exemple, tout en menant la vie d'un riche bourgeois de province, pose *a priori* qu'il échappe à la bourgeoisie ; il réalise une rupture

mythique avec sa classe, qui apparaît comme une image affaiblie des ruptures réelles que produisait, au XVIII^e siècle, l'introduction de l'écrivain bourgeois dans le salon de M^{me} de Lambert, dans l'amitié du duc de Choiseul. Cette rupture sera *jouée*, sans une minute de répit, par des attitudes symboliques : le vêtement, l'alimentation, les mœurs, les propos et les goûts doivent nécessairement mimer une séparation qui, sans une constante vigilance, risquerait de passer inaperçue. En ce sens, le culte baudelairien de la Différence se retrouve chez un Flaubert ou un Gautier. Mais le déclassé symbolique – qui risquerait de conduire à la liberté et à la folie – doit s'accompagner d'une intégration tout aussi mythique à une société qui soit comme un rappel de l'aristocratie disparue. C'est-à-dire que la collectivité où l'artiste va s'introduire devra retrouver les traits de la classe parasitaire qui le consacrait autrefois et se situer résolument, en dehors du cycle production-consommation, sur le plan de l'activité improductive. Flaubert a choisi de donner la main par-dessus les siècles à Cervantès, à Rabelais, à Virgile ; il sait que dans cent ans, dans mille ans, d'autres écrivains viendront qui lui donneront la main ; il les imagine naïvement comme l'auteur de *Don Quichotte*, parasite de l'Espagne monarchiste, comme l'auteur de *Gargantua*, parasite de l'Église, comme l'auteur de l'*Énéide*, parasite de l'Empire romain ; il ne lui vient pas à l'esprit que le rôle même de l'écrivain peut changer au cours des siècles qui viennent ; et avec l'optimisme naïf qui accompagne ses déclarations les plus sombres, il forge une franc-maçonnerie dont il est sûr qu'elle a commencé avec le premier homme et finira avec le dernier. Cette société discrète, faite pour la plus grande part de défunts et d'enfants à naître, est toute satisfaisante pour l'artiste. Tout d'abord, elle est construite sur le type de ce que Durkheim nomme la « solidarité mécanique » : en effet, l'artiste vivant porte en lui et résume tout le collègue à chaque instant de sa vie, comme le gentilhomme porte partout avec lui et représente à tous les yeux sa famille et ses ancêtres. Mais l'honneur, dans ce dernier cas, est un lien de solidarité organique : le noble a des obligations précises et diverses vis-à-vis de ses morts et de ses rejetons futurs ; c'est qu'ils

existent par lui, il en a la charge, il peut les ternir ou les redorer. Au contraire, Virgile n'a nul besoin de Flaubert, sa gloire se passe fort bien de tout concours individuel. Dans la société mythique que l'écrivain a choisie, chaque membre voisine avec tous les autres sans qu'ils soient engagés dans une action commune. Disons-le : ils sont tous côte à côte, comme des morts dans un cimetière ; et il n'y a rien là d'étonnant puisqu'ils sont morts. Mais ce collège sans obligations comble pourtant Flaubert de ses dons : il élève, en effet, l'activité littéraire au rang de fonction sociale. Ces grands morts, en effet, qui, pour la plupart, ont vécu dans la solitude, l'inquiétude et l'étonnement, qui n'arrivaient point à se penser tout à fait ni comme écrivains ni comme artistes et qui sont morts, comme tout un chacun, incertains, on leur confère du dehors – parce qu'ils sont *passés* et que leur vie apparaît comme un destin – ce titre de poète qu'ils ambitionnaient sans être sûrs de l'avoir atteint et, au lieu d'y voir le but de leurs efforts, on le conçoit au contraire comme une « vis a tergo », un caractère. Ce n'est point pour devenir écrivains qu'ils ont écrit : mais parce qu'ils l'étaient déjà. Dès lors qu'on s'assimile à eux et que l'on vit mythiquement dans leur commerce, on s'assure de posséder aussi ce caractère : de la sorte, les occupations de Flaubert, par exemple, loin d'être le résultat d'un choix gratuit et périlleux, lui apparaissent comme les manifestations de sa nature. Mais comme il s'agit en outre d'une société d'élus, d'une association monastique, cette nature d'écrivain apparaît aussi comme l'exercice d'un sacerdoce. Chaque mot que Flaubert trace sur le papier est comme un moment de la communion des Saints. Par lui Virgile, Rabelais, Cervantès se mettent à revivre et continuent d'écrire avec sa plume ; ainsi par la possession de cette étrange qualité, à la fois prédisposition et sacerdoce, nature et fonction sacrée, Flaubert est arraché à la classe bourgeoise et plongé dans une aristocratie parasitaire qui le sanctifie. Il s'est masqué sa gratuité, la liberté injustifiable de son choix ; il a remplacé par un collège spirituel la noblesse déchue, il a sauvegardé sa mission de clerc.

Baudelaire, à n'en point douter, a choisi, lui aussi, d'entrer à ce collège. Cent fois, mille fois, en ses écrits, il parle du « poète », de « l'artiste ». Il s'est fait justifier, consacrer par les écrivains du passé. Il a même été plus loin puisqu'il a noué des liens d'amitié avec un mort. Sa longue liaison avec Edgar Poe a pour but profond de le faire accéder à cet ordre mystique. On a dit qu'il était attiré par les ressemblances troublantes que la vie du poète américain offrait avec la sienne. Cela est vrai. Mais cette identité de destin n'avait d'intérêt pour lui que *parce que Poe était mort*. Vivant, l'auteur d'*Eurêka* n'eût été qu'une chair vague comme la sienne : comment accoter l'une contre l'autre deux injustifiables gratuités ? Mort, au contraire, sa figure s'achève et se précise, les noms de poète et de martyr s'appliquent à lui tout naturellement, son existence est un destin, ses malheurs semblent l'effet d'une prédestination. C'est alors que les ressemblances prennent toute leur valeur : elles font de Poe comme une image au passé de Baudelaire, quelque chose comme le Jean-Baptiste de ce Christ maudit. Baudelaire se penche sur les années profondes, sur cette Amérique lointaine et détestée et il découvre soudain son reflet dans les eaux grises du passé. Voilà ce qu'il *est*. Du coup son existence est consacrée. Différent en cela de Flaubert, il n'a point besoin du collège entier des artistes (encore que son poème *Les Phares* soit comme un recensement de sa société spirituelle). Individualiste exaspéré, il *choisit* là encore ; et l'élus devient le représentant de l'élite tout entière. Que les rapports de Baudelaire avec Poe participent eux aussi de la communion des Saints, la lecture de la célèbre prière de *Fusées* suffirait à le prouver :

Faire tous les matins ma prière à Dieu, réservoir de toute force et de toute justice, à mon père, à Mariette et à Poe, comme intercesseurs.

Cela signifie que dans l'âme mystique de Baudelaire, la communauté laïque des artistes a pris une valeur profondément religieuse ; elle devient une église. Le parasitisme que Baudelaire regrette et tente de reconstituer est celui d'une aristocratie ecclésiastique. Et chaque membre de cette aristocratie trouve en un

autre membre (ou, selon l'humeur de Baudelaire, en tous les autres membres) une image sanctifiée de lui-même et un ange gardien.

Mais ce collègue spirituel ne peut satisfaire tout à fait notre auteur. Tout d'abord, par suite de la contradiction inhérente à son choix originel, à peine a-t-il reçu l'étiquette qu'il ambitionne, il en est déjà insatisfait. Il est à la fois et n'est pas le Poète ; s'il se voit seul et misérable, écrasé sous la responsabilité immense de son propre choix, il aspire bien vite à rentrer dans un ordre monastique, mais dès qu'il est reçu dans le couvent qu'il a lui-même bâti, il veut s'en échapper, il refuse de n'y être plus qu'un moine pareil aux autres. D'une certaine façon, l'activité de l'artiste ne lui paraît pas assez gratuite. Il y a chez le peintre, chez l'écrivain, une passion de voir et de décrire qui lui paraît encore plébéienne. C'est ce qui ressort manifestement d'un passage de son étude sur Constantin Guys :

Je vous ai dit que je répugnais à l'appeler un pur artiste, et qu'il se défendait lui-même de ce titre avec une modestie nuancée de pudeur aristocratique. Je le nommerais volontiers un dandy et j'aurais pour cela quelques bonnes raisons ; car le mot dandy implique une quintessence de caractère et une intelligence subtile de tout le mécanisme moral de ce monde ; mais, d'un autre côté, le dandy aspire à l'insensibilité et c'est par là que M. Guys, qui est dominé, lui, par une passion insatiable, celle de voir et de sentir, se détache violemment du dandysme.

Pour qui lit entre les lignes, il est clair que le dandysme représente un idéal plus élevé que la poésie. Il s'agit d'une société au second degré conçue sur le modèle de la société d'artistes que Flaubert, Gautier et les théoriciens de l'Art pour l'Art avaient forgée. A ce modèle, elle emprunte les idées de gratuité, de solidarité mécanique et de parasitisme. Mais elle renchérit sur les conditions d'accès à cette association. Les caractères essentiels de l'artiste sont exagérés, poussés à la limite. L'exercice encore trop utilitaire du métier artistique devient le pur cérémonial de la toilette, le culte du beau qui produit des œuvres stables et

durables se change en amour de l'élégance, parce que l'élégance est éphémère, stérile et périssable ; l'acte créateur du peintre ou du poète, vidé de sa substance, prend forme d'acte strictement gratuit, au sens gidien, et même absurde, l'invention esthétique se transforme en mystification ; la passion de créer se fige en insensibilité. En même temps, ce goût de la mort et de la décadence, par quoi Baudelaire annonce Barrès, et qui accompagne chez lui le culte de l'individualité, le pousse à refuser ce que Flaubert réclame : il ne veut pas d'une société qui dure autant que l'espèce humaine. Pour qu'elle ait un cachet de rareté et d'unicité, il faut qu'elle soit, au sein même de l'humanité, vouée à la disparition. C'est pourquoi le dandysme sera « le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences... un soleil couchant ». En un mot, par-delà la société aristocratique mais séculière des artistes, Baudelaire institue un ordre régulier représentant la spiritualité pure ; et il prétend appartenir aux deux communautés à la fois, la seconde n'étant d'ailleurs que la quintessence de la première. Ainsi, ce solitaire qui redoute la solitude a-t-il réglé la question des rapports sociaux en imaginant des relations magiques de participation entre des isolés, dont la plupart sont morts ; il a créé le parasite des parasites : le dandy parasite du poète, qui est lui-même parasite d'une classe d'opresseurs ; par-delà l'artiste, qui cherche encore à créer, il a projeté un idéal social de stérilité absolue où le culte du moi s'identifie à la suppression de soi-même. C'est pourquoi J. Crépet a pu dire à juste titre que « le suicide est le suprême sacrement du dandysme ». Mieux encore, le dandysme est un « club de suicidés » et la vie de chacun de ses membres n'est que l'exercice d'un suicide permanent.

Dans quelle mesure Baudelaire a-t-il réalisé cette tension de l'âme ? dans quelle mesure l'a-t-il seulement rêvée ? C'est ce qu'il est difficile de déterminer. Non qu'il faille mettre en doute son effort constant pour se vêtir avec une stricte élégance, pour faire « à toute heure du jour et de la nuit » une toilette irréprochable. Les ablutions, d'ailleurs, qui *purifient, refroidissent* et *rajeunissent* devaient avoir pour lui une valeur symbolique très profonde : l'homme bien lavé

reluit comme un minéral au soleil ; l'eau qui ruisselle sur un corps détruit le souvenir des fautes passées, tue les vies parasites qui s'accrochent à la peau. Mais je songe plutôt à une sorte de falsification subtile et perpétuelle de son effort. En principe le dandy, sportif et guerrier, doit avoir une mise et une tenue viriles d'une aristocratique austérité : « la perfection de la toilette consiste (aux yeux du dandy) dans la simplicité absolue³³ ».

Mais alors que signifient ces cheveux teints, ces ongles de femme, ces gants roses, ces longues boucles – tout ce que le vrai dandy, qu'il soit Brummel ou Orsay, taxera de mauvais goût ? Il y a chez Baudelaire un passage insensible de la virilité du dandysme à une sorte de coquetterie féminine, à un goût féminin de la parure. Voyez cet instantané que nous avons de lui, plus vrai, plus vivant qu'un portrait : « A pas lents, d'une allure un peu dandinée et légèrement féminine, Baudelaire traversait le terre-plein de la porte de Namur ; évitant méticuleusement la crotte et, s'il pleuvait, sautillant sur la pointe de ses escarpins vernis dans lesquels il se plaisait à se mirer. Rasé de frais, les cheveux rejetés en volute derrière l'oreille, un col de chemise mou, d'une blancheur absolue, dépassant le collet de sa longue houppelande, il avait l'air à la fois d'un clergyman et d'un comédien³⁴. »

Voilà qui sent plus le pédéraste que le dandy. C'est que le dandysme est aussi une défense contre les autres. Avec quelques élus qu'il connaît bien, Baudelaire peut jouer le jeu pervers du Bien et du Mal. Il sait dans quelle mesure il peut se prêter à leurs jugements, coqueter avec leur mépris et comment il lui est à tout instant possible d'échapper d'un coup d'aile, de redevenir, par-delà l'image qu'il leur laisse entre les mains, une liberté qui échappe à tout jugement. C'est qu'il a appris leurs principes et leurs coutumes. Il peut les haïr ou les craindre : de toute façon, avec eux, il se sent à l'aise. Mais les *autres*, la foule anonyme des autres, qui sont-ils ? Il n'a aucune familiarité avec eux. Ce sont des juges en puissance, mais il ignore les règles auxquelles leurs jugements se réfèrent. La « tyrannie de la face humaine » serait moins redoutable si, en chacune de ces faces, deux yeux

gnetteurs n'étaient plantés. Il y a des yeux partout et, derrière ces yeux, des consciences. Toutes ces consciences le voient, s'emparent de lui en silence et le digèrent ; c'est-à-dire qu'il demeure au fond des cœurs classé, emballé, avec une étiquette qu'il ignore. Cet homme qui passe et qui laisse traîner sur lui un regard indifférent, peut-être méconnaît-il sa fameuse « différence », peut-être ne voit-il en lui qu'un bourgeois pareil aux autres. Et puisque cette différence doit être reconnue par autrui pour exister objectivement, le flâneur indifférent contribue par son simple regard à la détruire. Cet autre, au contraire, le tient pour un monstre, mais comment se prémunir contre ce jugement, comment affirmer qu'on y échappe, si l'on n'en connaît pas les motifs ? Voilà la véritable prostitution : on appartient à tous. La maxime populaire qui concède au chien le droit de regarder un évêque a des conséquences terribles, car justement, pour le chien, il n'y a pas d'évêques. « Dans un spectacle, dans un bal, écrit-il, chacun jouit de tous. » Ainsi le moindre galopin peut jouir de Baudelaire. Il est sans défense et nu sous les regards. Aussi, par une de ces contradictions dont nous avons pris l'habitude, Baudelaire, l'homme des foules, est aussi celui qui a le plus peur des foules. Le plaisir que lui donne, en effet, le spectacle d'un grand concours de peuple n'est que l'agrément de *regarder*. Et celui qui regarde, chacun peut en faire l'expérience, oublie qu'il peut être regardé. Cet évanouissement du moi dont parle Baudelaire à ce propos n'a rien à voir avec la dilution panthéiste : il ne se perd pas dans la foule. Mais, observant sans se croire observé, il devient, en face de cet objet mouvant et bigarré, une liberté purement contemplative. Pour le flâneur, en effet, le spectacle de la rue a ceci d'agréable que les passants, affairés, butés sur leurs soucis, concentrés sur leurs travaux, ne lui prêtent aucune attention. Mais que tout à coup un de ces passants relève la tête et l'observateur est observé à son tour, le chasseur chassé. Baudelaire a horreur de se sentir gibier. C'est un supplice pour lui que d'entrer dans un café, dans un lieu public, parce que, dans ce cas, les regards convergent sur la personne qui entre et celle-ci, éblouie, mal accoutumée à l'endroit, ne peut se défendre en regardant ceux qui

la regardent. Il a la manie de se faire accompagner partout, non pas seulement, comme le croit Asselineau, par « manie de poète et d'auteur dramatique auquel il faut toujours un public », mais surtout pour se faire absorber par des yeux connus, par une conscience inoffensive qui l'abritera contre les consciences étrangères. En un mot, il est affreusement timide ; et l'on sait ses avatars de conférencier : il bafouille en lisant, presse son débit de manière à le rendre inintelligible, garde les yeux fixés sur ses notes et semble au plus fort de la souffrance. Son dandysme est la défense de sa timidité. Sa propreté méticuleuse, la netteté de sa mise sont l'effet d'une vigilance perpétuelle et représentent un refus d'être jamais pris en faute : il veut être impeccable sous les regards. Et cette impeccabilité physique symbolise l'irréprochabilité morale : tout comme le masochiste ne se prête aux humiliations que par décret, Baudelaire ne veut pas être jugé qu'il n'y ait consenti d'abord, c'est-à-dire qu'il n'ait pris ses précautions pour échapper à son gré au jugement. Mais, par un mouvement inverse, la bizarrerie de son vêtement et de sa coiffure qui le désigne au regard est une affirmation décidée de son unicité. Il veut étonner pour déconcerter l'observateur. L'agressivité de sa tenue est presque un acte ; ce défi est presque un regard de bravade : le rieur qui le considère se sent *prévu* et *visé* par cette extravagance ; s'il se scandalise c'est qu'il découvre sur les plis de l'étoffe une pensée aiguë qui se tourne vers lui et lui crie : « Je *savais* que tu rirais. » Indigné, il est déjà un peu moins « observateur », un peu plus « observé ». Au moins s'ébahit-il précisément de la façon dont on voulait qu'il s'ébahît ; il est tombé dans un piège ; cette conscience imprévisible et libre qui pouvait fouiller Baudelaire jusqu'au cœur, découvrir ses secrets et former sur lui les pensées les plus captieuses, voilà qu'elle est guidée comme par la main et qu'on l'amuse avec la couleur d'un vêtement, avec la coupe d'un pantalon. Pendant ce temps, la chair désarmée du *vrai* Baudelaire est à l'abri. La mythomanie de notre auteur procède exactement de la même attitude : elle trace les traits d'un Baudelaire étrange et scandaleux sur qui vont s'acharner tous ces témoins bavards.

Pédéraste, indicateur, mangeur d'enfant, que sais-je ? Mais tant que les commérages déchireront le personnage inventé, l'autre demeure à l'abri. Nous retrouvons ici le double aspect de l'auto-punition, car c'est avec un profond sentiment de culpabilité que Baudelaire est dandy. Tout d'abord, en se faisant condamner sur des pièces truquées, Baudelaire se donne le droit de mépriser ses juges et, par suite, de contester leurs jugements les mieux fondés. Mais en outre, le blâme qu'il encourt par son extravagance, pour les crimes qu'il s'impute, est une punition qui l'atteint tout entier quoique fictivement. Il jouit de l'irréalité même de cette punition ; elle représente l'assouvissement symbolique et sans danger de son goût du châtement, elle contribue à diminuer le sentiment de ses fautes. Avec ses proches, Baudelaire s'accuse de fautes réelles parce qu'il sait pouvoir éluder les blâmes ; avec les étrangers, dont il ignore les réactions, il s'accuse de fautes irréelles et il échappe à la condamnation parce qu'il sait n'être pas coupable des actes qu'on lui reproche. Sa mise est pour la vue ce que sont ses mensonges pour les oreilles : un péché retentissant et claironné qui l'enveloppe et le dissimule. En même temps, il se penche sur l'image qu'il vient de peindre dans la conscience des autres et elle le fascine. Ce dandy pervers et excentrique, c'est tout de même *lui*. Le seul fait de se sentir visé par ces yeux le rend solidaire de tous ses mensonges. Il se voit, il se lit dans les yeux des autres et il jouit dans l'irréel de ce portrait imaginaire. Ainsi le remède est-il pire que le mal : par crainte d'être vu, Baudelaire s'impose aux regards. On s'étonne qu'il ait parfois l'air d'une femme et l'on cherche en lui les traces d'une homosexualité qu'il n'a jamais manifestée. Mais il faut se dire que la « féminité » vient de la condition, non du sexe. La femme – la femme bourgeoise – a pour caractère essentiel de dépendre profondément de *l'opinion*. Oisive et entretenue, elle s'impose en *plaisant*, elle se pare pour plaire et son vêtement, son fard la livrent en partie, en partie la dissimulent. Quiconque, parmi les hommes, se trouverait, par aventure, vivre dans une pareille condition, endosserait semblablement la féminité. Baudelaire est dans ce cas : il ne gagne pas sa vie par un travail, cela signifie que

l'argent qui le fait vivre ne rémunère pas un service social objectivement appréciable, mais dépend essentiellement des jugements qu'on porte sur lui. En même temps le choix originel qu'il a fait de lui-même implique un souci extraordinaire et constant de l'opinion. Il se sait vu, il sent perpétuellement les regards sur lui ; il veut plaire et déplaire à la fois ; le moindre geste est « pour le public ». Son orgueil s'en afflige, son masochisme s'en réjouit. Quand il sort, paré comme une châsse, c'est toute une cérémonie ; il faut protéger sa toilette, sautiller parmi les flaques d'eau, sauver tous ces gestes de protection, qui sont un peu ridicules, en leur donnant une certaine grâce ; et le regard est là, qui l'enveloppe ; pendant qu'il accomplit avec gravité les mille petits actes impotents de son sacerdoce, il se sent pénétré, *possédé* par autrui : et ce n'est ni par sa prestance et sa force, ni par les signes extérieurs d'une fonction sociale qu'il cherche à se défendre, à s'imposer, mais par sa parure et par la grâce de ses gestes : comment ne serait-il pas femme et prêtre à la fois, *femme comme le prêtre* ? N'a-t-il pas senti plus qu'un autre et en lui-même cette liaison du sacerdoce et de la féminité puisqu'il écrit dans *Fusées* : « De la féminité de l'Église comme raison de son omnipotence ? » Mais un homme-femme n'est pas nécessairement un homosexuel. Cette passivité d'objet sous les regards, qu'il essaie de compenser par une composition soigneuse de ses gestes et de sa mise, il en jouit parfois et peut-être l'a-t-il de temps à autre transformée, dans ses rêves, en une autre passivité : celle de son corps sous un désir de mâle : de là, sans doute, ces accusations perpétuelles et mensongères de pédérastie qu'il porte contre lui-même. Mais s'il a rêvé qu'il était pris de force, c'était pour contenter sa perversité et ce masochisme dont nous savons les raisons. Ce que recouvre le mythe du dandysme, ce n'est pas l'homosexualité, c'est l'exhibitionnisme.

Car le dandysme de Baudelaire, avec ses contraintes féroces et stériles, c'est un mythe, un rêve cultivé au jour le jour et qui donne lieu à un certain nombre d'actes symboliques, mais dont on sait qu'il n'est qu'un rêve. Pour être dandy, d'après ce qu'il déclare lui-même, il faut avoir été élevé dans le luxe, posséder une

fortune considérable et vivre dans l'oisiveté. Mais ni l'éducation qu'il a reçue, ni son oisiveté besogneuse ne répondent à ces exigences. Déclassé, certes, il l'est et il en souffre : il est tombé dans la bohème, il est le fils « qui a mal tourné » de M^{me} l'Ambassadrice. Mais ce déclassement *réel* ne correspond aucunement à la rupture symbolique que le dandy accomplit : Baudelaire ne s'est pas placé au-dessus de la bourgeoisie, mais au-dessous. Il est entretenu par elle comme l'écrivain du XVIII^e siècle l'était par la noblesse. Son dandysme est un rêve de compensation : son orgueil souffre si fort de cette condition humiliée qu'il s'efforce de vivre son déclassement comme s'il avait un autre sens : celui d'une désolidarisation volontaire. Mais, au fond, il ne s'y trompe pas ; et, quand il remarque que Guys a trop de passion pour être dandy il sait bien qu'il peut s'appliquer à lui-même ces considérations. Il est poète. Ces ailes de géant qui l'empêchent de marcher, ce sont celles du poète, ce guignon qui pèse sur lui, c'est celui du poète. Son dandysme, c'est le souhait stérile d'un « au-delà de la poésie ».

Reste que sa coquetterie, en même temps qu'elle est une défense contre les autres, se fait l'instrument de ses rapports avec lui-même. Baudelaire, à ses propres yeux, n'existe pas assez. Son visage, dans la glace, est trop familier pour qu'il le voie ; la succession de ses pensées le touche de trop près pour qu'il la juge. Il est investi par lui-même et pourtant il ne peut pas se posséder. Son effort essentiel est donc pour se *recupérer*. L'image de lui qu'il cherche dans les yeux des autres se dérobe sans cesse ; mais il est peut-être possible de se voir comme les autres le voient. Il suffirait d'établir une distance, si petite fût-elle, entre ses yeux et son image, entre sa lucidité réflexive et sa conscience réfléchie. Le narcissiste qui veut *se désirer*, se maquille et se déguise, puis se plante devant une glace en cet équipage et parvient à dresser à demi un faible désir qui s'adresse à son apparence trompeuse d'altérité. Ainsi Baudelaire se pare pour se travestir et ainsi se surprendre ; il avoue, dans *La Fanfarlo*, qu'il se regarde dans tous les miroirs ; c'est qu'il veut s'y découvrir tel qu'il *est*. Mais le souci de sa mise va concilier son

désir de se découvrir du dehors comme une chose avec sa haine du *donné*. Car ce qu'il recherche dans la glace, c'est lui-même, tel qu'il s'est *composé*. L'être dont il voit le reflet n'est pas une pure passivité étrangère, puisqu'il l'a habillé et fardé de ses propres mains : c'est l'image de son activité. Ainsi Baudelaire tente-t-il, une fois de plus, de lever la contradiction entre son choix d'*exister* et son choix d'*être* : ce personnage que les glaces reflètent, c'est son *existence* en train d'*être*, son *être* en train d'*exister*. Et, dans le temps qu'il se mire, il opère sur ses sentiments et ses pensées le même travail : il les habille, il les farde pour qu'elles lui paraissent étrangères tout en restant siennes, tout en lui appartenant plus étroitement encore, puisqu'il les a faites. Il ne tolère en lui aucune spontanéité : sa lucidité la transperce aussitôt et il se met à *jouer* le sentiment qu'il allait éprouver. Ainsi est-il sûr d'être son maître ; la création vient de lui ; en même temps il est l'objet créé. C'est ce que Baudelaire nomme son tempérament de *comédien* :

*Étant enfant, je voulais être tantôt pape, mais pape militaire, tantôt comédien.
Jouissances que je tirais de ces deux hallucinations.*

Et il avoue dans *La Fanfarlo* :

Fort honnête homme de naissance et quelque peu gredin par passe-temps – comédien par tempérament –, il jouait pour lui-même et à huis clos d'incomparables tragédies, ou, pour mieux dire, tragi-comédies. Se sentait-il effleuré et chatouillé par la gaieté, il fallait se le bien constater, et notre homme s'exerçait à rire aux éclats. Une larme lui germait-elle au coin de l'œil à quelque souvenir, il allait à sa glace se regarder pleurer. Si quelque fille, dans un accès de jalousie brutale et puérile, lui faisait une égratignure avec une aiguille ou un canif, Samuel se glorifiait en lui-même d'un coup de couteau, et quand il devait quelques misérables vingt mille francs, il s'écriait joyeusement :

– Quel triste et lamentable sort que celui d'un génie harcelé par un million de dettes !

Travestir, voilà l'occupation favorite de Baudelaire : travestir son corps, ses sentiments et sa vie ; il poursuit l'idéal impossible de se créer lui-même. Il ne travaille que pour ne se devoir qu'à soi : il veut se reprendre, se corriger, comme on corrige un tableau ou un poème ; il veut être à lui-même son propre poème et c'est là sa comédie. Nul n'a plus profondément vécu, dans sa contradiction insurmontable, l'activité créatrice. Le créateur n'a-t-il pas pour but, en effet, de produire sa création comme une émanation, comme la chair de sa chair et ne souhaite-t-il pas, en même temps, que cette partie de lui-même se tienne devant lui comme une chose étrangère ? Et Baudelaire ne veut-il pas être le créateur radical, puisque c'est sa propre existence qu'il essaie de créer ? Mais à cet effort même il impose sournoisement des limites : lorsque Rimbaud tente à son tour de devenir son propre auteur et qu'il définit sa tentative par son fameux : « Je est un autre », il n'hésite pas à opérer une transformation radicale de sa pensée, il entreprend le dérèglement systématique de tous ses sens, il brise cette prétendue nature qu'il tient de sa naissance bourgeoise et qui n'est qu'une coutume ; il ne joue pas la comédie, il s'efforce de produire pour de bon des pensées et des sentiments extraordinaires. Baudelaire, lui, s'arrête en chemin : il prend peur devant cette solitude totale où vivre et inventer ne font qu'un, où la lucidité réflexive se dilue dans la spontanéité réfléchie. Rimbaud ne perd pas son temps à prendre la nature en horreur : il la casse comme une tirelire. Baudelaire ne casse rien du tout : son travail de créateur est seulement de travestir et d'ordonner. Il accepte toutes les suggestions de sa conscience spontanée ; simplement, il veut les retravailler un peu, forçant ici, allégeant là ; il n'ira pas rire à plein gosier s'il a envie de pleurer : il pleurera *plus vrai que nature*, voilà tout. L'aboutissement de la comédie sera le poème, qui lui offrira l'image repensée, recréée, objectivée du sentiment qu'il a éprouvé à demi. Baudelaire est pur créateur de forme ; Rimbaud crée forme et matière.

Ces précautions ne suffisent pas : Baudelaire prend tout de suite peur devant son autonomie. Le dandysme, l'artificialisme et la comédie visaient à le mettre en

possession de lui-même. Tout d'un coup l'angoisse le saisit, il abdique, il ne souhaite plus qu'être une chose inanimée dont les ressorts soient extérieurs. Parfois, c'est son hérédité physiologique qu'il charge de le soulager de sa liberté :

Je suis malade, malade. J'ai un tempérament exécrationnel, par la faute de mes parents. Je m'effiloche à cause d'eux. Voilà ce que c'est que d'être l'enfant d'une mère de vingt-sept ans et d'un père de soixante-douze. Union disproportionnée, pathologique, sénile. Pense donc : quarante-cinq ans de différence. Tu me dis que tu fais de la physiologie avec Claude Bernard. Demande donc à ton maître ce qu'il pense du fruit hasardeux d'un tel accouplement.

On remarquera ce mélange de passion et de précautions : il faut que sa démission, son abandon total au corps et à l'hérédité soient sanctionnés par un juge ; il s'adresse aussitôt à Claude Bernard. Mais pour que le verdict soit plus écrasant, il vieillit son père de dix ans. Ainsi pourra-t-il échapper à la malédiction physiologique quand l'envie lui en prendra : la sentence de l'expert sera terrible, elle lui fera tout juste la peur qu'il souhaite ressentir ; mais cette peur ne sera pas tout à fait réelle puisque son procès est instruit sur des pièces qu'il a lui-même falsifiées. Nous retrouvons ici le mécanisme que nous avons décrit plus haut : Baudelaire se réserve toujours une issue.

D'autres fois, il a recours au Diable. Il écrit à Flaubert en 1860 :

De tout temps j'ai été obsédé par l'impossibilité de me rendre compte de certaines actions ou pensées soudaines de l'homme, sans l'hypothèse de l'intervention d'une force méchante, extérieure à lui.

Et, dans les *Petits Poèmes en prose* :

J'ai été plus d'une fois victime de ces crises et de ces élans qui nous autorisent à croire que des démons malicieux se glissent en nous et nous font accomplir, à notre insu, leurs plus absurdes volontés... l'esprit de mystification... participe beaucoup... de

cette humeur, hystérique selon les médecins, satanique selon ceux qui pensent un peu mieux que les médecins, qui nous pousse sans résistance vers une foule d'actions dangereuses ou inconvenantes³⁵.

La mystification, les actes gratuits, deux rites essentiels du dandysme, deviennent brusquement le résultat d'impulsions maudites et extérieures. Baudelaire n'est plus qu'un pantin dont on tire les ficelles. C'est le repos – le grand repos de la pierre et des êtres inanimés : peu importe au fond qu'il attribue ses actes au Diable ou à l'Hystérie ; l'essentiel c'est qu'il n'en soit pas la cause mais la victime. Après cela, notons qu'il a, comme de coutume, laissé une porte ouverte : il ne croit pas au Diable.

En bref, il ne néglige rien pour transformer à ses propres yeux sa vie en destin. Cela n'arrive, Malraux l'a bien montré, qu'au moment de la mort. Et, disait la sagesse grecque, qui peut se dire heureux ou malheureux avant de mourir ? Un geste, un souffle, une pensée peuvent soudain changer le sens de tout le passé : telle est la condition temporelle de l'homme. Baudelaire a horreur de cette responsabilité qui le charge soudain du fardeau de tout son passé. Il ne veut pas être soumis à cette loi d'airain qui fait que notre conduite présente modifie à chaque minute nos actes anciens. Pour que le passé soit définitivement ce qu'il est – inaltérable et imperfectible ; pour que le présent même troque sa verdeur et son inquiétante disponibilité contre l'immuabilité des années écoulées, il choisira de considérer sa vie du point de vue de la mort, comme si une fin prématurée l'avait soudain figée ; il feint de s'être tué et, s'il taquine souvent l'idée du suicide, c'est aussi parce qu'elle lui permet d'envisager à chaque instant qu'il vient d'arrêter sa vie. A chaque instant, vivant encore, il est déjà de l'autre côté de la tombe ; il a fait l'opération dont parle Malraux ; son « irrémédiable existence » est là, sous ses yeux comme une destinée ; il peut tirer un trait, faire la somme ; à chaque instant il se met en position d'écrire des *Mémoires de ma vie morte*. Ainsi le libre et fier coupable, le Don Juan des Enfers, le rebelle est-il toujours et au même moment le poète maudit, la marionnette du Diable,

l'enfant pourri et condamné d'un couple disproportionné, et surtout la victime crucifiée d'une fatalité à l'antique. Cette fois, plus personne ne le regarde, et il veut ignorer que c'est son propre regard qui le fige : mais sous la nouveauté perpétuellement renouvelée de son *Existence*, il discerne une figure fixe et irrémédiable qu'il nomme son Être :

*Un navire pris dans le pôle
Comme en un piège de cristal
Cherchant par quel détroit fatal
Il est tombé dans cette geôle...*

Ainsi peut-il, une fois de plus, jouer sur deux tableaux : son sentiment de la liberté lui rend à tout moment moins insupportable l'inaltérabilité sans recours de son destin ; mais sa certitude d'avoir un destin est l'excuse perpétuelle qu'il donne de ses fautes et la ruse qu'il a choisie pour alléger le fardeau de son autonomie. Si la mort est partout présente dans son œuvre, si « plus encore que la vie, elle (le) tient par des liens subtils », c'est d'abord qu'elle est appelée par son sens aigu de l'unicité : car rien n'est unique que ce qui passe, « ce que jamais on ne verra deux fois ». Mais, du seul fait qu'elle doit finir, cette existence lui paraît *déjà* finie : s'il faut qu'elle s'achève, peu importe que ce soit demain plutôt qu'aujourd'hui ; le terme est déjà là, dans le moment présent. Et du coup tout semble passé, comme dans l'illusion de fausse reconnaissance, même l'instant qu'il est en train de vivre. Mais si la vie au présent est celle de la spontanéité, de l'imprévisible et de l'inexplicable, la vie au passé est celle des explications, des enchaînements de causes, des raisons. Et Baudelaire, qui balance entre le sentiment que tout est irréparable et celui que tout peut encore commencer, s'arrange à chaque instant pour sauter de l'un à l'autre, au mieux de ses intérêts.

Car il ne suffit pas de dire qu'il a usé de subterfuges intellectuels pour donner à sa vie une couleur fanée : il a opéré délibérément une conversion radicale ; il a choisi d'avancer à reculons, tourné vers le passé, accroupi au fond de la voiture

qui l'emporte et fixant son regard sur la route qui fuit. Peu d'existences plus stagnantes que la sienne. Pour lui, à vingt-cinq ans, les jeux sont faits : tout est arrêté, il a couru sa chance et il a perdu pour toujours. Dès 1846, il a dépensé la moitié de sa fortune, écrit la plupart de ses poèmes, donné leur forme définitive à ses relations avec ses parents, contracté le mal vénérien qui va lentement le pourrir, rencontré la femme qui pèsera comme du plomb sur toutes les heures de sa vie, fait le voyage qui fournira toute son œuvre d'images exotiques. Il y a eu comme une brève flambée, une de ces « secousses » dont il parle si souvent et puis le feu s'est éteint ; il ne lui reste plus qu'à se survivre. Bien avant qu'il atteigne la trentaine, ses opinions sont faites ; il ne fera plus que les ruminer. On a le cœur serré lorsqu'on lit *Fusées* ou *Mon cœur mis à nu* : rien de neuf dans ces notes rédigées vers la fin de sa vie, rien qu'il n'ait cent fois dit et mieux dit. Inversement, *La Fanfarlo*, œuvre de prime jeunesse, frappe de stupeur : tout est déjà là, les idées et la forme. Les critiques ont souvent noté la maîtrise de cet écrivain de vingt-trois ans. A partir de là il ne fait que se répéter : avec sa mère, ce sont toujours les mêmes querelles, les mêmes plaintes, les mêmes serments, avec ses créanciers, toujours les mêmes luttes, avec Ancelle toujours les mêmes débats d'argent ; il retombe toujours dans les mêmes fautes et porte sur elles les mêmes condamnations ; au sein du désespoir, il est illuminé par les mêmes espérances. Il écrit sur les œuvres des Autres, il reprend ses anciens poèmes et les travaille, il s'enchant de mille projets littéraires dont les plus anciens remontent à sa jeunesse, il traduit les contes d'Edgar Poe : mais ce créateur ne crée plus ; il rapetasse. Cent déménagements et pas un voyage ; il n'a même pas la force de s'installer à Honfleur ; les événements sociaux glissent sur lui sans le toucher. Il s'est un peu agité en 1848 : mais il n'a manifesté aucun intérêt sincère pour la Révolution. Il voulait seulement qu'on mît le feu à la maison du général Aupick. Au reste il s'est vite replongé dans ses rêves moroses de stagnation sociale. Il se défait plutôt qu'il n'évolue. D'année en année, on le retrouve identique, plus vieux, simplement, plus sombre, l'esprit moins ample et moins vif, le corps plus

délabré. Et la démence finale, pour qui l'a suivi pas à pas, apparaît moins comme un accident que comme l'aboutissement nécessaire de sa déchéance.

Cette longue et douloureuse dissolution fut choisie. Baudelaire a choisi de vivre le temps à rebours. Il a vécu à une époque qui venait d'inventer l'avenir. Jean Cassou a montré³⁶ l'immense courant d'idées et d'espoirs qui portait les Français vers le futur : après le XVII^e siècle qui redécouvrait le passé, et le XVIII^e, qui faisait l'inventaire du présent, le XIX^e croyait avoir dévoilé une nouvelle dimension du temps et du monde ; pour les sociologues, pour les humanistes, pour les industriels qui découvrent la puissance du capital, pour le prolétariat qui commence à prendre conscience de lui-même, pour Marx et pour Flora Tristan, pour Michelet, pour Proudhon et pour George Sand, l'avenir existe, c'est lui qui donne son sens au présent, l'époque actuelle est transitoire, elle ne se comprend vraiment que par rapport à l'ère de justice sociale qu'elle prépare. On se rend mal compte aujourd'hui de la puissance de ce grand fleuve révolutionnaire et réformiste ; aussi apprécie-t-on mal la force que Baudelaire dut déployer pour nager à contre-courant. S'il se fût abandonné, il était emporté, contraint d'affirmer le Devenir de l'humanité, de chanter le Progrès. Il ne l'a pas voulu : il hait le Progrès, parce que le Progrès fait de l'état futur d'un système la condition profonde et l'explication de son état présent. Le progrès c'est le primat de l'avenir et l'avenir justifie les entreprises à longue échéance. Baudelaire, qui ne *veut* rien entreprendre, tourne le dos à l'avenir. Quand il imagine celui de l'humanité, c'est pour lui donner la forme d'une dissolution fatale : « Le monde va finir. La seule raison pour laquelle il pourrait durer, c'est qu'il existe. Que cette raison est faible, comparée à toutes celles qui annoncent le contraire, particulièrement à celle-ci : qu'est-ce que le monde a désormais à faire sous le ciel ?³⁷ » Ailleurs il rêve à la destruction de « nos races d'Occident ». Quant à son avenir personnel, s'il l'envisage parfois, c'est sous l'aspect d'une catastrophe :

Je ne suis pas positivement vieux, écrit-il en décembre 1855, mais je puis le devenir prochainement.

En 1859 il revient à la charge :

Si j'allais devenir infirme, ou sentir mon cerveau dépérir avant d'avoir fait tout ce qu'il me semble que je dois et puis faire !

Et ailleurs encore :

Il y a... plus grave. . que les douleurs physiques, c'est la peur de voir s'user, périlcliter et disparaître, dans cette horrible existence pleine de secousses, l'admirable faculté poétique, la netteté d'idées et la puissance d'espérance qui constituent en réalité mon capital.

Pour lui, la dimension principale de la temporalité c'est le *passé*. C'est elle qui donne son sens au présent. Mais ce passé n'est pas une préfiguration imparfaite ni non plus l'existence *antérieure* d'objets simplement égaux en dignité et en puissance à ceux que nous connaissons. Le rapport du présent au passé c'est le Progrès à rebours : c'est-à-dire que l'ancien détermine le neuf et l'explique exactement comme, pour Comte, le supérieur explique et détermine l'inférieur. Le finalisme impliqué par la notion de Progrès n'a pas disparu chez Baudelaire, bien au contraire : mais il est inversé. Dans le rapport progressiste de finalité, c'est la statue future qui explique et détermine l'ébauche que le sculpteur façonne présentement. Chez Baudelaire la statue est logée dans le passé et c'est du passé qu'elle explique à ses ruines présentes les grossières contrefaçons qui visent à la reproduire. Le système social qui a sa faveur est tel, dans sa hiérarchie parfaite et rigoureuse, qu'il ne tolère pas la moindre amélioration. S'il s'altère, c'est qu'il se corrompt. Et dans l'individu, pareillement, la durée ne peut engendrer que la sénilité et la décomposition. C'est Gebhart, je crois, qui, parlant des Romains du ^ve siècle, les décrivait errant dans une ville trop grande pour eux et remplie de splendeurs décrépites, de monuments insignes et mystérieux qu'ils ne pouvaient ni comprendre ni refaire et qui témoignaient à leurs yeux de l'existence d'ancêtres plus savants et plus habiles. Voilà, à peu de

chose près, le monde où Baudelaire a choisi de vivre. Il s'est arrangé pour que son présent fût hanté par un passé qui l'écrasât. Il ne s'agit pas d'ailleurs – et c'est la différence essentielle entre ce sentiment et celui du Progrès – d'une déchéance continue et telle que chaque instant soit inférieur à l'instant précédent. Mais ce qui compte plutôt, c'est qu'une forme exquise et inégalable soit apparue une fois dans les brouillards reculés d'une vie ou de l'histoire et que toutes les entreprises individuelles, toutes les institutions de la société en soient des images indignes et coupables. Baudelaire a souffert profondément du succès de l'idée de Progrès, parce que l'époque l'arrachait à la contemplation du passé et lui tournait de force la tête vers l'avenir. Pour lui, en le tirant ainsi, on lui faisait vivre le temps à rebours, il se sentait aussi maladroit et gêné dans cette situation qu'un homme qu'on voudrait faire marcher à reculons. Il n'a trouvé de repos qu'à partir de 1852 lorsque le Progrès à son tour est devenu un rêve mort du Passé. Dans la société piétinante et funèbre de l'Empire, toute soucieuse de maintenir ou de rétablir, hantée par des souvenirs de gloire et par de grands espoirs disparus, il a pu mener paisiblement son existence stagnante, il a pu continuer à son aise sa marche lente et chancelante à reculons. Il convient d'examiner de plus près ce « passéisme » si radical. Nous avons vu qu'il représente à l'origine une certaine tentative pour fuir la liberté : le caractère et le destin sont de grandes apparences sombres qui ne se révèlent qu'au passé ; l'homme qui se pense « irritable » se borne, au fond, à constater qu'il s'est souvent irrité. Baudelaire s'est tourné vers le passé pour limiter la liberté par le caractère. Mais ce choix a d'autres significations. Baudelaire a horreur de sentir le temps couler. Il lui semble que c'est son sang qui s'écoule : ce temps qui passe, c'est du temps *perdu*, c'est le temps de la paresse et de la veulerie, le temps des mille serments qu'on se fait et qu'on ne tient pas, le temps des déménagements, des courses, de cette perpétuelle recherche d'argent. Mais c'est aussi le temps de l'ennui, le jaillissement toujours recommencé du Présent. Et le présent ne fait qu'un avec le

goût fade et tenace que Baudelaire a de lui-même, avec les limbes translucides de la vie intérieure :

Je vous assure que les secondes maintenant sont fortement et solennellement accentuées et chacune, en jaillissant de la pendule, dit : « Je suis la Vie, l'insupportable, l'implacable Vie³⁸. »

En un sens, ce que Baudelaire fuit dans le Passé, c'est l'entreprise et le projet, l'instabilité perpétuelle. Comme les schizophrènes et les mélancoliques, il justifie son incapacité d'agir en se tournant vers le *déjà vécu*, le *déjà fait*, l'irréversible. Mais en un autre sens, il cherche surtout à se délivrer de soi. Sa lucidité réflexive lui révèle qu'il existe à la petite semaine, comme une succession de pâles désirs, d'affections que le néant transit, qu'il se connaît par cœur et qu'il lui faut vivre, cependant, goutte à goutte. Pour se voir non comme il se fait, mais comme les Autres, comme Dieu le voient, comme il *est*, il faudrait saisir enfin sa Nature. Et cette Nature est au passé. Ce que je suis, c'est ce que j'étais, puisque ma liberté présente remet toujours en question la nature que j'ai acquise. En même temps Baudelaire n'a point choisi de renoncer à cette conscience lucide qui fait sa dignité et son unicité. Son souhait le plus cher est *d'être*, comme la pierre, la statue, dans le repos tranquille de l'immuabilité, mais que cette impénétrabilité calme, cette permanence, cette adhésion totale de soi à soi soit précisément conférée à sa libre conscience en tant qu'elle est libre et en tant qu'elle est conscience. Or le Passé lui offre l'image de cette synthèse impossible de l'être et de l'existence. Mon passé c'est moi. Mais ce moi est définitif. Ce que j'ai fait il y a six ans, il y a dix ans, reste fait pour toujours. La conscience que j'ai prise de mes fautes, de mes vertus, de mes affections, rien ne l'empêchera plus d'être, massive et irréversible, à mon horizon, comme cette borne que la voiture qui m'emporte a déjà dépassée, et qui s'éloigne et se contracte indéfiniment sous ma vue. Ce qui *est*, en effet, c'est que *j'ai eu* cette conscience : j'ai eu faim, je me suis irrité, j'ai souffert, j'ai été joyeux ; en chaque cas ce qui constituait le noyau de

mon sentiment, c'était la conscience que j'en prenais. Et cette conscience hésitante, si peu sûre de soi, elle avait la responsabilité infinie d'elle-même ; c'est parce que j'en prenais conscience que la faim, que le plaisir existaient. A présent, je n'en suis plus responsable ou, du moins, pas de la même façon ; elle est, là-bas, une pierre de mon chemin. Et pourtant elle reste conscience. Et, sans doute, ces consciences pétrifiées ne m'appartiennent pas vraiment, elles ne me sont pas inhérentes comme ma conscience présente est inhérente à soi. Mais Baudelaire a choisi *d'être* ce Passé conscient. Ce qu'il néglige, ce qu'il tient pour un moindre être, c'est son sentiment actuel : il le dévalorise dans le dessein de le rendre moins urgent, moins présent. Il fait du présent un passé diminué pour pouvoir nier sa réalité. En cela, il se rapproche un peu d'un écrivain comme Faulkner, qui s'est détourné pareillement de l'avenir et qui se fait aussi le contempteur du présent au profit du passé. Mais pour Faulkner, le passé se laisse voir à travers le présent comme un bloc de diamant à travers un désordre transparent : c'est directement à la réalité du présent qu'il s'attaque. Plus habile et plus sournois, Baudelaire ne songe pas à nier explicitement cette réalité, seulement il lui refuse toute valeur. La valeur appartient au passé seul parce que le passé *est* ; et si le présent offre quelque apparence de beauté ou de bonté, c'est qu'il l'emprunte au passé, comme la lune emprunte sa lumière au soleil. Cette dépendance *morale* du présent figure symboliquement une dépendance d'être, puisque la forme achevée doit, en bonne logique, précéder ses dégradations. En un mot, il demande au passé d'être l'éternité qui le change en lui-même ; il y a confusion radicale, chez lui, entre passé et éternité. Le passé n'est-il pas définitif, immuable, hors d'atteinte ? Ainsi Baudelaire connaîtra-t-il la volupté amère de la décadence, dont il communique le goût, comme un virus, à ses disciples symbolistes. Vivre c'est tomber ; le présent est une chute ; c'est par le remords et le regret que Baudelaire a choisi de ressentir ses liens avec le passé. Remords vague, parfois insupportable, parfois délicieux et qui n'est rien d'autre au fond que le mode d'appréhension concrète du souvenir. Par lui, il affirme sa solidarité profonde

avec l'homme qu'il fut ; et, du même coup, il sauvegarde pourtant sa liberté ; il est libre parce qu'il est coupable et que la faute, pour lui, est la manifestation la plus fréquente de la liberté. Il se retourne vers ce passé qu'il *est* et qu'il croit avoir souillé ; il réalise une appropriation à distance de son essence et, du même coup, il retrouve la joie perverse de la faute. Mais cette fois ce n'est pas contre la vertu enseignée qu'il pèche : c'est contre lui-même. Et plus il s'enlise dans le mal, plus il se donne d'occasions de se repentir, plus vivant et plus pressant devient le souvenir de ce qu'il a été, plus solide et plus manifeste le lien qui l'unit à son essence.

Mais il faut aller plus loin et découvrir dans ce rapport au passé l'essentiel de ce que nous nommerons le *fait poétique* baudelairien. Chaque poète poursuit à sa manière cette synthèse de l'existence et de l'être que nous avons reconnue pour une impossibilité. Leur quête les conduit à élire certains objets du monde qui leur paraissent les symboles les plus parlants de cette réalité où l'existence et l'être viendraient se confondre et à essayer de se les approprier par la contemplation. L'appropriation, nous l'avons montré ailleurs, est une tentative d'identification. Ainsi sont-ils amenés à créer par des signes de certaines natures ambiguës, chatoiement d'existence et d'être qui les satisfont doublement : à la fois parce qu'elles sont des essences objectives et qu'ils peuvent les contempler et parce qu'elles procèdent d'eux et qu'ils peuvent s'y retrouver. L'objet que Baudelaire a créé par une émanation perpétuelle dans ses poèmes et, tout aussi bien, par les actes de sa vie, c'est ce qu'il a nommé, et que nous nommerons après lui, le *spirituel*. Le spirituel est le fait poétique baudelairien. Le spirituel est un *être* et qui se manifeste comme tel : de l'être il a l'objectivité, la cohésion, la permanence et l'identité. Mais cet être enferme en lui comme une sorte de retenue, il n'est pas tout à fait, une discrétion profonde l'empêche non de se manifester, mais de s'affirmer à la manière d'une table ou d'un caillou ; il se caractérise par une manière d'absence, il n'est jamais tout à fait là, ni tout à fait visible, il reste en suspens entre le néant et l'être par une discrétion poussée à l'extrême. On peut

en jouir, il ne se dérobe pas : mais cette jouissance contemplative a comme une légèreté secrète ; elle jouit de ne pas jouir assez. Il va de soi que cette légèreté métaphysique du monde baudelairien figure *l'existence* elle-même. Quiconque a lu les admirables vers du *Guignon* :

*Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes*

a pressenti ce goût de Baudelaire pour ces étranges objets qui sont comme des affleurements à l'être et dont la spiritualité est faite d'absence. Le parfum existe « à regret » et ce regret même nous le respirons avec lui, il fuit en même temps qu'il se donne, il pénètre dans les narines et s'évanouit, fond aussitôt. Pas tout à fait pourtant : il est là, tenace, il nous frôle. C'est pour cela – et non, comme l'ont prétendu quelques plaisantins, parce qu'il a l'odorat particulièrement développé – que Baudelaire a tant aimé les odeurs. L'odeur d'un corps, c'est ce corps lui-même que nous aspirons par la bouche et le nez, que nous possédons d'un seul coup, comme sa substance la plus secrète et, pour tout dire, sa nature. L'odeur en moi, c'est la fusion du corps de l'autre à mon corps. Mais c'est ce corps désincarné, vaporisé, resté, certes, tout entier lui-même, mais devenu esprit volatil. Cette possession spiritualisée – Baudelaire l'affectionne particulièrement : bien souvent on a l'impression qu'il « respire » les femmes plutôt qu'il ne fait l'amour avec elles. Mais les parfums ont pour lui, en outre, ce pouvoir particulier, tout en se donnant sans réserves, d'évoquer un au-delà inaccessible. Ils sont à la fois les corps et comme une négation du corps, il y a en eux quelque chose d'insatisfait qui se fond avec le désir qu'a Baudelaire d'être perpétuellement ailleurs :

*Comme d'autres esprits voguent sur la musique,
Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum.*

Pour les mêmes raisons, il préférera l'heure du crépuscule, les ciels brouillés de Hollande, les « jours blancs tièdes et voilés », les « jeunes corps maladifs », tous les êtres, choses et gens, qui semblent meurtris, brisés ou qui glissent vers leur fin : les « petites vieilles » et, tout aussi bien, la lumière d'une lampe que le petit jour pâlit et qui semble vaciller dans son être. Par leur indolence et leur mutisme, les belles femmes qui traversent ses poèmes évoquent, elles aussi, je ne sais quelle retenue. Ce sont des adolescentes, d'ailleurs, elles ne sont pas parvenues à la plénitude de leur épanouissement, et les vers qui les décrivent savent nous suggérer qu'elles sont de jeunes animaux nonchalants qui glissent à la surface du sol sans y laisser de traces, qui glissent à la surface de la vie, absentes, ennuyées, froides et souriantes, tout absorbées par de futiles cérémonies. Nous nommerons donc *spirituel*, avec lui, l'être qui se laisse saisir par les sens et qui ressemble le plus à la conscience. Tout l'effort de Baudelaire a été pour récupérer sa conscience, pour la posséder comme une chose dans le creux de ses mains et c'est pourquoi il attrape au vol tout ce qui offre l'apparence d'une conscience objectivée : parfums, lumières tamisées, musiques lointaines, autant de petites consciences muettes et données, autant d'images aussitôt absorbées, consommées comme des hosties, de son insaisissable existence. Il a été hanté par le désir de palper des pensées devenues choses – ses propres pensées incarnées :

J'ai pensé bien souvent que les bêtes malfaisantes et dégoûtantes n'étaient peut-être que la vivification, corporification, éclosion à la vie matérielle, des mauvaises pensées de l'homme.

Ses poèmes eux-mêmes sont des pensées « corporifiées », non point seulement parce qu'elles ont pris corps dans les signes, mais surtout parce que chacun d'eux, par son rythme savant, le sens volontairement hésitant, presque effacé qu'il donne aux mots, par une grâce ineffable aussi, est une existence retenue, fugace, toute semblable à une odeur.

Mais ce qui se rapproche le plus du parfum de la femme, c'est la *signification* d'une chose. Un objet qui a un sens, indique, par-dessus son épaule, un autre objet, une situation générale, l'enfer ou le ciel. La signification, image de la transcendance humaine, est comme un dépassement figé de l'objet par lui-même. Elle existe sous nos yeux, mais elle n'est pas vraiment visible : c'est un sillon dans les airs, une direction immobile. Intermédiaire entre la chose présente qui la supporte et l'objet absent qu'elle désigne, elle retient en elle un peu de celle-là et annonce déjà celui-ci. Elle n'est jamais tout à fait pure, il y a en elle comme un souvenir des formes et des couleurs dont elle émane, et cependant elle se donne comme un être par-delà l'être, elle ne s'étale pas, elle se retient, elle vacille un peu, elle n'est accessible qu'aux sens les plus aigus. Pour Baudelaire dont le spleen réclame toujours un « ailleurs », elle est le symbole même de l'insatisfaction ; une chose qui signifie, c'est une chose insatisfaite. Son sens est l'image de la pensée, il se donne comme une *existence* enlisée dans l'être. On remarquera que, chez Baudelaire, les mots de parfum, de pensée et de secret sont à peu près synonymes :

*Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient,
D'où jaillit toute vive une âme qui revient.
Mille pensers dormaient, chrysalides funèbres,
Frémissant doucement dans les lourdes ténèbres
Qui dégagent leur aile et prennent leur essor³⁹...*

*Armoire à doux secrets, pleine de bonnes choses,
De vins, de parfums...⁴⁰.*

*Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret⁴¹.*

Si Baudelaire aime tant les secrets, c'est qu'ils manifestent un perpétuel *Au-delà*. L'homme qui a son secret ne tient pas tout entier dans son corps, ni dans la minute présente ; il est ailleurs ; on le pressent à voir son insatisfaction et sa mine absente. Allégé par son mystère, il pèse moins lourdement sur le présent, son *être* est moins oppressant ou, comme dira Heidegger, pour ses amis, ses proches il « ne se réduit pas à ce qu'il est ». Pourtant le secret est un être objectif qui peut être révélé par des signes ou qu'une scène muette peut nous laisser surprendre. En un certain sens, il est bien dehors, devant nous qui en sommes les témoins. Mais il se laisse à peine deviner, il est suggéré, évoqué, par un air du visage, par une attitude, par quelques paroles ambiguës. Aussi cet être qui est la nature profonde de la chose, en est aussi l'essence la plus subtile. Il *est* à peine ; et toute signification, pour autant qu'il est ardu de la découvrir, peut passer pour un secret. Voilà pourquoi Baudelaire va chercher avec passion les parfums, les secrets de toute chose. Voilà pourquoi il essaiera d'arracher leur sens aux couleurs même, voilà pourquoi il écrira de la couleur violette qu'elle signifie :

*amour contenu, mystérieux, voilé, couleur de chanoinesse*⁴².

S'il emprunte à Swedenborg l'idée assez vague des correspondances, ce n'est pas tant qu'il adhère à la métaphysique qu'elle implique ; mais c'est qu'il souhaite trouver en chaque réalité une insatisfaction figée, un appel vers autre chose, une transcendance objectivée ; c'est qu'il désire passer

*... à travers des forêts de symboles
qui l'observent avec des regards familiers.*

Finalement, ces dépassements s'étendront au monde entier. La totalité du monde sera signifiante et dans cet ordre hiérarchique d'objets qui consentent à se perdre pour en indiquer d'autres, Baudelaire retrouvera son image. L'univers purement matériel est aussi éloigné de lui qu'il est possible ; mais dans l'univers

signifiant Baudelaire récupère. N'écrit-il pas, dans *L'Invitation au voyage des Poèmes en prose* :

Dans ce beau pays si calme... ne serais-tu pas encadrée dans ton analogie et ne pourrais-tu pas te mirer, pour parler comme les mystiques, dans ta propre correspondance ?

Tel est le terme des efforts de Baudelaire : s'emparer de soi-même, dans son éternelle « différence », réaliser son Altérité, en s'identifiant au Monde tout entier. Allégé, évidé, rempli de symboles et de signes, ce monde qui l'enveloppe dans son immense totalité, n'est autre que lui-même ; et c'est lui-même que ce Narcisse veut étreindre et contempler. Et la beauté elle-même n'est point une perfection sensuelle contenue dans les étroites limites d'un cadre, d'un genre poétique, d'un air de musique. Avant tout elle est suggestion, c'est-à-dire qu'elle est ce type étrange et forgé de réalité, où l'être et l'existence se confondent, où l'existence est objectivée et solidifiée par l'être, où l'être est allégé par l'existence : s'il admire Constantin Guys c'est qu'il voit en lui :

le peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel...

Et il écrit ailleurs :

C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au-delà et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau ; et quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé. Ainsi

le principe de la poésie est strictement et simplement l'aspiration humaine vers une Beauté supérieure et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, un enlèvement de l'âme ; enthousiasme tout à fait indépendant de la passion, qui est l'ivresse du cœur, et de la vérité qui est la pâture de la raison. Car la passion est chose naturelle, trop naturelle même pour ne pas introduire un ton blessant, discordant dans le domaine de la Beauté pure ; trop familière et trop violente pour ne pas scandaliser les purs Désirs, les gracieuses Mélancolies, les nobles Désespoirs qui habitent les régions surnaturelles de la poésie.

Tout Baudelaire est dans ce passage : nous y retrouvons son horreur de la trop plantureuse nature, son goût de l'inassouvissement et des voluptés irritantes, son aspiration vers l'au-delà. Mais ne nous trompons pas sur celle-ci ; on a parlé du platonisme de Baudelaire ou de sa mystique. Comme s'il avait désiré se débarrasser de ses attaches charnelles pour se trouver, à la manière du Philosophe décrit dans *Le Banquet*, face à face avec les Idées pures ou le Beau absolu. En fait, nous ne trouvons chez lui aucune trace de cet effort propre aux Mystiques qui s'accompagne d'un renoncement total à la terre et d'une désindividualisation. Si la nostalgie de l'au-delà, l'insatisfaction, le dépassement du réel apparaissent partout dans son œuvre, c'est toujours au sein même de cette réalité qu'il se lamente. Le dépassement, pour lui, s'indique, s'esquisse à partir des choses qui l'entourent ; il faut même qu'elles soient là, de toute nécessité, pour qu'il ait le plaisir de les dépasser. Il aurait horreur de monter en plein ciel, en laissant au-dessous de lui les biens de la terre ; ce qu'il lui faut, ce sont ces biens mêmes, mais pour qu'il les méprise, la prison terrestre, pour qu'il se sente perpétuellement sur le point de s'en évader : en un mot l'insatisfaction n'est pas une aspiration véritable vers l'au-delà mais une certaine manière d'éclairer le monde. Pour Baudelaire comme pour l'épicurien, le monde compte seul, mais ils n'ont pas la même manière de l'accommoder. Dans le texte que nous venons de citer, la Beauté supérieure est cherchée, entrevue *à travers* la Poésie. Et c'est précisément là ce qui compte : ce mouvement qui traverse le poème comme une

épée, qui en émerge vers l'au-delà, mais qui alors, ayant rempli sa tâche, s'évanouit dans le vide. Il s'agit, au fond, d'une ruse pour donner une âme aux choses. Le célèbre passage de *Fusées* nous la révèle en définissant le Beau : « Quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture. » D'ailleurs la Beauté chez Baudelaire est toujours *particulière*. Ou plutôt, ce qui l'enivre c'est un certain dosage d'individuel et d'éternité, où l'éternité se laisse entrevoir derrière l'individuel. « Le beau, dit-il, est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est extrêmement difficile à déterminer et d'un élément relatif, circonstancié qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble l'époque, la mode, la morale, la passion. »

Mais si l'on demande avec plus de précision quelles peuvent bien être les significations que le flâneur, le mangeur de haschisch ou le poète entrevoient à travers les choses, nous sommes bien obligés de convenir qu'elles ne ressemblent pas aux idées platoniciennes ou aux formes aristotéliennes. Sans doute Baudelaire a pu écrire : « L'enthousiasme qui s'applique à autre chose que les abstractions, est un signe de faiblesse et de maladie. » Mais en fait, on ne le voit nulle part se préoccuper de fixer, à partir d'une nature particulière, les traits essentiels et abstraits qui la caractérisent. Les « essences » lui importent assez peu et la dialectique de Socrate lui est étrangère. Manifestement, ce qu'il vise à travers telle femme qui passe, Dorothee ou la Malabaraise, ce n'est pas la *féminité*, c'est-à-dire l'ensemble des caractères distinctifs de son sexe ; et il pourrait dire comme cet adversaire grec de l'Académie : « Je vois le cheval mais non la caballité. » Il suffit de relire *Les Fleurs du Mal* pour comprendre : ce que Baudelaire demande à la signification, ce n'est pas de dépasser l'objet signifiant comme l'universel dépasse l'exemple singulier qui le fonde, mais, comme un mode, d'être plus léger pour aller au-delà d'un être plus dense et plus lourd, comme l'air s'échappe de la terre poreuse et pesante, comme l'âme surtout traverse le corps :

*Il est de forts parfums pour qui toute matière
Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre⁴³.*

Cette impression de la pénétration du solide le plus dense par une matière gazeuse, dont l'inconsistance fait la *spiritualité*, est essentielle chez lui. Ce verre baigné par l'odeur, à la fois net, poli, sans mémoire et cependant hanté par une rémanence, traversé par une vapeur, c'est le symbole le plus clair de la relation qui s'établit pour lui entre la chose signifiante et la signification : or il est bien visible que la chose et son sens sont tous deux singuliers. Cette diaphanéité vitreuse du *sens*, son caractère spectral et irrémédiable nous mettent sur la voie : le sens, c'est le *passé*. Une chose est signifiante pour Baudelaire lorsqu'elle est poreuse pour un certain passé et qu'elle excite l'esprit à la dépasser vers un souvenir. Parfums, âmes, pensers, secrets : autant de mots pour désigner le monde de la mémoire. Charles Du Bos dit avec raison : « Pour Baudelaire, il n'y a de *profond* que le passé : c'est lui qui à toute chose communique, imprime, la troisième dimension. » Ainsi, comme nous avons noté la confusion de l'éternel et du passé, nous pouvons noter à présent la confusion du passé et du spirituel. Comme celle de Bergson, l'œuvre de Baudelaire pourrait s'appeler *Matière et Mémoire*. C'est que le passé universel – et non plus seulement celui de sa conscience – s'offre comme un mode d'être entièrement conforme à ses souhaits. Il *est*, parce qu'il est irrémédiable et pur objet de contemplation passive ; mais, en même temps, il est *absent*, hors d'atteinte, délicatement fané ; il possède cet être fantomal que Baudelaire nomme *esprit* et qui est le seul dont notre poète puisse s'accommoder ; les méditations sur les jouissances défuntes s'accompagnent de cette irritation, de cette postulation des nerfs, de cet inassouvissement qui lui sont chers. Il est *loin*, « déjà plus loin que l'Inde ou la Chine », et pourtant rien n'est plus proche : c'est l'être par-delà l'être C'est lui le « secret » des vieilles femmes qui ont souffert, de ces hommes sombres aux « ambitions ténébreusement refoulées », de Satan enfin, le seul parmi les Anges qui ait une

mémoire personnelle. Baudelaire l'avoue à plusieurs reprises, l'idéal de l'être, pour lui, serait un objet existant *au présent* avec tous les caractères d'un souvenir :

Le passé, souhaite-t-il dans L'Art romantique, tout en gardant le piquant du fantôme, reprendra la lumière et le mouvement de la vie et se fera présent⁴⁴.

Et, dans *Les Fleurs du Mal* :

*Charme profond, magique, dont nous grise
Dans le présent le passé restauré⁴⁵.*

Ce serait, en effet, à ses yeux, l'union objective de l'être et de l'existence que, nous l'avons vu, ses poèmes tentent de réaliser.

Tel serait dans ses grandes lignes le portrait de Baudelaire. Mais la description que nous avons tentée présente cette infériorité sur le portrait qu'elle est successive au lieu qu'il est simultané. Seule l'intuition d'un visage, d'une conduite pourrait nous faire sentir que les traits mentionnés ici l'un après l'autre sont imbriqués en fait dans une synthèse indissoluble où chacun d'eux exprime à la fois lui-même et tous les autres. Il nous suffirait de voir vivre Baudelaire, fût-ce un instant, pour que nos remarques éparses s'organisent en une connaissance totalitaire : la perception immédiate s'accompagne, en effet, d'une compréhension confuse et, pour parler comme Heidegger, « préontologique », qu'il faut souvent des années pour expliciter et qui contient, ramassés dans une indifférenciation syncrétique, les principaux caractères de l'objet. En l'absence de cette compréhension immédiate, nous pouvons du moins pour conclure marquer l'étroite interdépendance de toutes les conduites et de toutes les affections baudelairiennes, insister sur la façon dont chaque trait, par une dialectique singulière, « passe » dans les autres ou les laisse apercevoir ou les appelle pour se compléter. Cette tension vaine, aride et comme exaspérée qui constitue son climat intérieur et qui se marquait, pour ceux qui l'ont connu,

dans la sécheresse coupante de sa voix, dans la nervosité froide de ses gestes, elle est sans doute le résultat de la haine qu'il porte à la nature, hors de lui et en lui-même, elle apparaît comme un effort pour tirer son épingle du jeu, pour se désolidariser ; on ne saurait mieux la comparer qu'à l'attitude méprisante, angoissée et raidie d'un prisonnier qui, dans une cave inondée, voit l'eau monter le long de son corps et rejette sa tête en arrière pour que, du moins, la plus noble partie de lui-même, le siège de la pensée et du regard, demeure le plus longtemps possible au-dessus du flot bourbeux. Mais cette attitude stoïcienne réalise en même temps le dédoublement que Baudelaire poursuit sur tous les plans ; il se bride, il se freine, il se juge, il est son témoin et son bourreau, le couteau qui fouille la plaie et le ciseau qui sculpte le marbre. Il se tend et se travaille pour n'être jamais un donné pour lui-même, pour pouvoir assumer à chaque instant la responsabilité de ce qu'il est. En ce sens il serait bien difficile de distinguer la tension qu'il s'impose de la comédie qu'il se donne à lui-même. Supplice ou lucidité, cette tension apparaît, si on la prend d'un autre biais, comme l'essentiel du dandysme et comme l'*askèsis* stoïcienne ; et, tout en même temps, elle est horreur de la vie, crainte perpétuelle de se salir et de se compromettre ; la censure qu'elle exerce sur la spontanéité équivaut à une stérilisation délibérée. En réprimant tous ses élans, en se perchant d'un seul coup et pour toujours sur le plan réflexif, Baudelaire a choisi le suicide symbolique ; il se tue à la petite semaine. Du même coup elle donne le climat du « Mal » baudelairien. Car chez lui, le crime est concerté, accompli délibérément et presque par contrainte. Le mal ne correspond nullement à l'abandon : c'est un contre-Bien qui doit avoir tous les caractères du Bien, affectés seulement d'un changement de signe. Et puisque le Bien est effort, exercice, domination sur soi, nous retrouverons dans le Mal tous ces caractères. Ainsi la « tension » baudelairienne se sent maudite et se veut telle. De la même façon, le goût pour les voluptés retenues que nous dénonçons chez lui, exprime sa haine de l'abandon et, par là, il ne fait qu'un avec sa frigidité, sa stérilité, son manque radical de charité et de générosité, enfin

avec la tension même que nous venons de décrire : il s'agit de se retrouver maître de lui-même au sein des plaisirs ; il faut qu'il sente un mors qui le retient en arrière, alors qu'il va s'abandonner à la jouissance ; en ce sens, les fantasmes qu'il évoque au moment de l'acte sexuel, ses juges, sa mère, les belles femmes froides qui l'observent, sont destinés à le sauver dans le temps qu'il va s'abîmer dans la pure sensation ; et son impuissance même est provoquée, semble-t-il, par la peur de *trop* jouir. Mais, d'autre part, s'il se retient dans ses plaisirs, c'est aussi que, inassouvi par principe, il a *choisi* de trouver sa volupté dans l'inassouvissement plutôt que dans la possession. La fin qu'il poursuit, nous le savons, c'est cette étrange image de lui-même qui serait l'union indissoluble de l'existence et de l'être. Or elle est hors de prise et il le sait au fond de lui-même : il croit l'atteindre et il la frôle, mais quand il veut l'étreindre, elle s'évanouit. Il voudra donc se persuader à lui-même, pour se masquer son échec, que l'effleurement furtif est la véritable appropriation et, par une modification généralisée de tous ses désirs, c'est ce frôlement irritant qu'il recherchera dans tous les domaines pour se prouver que c'est la seule possession souhaitable. Ainsi décide-t-il de confondre l'assouvissement du désir avec son exaspération insatisfaite. Et cela vient aussi du fait qu'il n'a jamais eu d'autre fin que lui-même. Or, dans le plaisir normal, on jouit de l'objet et l'on s'oublie, au lieu que dans cette titillation énervante, c'est du désir qu'on jouit, c'est-à-dire de soi. Et, derechef, à cette vie en porte à faux qu'il a faite sienne, à cet énervement sans repos, il confère un autre sens : elle représente l'insatisfaction radicale du Dieu déchu. Il s'en sert alors comme d'une arme pour assouvir ses rancunes : à sa mère il se montrera dans ses souffrances ; mais ces souffrances, si l'on y regarde de près, ne font qu'un avec ses plaisirs. Maudire le ciel parce qu'on est insatisfait ou choisir l'insatisfaction comme sens profond de la volupté, c'est tout un, l'ambiguïté vient seulement d'une légère variation d'attitude par rapport au fait premier. Et cette douleur soigneusement cultivée vient le servir encore, à titre d'auto-punition, lorsqu'il veut prendre sa revanche sur le Bien, par une sorte de

dépassement figé, en même temps qu'elle lui permet d'affirmer définitivement son altérité. Mais entre son extrême affirmation de soi et sa négation de soi ultime il n'y a, de nouveau, pas la moindre différence. Car lorsqu'il se nie totalement, il songe à se tuer ; or le suicide, chez lui, n'est pas une aspiration vers le néant absolu : lorsqu'il se représente qu'il va se supprimer, il veut faire disparaître en lui la *nature*, qu'il assimile au présent et aux limbes de la conscience. Il demande à l'idée de suicide ce léger secours, cette chiquenaude qui lui permettra de considérer sa vie comme irrémédiable et accomplie, c'est-à-dire comme un destin éternel ou, si l'on préfère, comme un passé clos. Il voit surtout, dans l'acte de mettre fin à ses jours, comme une récupération ultime de son être : c'est lui qui tirera le trait, c'est lui, enfin, qui, en arrêtant sa vie, la transformera en une *essence* qui sera, à la fois, donnée pour toujours et pour toujours créée par lui-même. Ainsi se délivrera-t-il du sentiment insupportable d'être *de trop* dans le monde. Seulement, pour jouir des résultats de son suicide, il faut de toute évidence qu'il y survive. C'est pourquoi Baudelaire a choisi de se constituer en *survivant*. Et s'il ne se tue pas d'un coup, au moins a-t-il fait en sorte que chacun de ses actes soit l'équivalent symbolique d'une mort qu'il ne peut pas se donner. Frigidité, impuissance, stérilité, absence de générosité, refus de servir, péché : voilà, de nouveau, autant d'équivalents du suicide. S'affirmer, pour Baudelaire, c'est en effet se poser comme pure essence inactive, c'est-à-dire au fond, comme une mémoire ; et se nier, c'est vouloir n'être, une fois pour toutes, que la chaîne irrémédiable de ses souvenirs. Et la création poétique, qu'il a préférée à toutes les espèces de l'action, se rapproche, chez lui, du suicide qu'il ne cesse de ruminer. Elle le séduit d'abord en ce qu'elle lui permet d'exercer sans danger sa liberté. Mais surtout en ce qu'elle s'éloigne de toutes les formes du *don*, qui lui fait horreur. En écrivant un poème, il pense ne rien donner aux hommes, ou du moins ne leur livrer qu'un objet inutile. Il ne sert pas, il demeure avare et fermé sur soi, il ne se compromet pas dans sa création. En même temps, la contrainte du rythme et du vers l'oblige à poursuivre sur ce terrain l'askèsis qu'il pratique

par la toilette et le dandysme. Il met en forme ses sentiments comme il a mis en forme son corps ou ses attitudes. Il y a un dandysme des poèmes baudelairiens. Enfin l'objet qu'il produit n'est qu'une image de lui-même, une restauration dans le présent de sa mémoire, qui offre l'apparence d'une synthèse de l'être et de l'existence. Et lorsqu'il tente de se l'approprier, comme il y est encore engagé plus qu'à demi, il n'y parvient pas tout à fait, il demeure encore inassouvi : ainsi l'objet du désir s'apparie-t-il au désir pour constituer finalement cette totalité raidie, perverse et insatisfaite qui n'est autre que Baudelaire lui-même. On le voit, la négation de soi « passe dans » l'affirmation de soi comme dans la dialectique hégélienne, le suicide devient un moyen de se perpétuer, la douleur, la fameuse douleur baudelairienne, a la même structure intime que la volupté, la création poétique s'apparente à la stérilité, toutes ces formes passagères, toutes ces attitudes quotidiennes se fondent les unes dans les autres, apparaissent, s'évanouissent et reparaissent quand on s'en croyait le plus loin ; ce ne sont que les modulations d'un grand thème primitif qu'elles reproduisent avec des tonalités diverses.

Ce thème, nous le connaissons, nous ne l'avons pas perdu de vue un instant : c'est le choix originel que Baudelaire a fait de lui-même. Il a choisi d'*exister* pour lui-même comme il *était* pour les autres, il a voulu que sa liberté lui apparût comme une « nature » et que la « nature » que les autres découvraient en lui leur semblât l'émanation même de sa liberté. A partir de là, tout s'éclaire : cette vie misérable qui nous paraissait aller à vau-l'eau, nous comprenons à présent qu'il l'a tissée avec soin. C'est lui qui a fait en sorte qu'elle ne fût qu'une survie, c'est lui qui l'a encombrée au départ de ce bric-à-brac volumineux : négresse, dettes, vérole, conseil de famille, qui le gênera jusqu'au bout et jusqu'au bout l'obligera à s'en aller à reculons vers l'avenir, c'est lui qui a inventé ces belles femmes calmes qui traversent ses années d'ennui, Marie Daubrun, la Présidente. C'est lui qui a soigneusement délimité la géographie de son existence en décidant de traîner ses misères dans une grande ville, en refusant tous les dépaysements réels,

pour mieux poursuivre dans sa chambre les évasions imaginaires, c'est lui qui a remplacé les voyages par les déménagements, en mimant la fuite devant lui-même par ses perpétuels changements de résidence, et qui, blessé à mort, n'a consenti à quitter Paris que pour une autre cité qui en fût la caricature, lui encore qui a voulu son demi-échec littéraire et cet isolement brillant et minable dans le monde des lettres. Dans cette vie si close, si serrée, il semble qu'un accident, une intervention du hasard permettrait de respirer, donnerait un répit à l'*heautontimoroumenos*. Mais nous y chercherions en vain une circonstance dont il ne soit pleinement et lucidement responsable. Chaque événement nous renvoie le reflet de cette totalité indécomposable qu'il fut du premier jour jusqu'au dernier. Il a refusé l'expérience, rien n'est venu du dehors le changer et il n'a rien appris ; c'est à peine si la mort du général Aupick a modifié ses relations avec sa mère ; pour le reste, son histoire est celle d'une très lente et très douloureuse décomposition. Tel il était à vingt ans, tel nous le retrouvons à la veille de sa mort : il est simplement plus sombre, plus nerveux, moins vif ; de son talent, de son admirable intelligence, il ne reste plus que des souvenirs. Et telle est sans doute sa singularité, cette « différence » qu'il a cherchée jusqu'à la mort et qui ne pouvait paraître qu'aux yeux des autres : il a été une expérience en vase clos, quelque chose comme l'*homunculus* du *Second Faust*, et les circonstances quasi abstraites de l'expérience lui ont permis de témoigner avec un éclat inégalable de cette vérité : le choix libre que l'homme fait de soi-même s'identifie absolument avec ce qu'on appelle sa destinée.

1 *Un cyclone à la Jamaïque*. Plon, 1931, p. 133.

2 *Petits Poèmes en prose : Le Joueur généreux*. Éd. Conard, p. 105.

3 Lettre du 30 décembre 1857.

4 *Petits Poèmes en prose : Le Mauvais Vitrier*.

5 Cf. Lettres du 27 février au 9 mars 1858.

6 *Les Paradis artificiels*.

7 Heidegger : *Vont Wesen des Grundes*.

- 8 Blin : *Baudelaire*, p. 49.
- 9 Lettre du 17 mars 1862.
- 10 Lettre du 18 février 1866.
- 11 Jean Massin : *Baudelaire devant la douleur*. (Collection « Hier et demain »), n° 10, p. 19.
- 12 Lettre à sa mère du 6 mai 1861.
- 13 Lettre du 26 mars 1860.
- 14 Jules Lemaitre : *Journal des Débats*, 1887.
- 15 Lettre du mardi 16 juillet 1839.
- 16 *Les Paradis artificiels*.
- 17 Vers de jeunesse parus dans *La Jeune France* et reproduits dans le *Baudelaire* d'Eugène Crépet.
- 18 *Œuvres posthumes*. Edit. J. Crépet, t. I, 223-233.
- 19 *Les Paradis artificiels : Anywhere out of the world*.
- 20 *L'Art romantique : Le Peintre de la vie moderne*. XI : Éloge du maquillage.
- 21 Lettre à F. Desnoyers (1853).
- 22 Schaunard : *Souvenirs*. Cité par E. Crépet dans *Charles Baudelaire*.
- 23 Lettre du 5 mars 1866.
- 24 *Anywhere out of the world*.
- 25 Cité par E. Crépet : *Charles Baudelaire*
- 26 *Petits Poèmes en prose*. Éd. Conard, p. 163.
- 27 *Fusées*. Cf. aussi dans le *Carnet*. Éd. Crépet, p. 110, la note sur Agathe.
- 28 Dans le second cas, le processus est le même : d'abord Baudelaire choisit avec soin une femme heureuse, aimée et qui n'est pas libre. Avec l'une comme avec l'autre, il affecte la plus vive estime pour l'amoureux en titre. L'une comme l'autre, il les adore, « comme un chrétien son Dieu ». Mais comme M^{me} Sabatier lui paraît plus facile et que, après tout, elle risque de lui tomber dans les bras, il garde l'anonymat. Ainsi peut-il jouir tout à son aise de son idole, l'aimer en secret, être comblé par son indifférence dédaigneuse. A peine s'est-elle donnée à lui qu'il s'en va : elle ne l'intéresse plus et il ne peut plus continuer sa comédie. La statue s'est animée, la femme froide se réchauffe. Il semble même vraisemblable qu'il l'ait manquée, compensant ainsi par son impuissance la froideur qui faisait défaut tout à coup à la Présidente.
- 29 Lettre du 18 août 1857.
- 30 Asselineau : *Recueil d'anecdotes* (publié pour la première fois *in extenso* par E. Crépet) : *Charles Baudelaire*.
- 31 *L'Art romantique : Le Peintre de la vie moderne*. IX : « le Dandy ».

- 32 Blin : *Baudelaire*, pp. 81-82.
- 33 *Art romantique* : *ibid.*
- 34 Camille Lemonnier. Cité par Crépet. *Op. cit.*, p. 166.
- 35 *Le Mauvais Vitrier*. Éd. Conard, p. 23.
- 36 Jean Cassou : « 1848 », in *Anatomie des Révolutions* (N.R.F.).
- 37 *Fusées*.
- 38 *Petits Poèmes en prose : La Chambre double*.
- 39 *Les Fleurs du Mal : Le Flacon*.
- 40 *Ibid.*, *Le Beau Navire*.
- 41 *Ibid.*, *Le Guignon*.
- 42 *Fusées*.
- 43 *Le Flacon*.
- 44 *Le Peintre de la vie moderne*.
- 45 *Les Fleurs du Mal*, XXXVIII, II.

INDEX DES ŒUVRES CITÉES OU ÉVOQUÉES

Anatomie des révolutions : 153.

Art romantique (L') : 48, 94-96, 123, 124, 134, 136, 166, 167, 171.

Art philosophique (L') : 24.

Banquet (Le) : 168.

Baudelaire (par G. Blin) : 39, 126.

Baudelaire devant la douleur : 57.

Carnet (de Ch. B.) : 107.

Charles Baudelaire (par E. Crépet) : 83, 98, 104, 122, 137.

Correspondance de Baudelaire : 29, 31-35, 39, 46, 47, 52, 56-62, 78, 81, 84-88,
96-98, 100, 112-114, 117, 120, 122, 147, 148, 154, 163.

Don Quichotte : 130.

Écrit en prison : 110.

Énéide (L') : 130.

Eurêka : 132.

Fanfarlo (La) : 55, 106, 107, 119, 120, 122, 144, 145, 152.

Fleurs du mal (Les) : 26-28, 45, 54, 60, 77, 82, 84, 113, 115, 121, 133, 161,
162, 164, 165, 171.

Fusées : 38, 44, 52, 56, 72, 82, 89, 107, 110, 133, 142, 151, 154, 165, 168.

Gargantua : 130.

Ivrogne (L') (projet de pièce de Ch. B.) : 119-123.

Matière et mémoire : 170.

Mon cœur mis à nu : 19, 30, 32, 37, 40, 42, 57, 68, 72, 145, 151.

Note autobiographique (de Ch. B.) : 84.

Œuvres posthumes (de Ch. B.) : 88.

Paradis artificiels (Les) : 36, 80, 89, 91.

Petits poèmes en prose : 28, 33, 37, 101, 106, 107, 148, 157, 166.

Poésies de jeunesse (de Ch. B.) : 83.

Projets de lettre à Jules Janin (œuvres posthumes de Ch. B.) : 88, 90.

Projets de nouvelles (de Ch. B.) : 115.

Recueil d'anecdotes (par Ch. Asselineau) : 122.

Second Faust (Le) : 179.

Si le grain ne meurt : 20.

Soirées de Saint-Pétersbourg (Les) : 96, 108.

Spleen de Paris (Le) :

cf. *Petits poèmes en prose*.

Un amour de Swann : 117.

Un cyclone à la Jamaïque : 20, 21.

Vom Wesen des Grundes (De l'essence du fondement) : 37.

INDEX DES NOMS CITÉS

Alexander, F. : 87.

Ancelle, N.-D. : 32-35, 44-47, 56, 59, 60, 62, 70, 86, 87, 152.

Aristote : 169.

Asselineau, Ch. : 52, 81, 94, 122, 139.

Augier, É. : 129.

Aupick, C. (mère de Baudelaire) : 17-20, 24, 32-34, 36, 40, 45, 49, 52, 53, 55, 57-61, 70, 78, 84-86, 114, 119, 121, 143, 147, 152, 174, 175, 178.

Aupick, J. (beau-père de Baudelaire) : 18, 24, 44, 47, 49, 55, 57-60, 70, 78, 86, 152, 178.

Balzac, H. de : 43.

Barbey d'Aurevilly, J.-A. : 94.

Barrés, M. : 134.

Baudelaire, F. (père de Charles) : 18, 133, 147, 148.

Bergson, H. : 170.

Bernard, Cl. : 147, 148.

Blin, G. : 39, 101, 126.

Brummel, G.B. : 136.

Buffon, G.L. Leclerc, comte de : 74.

Buisson, J. : 19, 81.

Caillois, R. : 43.

Cassou, J. : 153.

Cazotte, J. : 39.
Cervantès, M. de : 130, 132.
Choiseul, E.F., duc de : 129.
Cladel, L. : 104.
Claudel, P. : 69.
Comte, A. : 96, 155.
Cousin, Ch. : 81.
Crépet, E. : 83, 98, 104, 122, 137.
Crépet, J. : 19, 44, 88, 107, 136.

Daubrun, M. : 112-114, 117, 119, 121, 178.
Delacroix, E. : 125.
Denneval : 35.
Desnoyers, F. : 98.
Du Bos, Ch. : 83, 170.
Durkheim, É. : 130.
Duval, J. : 17, 40, 94, 108, 111, 151.
Emerson, R.W. : 125.
Engels, F. : 96.
Épicure : 43, 70, 76, 168.
Eugénie de Montijo, impératrice des Français : 47.

Fabre-Luce, A. : 110.
Faulkner, W. : 158.
Flaubert, G. : 129-135, 148.
Fumet, S. : 83.

Gautier, Th. : 130, 134.
Gebhart, É. : 155.
Gide, A. : 20, 48, 126, 134.
Goethe, J. W. von : 179.

Goncourt, E. et J. : 129.

Guys, C. : 134, 143, 166.

Hegel, G. W. F. : 20, 24, 177.

Heidegger, M. : 37, 165, 172.

Hughes, R. : 20.

Hugo, V. : 47, 101, 124.

Huysmans, J.-K. : 96.

Janet, Pierre : 31.

Janin, J. : 88.

Jaquotot, A. : 60, 62.

Kafka, F. : 62.

Kant, E. : 41, 97.

Lambert, A. T. de Marguenat de Courcelles, marquise de : 129.

Lasègue (M^{me} et M.A.) : 78.

Lautréamont, comte de : 129.

Le Hardouin, M. : 20.

Lemaitre, J. : 70, 76.

Lemonnier, C. : 137.

Leroux, P. : 124.

Louchette : 17, 83, 113.

Louis-Philippe : 124.

Louis XV : 129.

Maistre, J. de : 63, 66, 72, 94, 96, 99.

Mallarmé, St. : 96.

Malraux, A. : 149.

Mariette : 133.

Marx, K. : 96, 153.

Massin, J. : 56, 57, 83.

Mérimée, P. : 129.

Meurice (M^{me} Paul) : 81.

Michelet, J. : 153.

Napoléon III : 60.

Nietzsche, F. : 43.

Orsay, A.-G., comte d' : 136.

Pascal, B. : 38.

Platon : 115, 168, 169.

Poe, E.A. : 132, 133, 152.

Porché, F. : 61.

Poulet-Malassis, A. : 60, 85.

Prarond, E. : 113.

Présidente (la) :

cf. M^{me} Sabatier.

Proudhon, J. : 153.

Proust, M. : 117.

Rabelais, F. : 130, 132.

Rétif de La Bretonne, N.-E. : 43.

Rimbaud, A. : 129, 146, 147.

Rouvière, Ph. : 122.

Royère, J. : 111.

Sabatier (Savatier A. J., dite M^{me} –) : 94, 111, 113, 114, 118, 178.

Sade, D. A. F., marquis de : 95.

Saint-Simon, C. H., comte de : 96.

Sand, G. : 47, 124, 153.

Schaunard : 98.

Socrate : 169.

Sue, E. : 43.

Swedenborg, E. : 165.

Tisserant, H. : 120, 122.

Tristan, Fl. : 153.

Troubat, J. : 100.

Valéry, P. : 28.

Van Gogh, V. : 129.

Verlaine, P. : 100.

Vigny, A. de : 100.

Virgile : 130-132.

Wahl, J. : 38.

The logo for NRF (Nouvelle Revue Française) is a stylized, cursive lowercase 'nrf' in a black serif font.

GALLIMARD

5, rue Gaston-Gallimard, 75328 Paris cedex 07

www.gallimard.fr

© *Éditions Gallimard, 1947, renouvelé en 1975.* Pour l'édition papier.

© *Éditions Gallimard, 2017.* Pour l'édition numérique.

Couverture : Baudelaire par lui-même. Dessin à la plume, vers 1864-1865. Photo Archives
Éditions Gallimard.

Le présent ouvrage a bénéficié du soutien du CNL pour sa numérisation.

DU MÊME AUTEUR

Aux Éditions Gallimard

Romans

LA NAUSÉE.

LES CHEMINS DE LA LIBERTÉ, I : L'ÂGE DE RAISON.

LES CHEMINS DE LA LIBERTÉ, II : LE SURSIS.

LES CHEMINS DE LA LIBERTÉ, III : LA MORT DANS L'ÂME.

CEUVRES ROMANESQUES (Bibliothèque de la Pléiade).

Nouvelles

LE MUR (*Le mur – La chambre – Érostrate – Intimité – L'enfance d'un chef*).

Théâtre

THÉÂTRE, I : *Les mouches – Huis clos – Morts sans sépulture – La putain respectueuse*.

LES MAINS SALES.

LE DIABLE ET LE BON DIEU.

KEAN, d'après Alexandre Dumas.

NEKRASSOV.

LES SÉQUESTRÉS D'ALTONA.

LES TROYENNES, d'après Euripide.

Littérature

SITUATIONS, I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X.

BAUDELAIRE.

CRITIQUES LITTÉRAIRES.

QU'EST-CE QUE LA LITTÉRATURE ?

SAINT-GENET, COMÉDIEN ET MARTYR (Les Œuvres complètes de Jean Genet, tome I).

LES MOTS.

LES ÉCRITS DE SARTRE, de Michel Contat et Michel Rybalka.

L'IDOIT DE LA FAMILLE, *Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, I, II et III
(*nouvelle édition revue et augmentée*).

PLAIDOYER POUR LES INTELLECTUELS.

UN THÉÂTRE DE SITUATIONS.

LES CARNETS DE LA DRÔLE DE GUERRE (novembre 1939-mars 1940).

LETTRES AU CASTOR et à quelques autres :

I. 1926-1939.

II. 1940-1963.

LE SCÉNARIO FREUD.

MALLARMÉ, *La lucidité et sa face d'ombre*.

ÉCRITS DE JEUNESSE.

LA REINE ALBEMARLE OU LE DERNIER TOURISTE.

Philosophie

L'IMAGINAIRE, *Psychologie phénoménologique de l'imagination*.

L'ÊTRE ET LE NÉANT, *Essai d'ontologie phénoménologique*.

CAHIERS POUR UNE MORALE.

CRITIQUE DE LA RAISON DIALECTIQUE (précédé de QUESTIONS DE MÉTHODE), I : *Théorie des ensembles pratiques*.

CRITIQUE DE LA RAISON DIALECTIQUE, II : *L'intelligibilité de l'Histoire*.

QUESTIONS DE MÉTHODE (collection « Tel »).

VÉRITÉ ET EXISTENCE.

SITUATIONS PHILOSOPHIQUES (collection « Tel »).

Essais politiques

RÉFLEXIONS SUR LA QUESTION JUIVE.

ENTRETIENS SUR LA POLITIQUE, avec David Rousset et Gérard Rosenthal.

L'AFFAIRE HENRI MARTIN, textes commentés par Jean-Paul Sartre.

ON A RAISON DE SE RÉVOLTER, avec Philippe Gavi et Pierre Victor.

Scénario

SARTRE, *un film réalisé par Alexandre Astruc et Michel Contat.*

Entretiens

Entretiens avec Simone de Beauvoir, *in* LA CÉRÉMONIE DES ADIEUX de Simone de Beauvoir.

Iconographie

SARTRE, IMAGES D'UNE VIE, album préparé par L. Sendyk-Siegel, commentaire de Simone de Beauvoir.

Jean-Paul Sartre

Baudelaire

L'intervention du philosophe s'avère, ici, distincte autant de celle du critique que de celle du psychologue (médecin ou non-médecin) comme du sociologue. Car il ne s'agira pour lui, ni de peser au trébuchet la poésie baudelairienne (portant sur elle un jugement de valeur ou s'appliquant à en offrir une clé), ni d'analyser, comme on ferait d'un phénomène du monde physique, la personne du poète des *Fleurs du Mal*. Tenter, bien au contraire, de revivre par l'intérieur au lieu de n'en considérer que les dehors (c'est-à-dire : soi-même l'examinant du dehors) ce que fut l'expérience de Baudelaire, prototype quasi légendaire du « poète maudit »...

Cette édition électronique du livre *Baudelaire* de Jean-Paul Sartre a été réalisée le 27 septembre 2017 par les Éditions Gallimard.

Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage (ISBN : 9782070324934 - Numéro d'édition : 245694).

Code Sodis : N92659 - ISBN : 9782072756467 - Numéro d'édition : 325522

Ce livre numérique a été converti initialement au format EPUB par Isako www.isako.com à partir de l'édition papier du même ouvrage.