

BAUDELAIRE ET L'ART ESPAGNOL

Poésie, esthétique, critique d'art

BERYL SCHLOSSMAN

Northeastern University

b.schlossman@neu.edu

Résumé

Parmi les écrivains français marqués par l'Espagne, Baudelaire, le seul qui resta à Paris, aura consulté les documents des voyageurs comme les œuvres d'art de la Galerie Espagnole dans une perspective singulière. La sensibilité tragique et mélancolique qui habite le modernisme innovateur de Baudelaire va au-delà des considérations de couleur locale. Au fil de ses lectures et de ses promenades esthétiques, Baudelaire développe sa propre pensée, étrangement détachée des stéréotypes d'exotisme ou d'altérité les plus répandues. Sa façon d'accoupler le Beau et le bizarre, qui distingue son esthétique, l'emmène vers l'étrangeté du baroque. En ses qualités d'écrivain et de poète, Baudelaire plonge au cœur de l'esthétique espagnole dans quelques-uns de ses écrits les moins discutés, y compris plusieurs poèmes des *Fleurs du Mal*.

Abstract

Among writers interested in Spain, Baudelaire seems to have had a singular perspective on documents related to travel in Spain and Spanish works of art. The tragic and melancholic sensibility that characterizes Baudelaire's writing goes beyond considerations of local color. Through his readings and assiduous gallery visits, Baudelaire develops his own thought, strangely detached from widespread stereotypes of exoticism and alterity. His distinctive method of combining the Beautiful and the bizarre leads him toward the strangeness of the baroque. As a writer and poet, Baudelaire goes to the heart of Spanish aesthetics in some of his least-known writings, including several poems in *The Flowers of Evil*.

Mots-clés: Baudelaire, Espagne, esthétique, poésie, art, *Fleurs du Mal*.

Keywords: Baudelaire, Spain, aesthetics, poetry, art, *Flowers of Evil*.

Sous la plume de Baudelaire, l'invasion et l'évasion se proposent de façon inattendue: d'une part, il y a la guerre et la discipline militaire — la "terreur" qui ouvre le terrain à la prostitution, concept clé de son œuvre — mais d'autre part, il y a l'évasion esthétique et sensuelle (amoureuse et érotique). L'évasion montre le chemin qui mène des premiers poèmes de dépaysement et de la nouvelle hispanisante, *La Fanfarlo*, vers l'esthétique moderne. C'est au croisement de deux disciplines, la littérature et l'art (puis la critique de l'art), que Baudelaire doit sa vision singulière, fondamentale: "Glorifier le culte des images, ma grande, mon unique — ma primitive — passion" (Baudelaire, 1975 : 701). La formule est saisissante: très tôt, Baudelaire ouvre la perspective de son écriture poétique à l'influence de l'architecture, de la sculpture, de la gravure et de la peinture, surtout depuis la Renaissance et le baroque et jusqu'aux modernes. Baudelaire s'intéresse passionnément aux arts ibériques. Ce sont les représentations en noir et blanc de Goya qui l'impressionnent particulièrement.

Pour Baudelaire, cette trajectoire esthétique va du Musée Espagnol et des œuvres évoquées par Théophile Gautier jusqu'à Constantin Guys, en passant par Delacroix, les modes parisiennes, et un ensemble d'écrivains romantiques dont les plus célèbres (Balzac, Musset, Hugo, Hoffmann, Byron et Mérimée).

Dans la fantaisie de Baudelaire, un jeu de rôles romantiques se transforme en esthétique, à partir des contrastes brusques et inouïs: il se voit tour à tour en poète, comédien, guerrier, ou prêtre, toujours voué au culte des images. Dans sa réflexion, l'amour est relevé d'une violence inévitable. Le Beau aurait son élément impair, qu'il appelle 'bizarre'; l'enfer serait face au paradis, la cruauté et le crime sont proche de la volupté (Baudelaire, I : 682). Le Mal entre dans le plaisir non seulement par l'influence du libertinage français, mais aussi par la voie ibérique : "L'Espagne met dans la religion la férocité naturelle de l'amour" (Baudelaire, I : 661).

A partir de ces représentations de l'amour féroce, de la discipline cléricale et militaire, et de la religion, l'art poétique de Baudelaire reprend certaines intuitions de sa recherche critique. Dans les deux domaines, il y a une complicité entre la vision moderne de Paris, capitale du dix-neuvième siècle, et l'art de la péninsule, depuis la Renaissance jusqu'à Velasquez, Murillo et surtout Goya, connu par ses gravures et par quelques toiles du Musée Espagnol.

Le romantisme angélique le laisse froid, et Baudelaire entre dans le modernisme trans-romantique. Depuis toujours — c'est-à-dire, depuis 1843, au plus tard — l'esthétique de Baudelaire est affectée, teintée, articulée par le coloris dramatique, hyperbolique, même, de l'Espagne. Dans le Salon de 1846, Baudelaire note : "Que la couleur joue un rôle important dans l'art moderne, quoi d'étonnant ? Le romantisme est fils du nord, et le nord est

coloriste : les rêves et les féeries sont enfants de la brume. (...) Quant aux peintres espagnols, ils sont plutôt contrastés que coloristes" (Baudelaire, 1976 : 421).

Les tons en noir et blanc, détachés de sa palette colorée des correspondances, résonnent de façon décisive dans des poèmes et dans d'autres écrits. Baudelaire est attentif à la vision de l'Espagne rapportée par Théophile Gautier dans ses écrits de voyage, d'esthétique, et dans les poèmes d'*España*; plus tard, Delacroix et ensuite Manet et "M. G." (Constantin Guys) confirment et enrichissent sa reconnaissance des arts espagnols.

Dans un essai sur Goya remanié pour la publication du *Voyage en Espagne*, Gautier note : "Les compositions de Goya sont des nuits profondes où quelque brusque rayon de lumière ébauche de pâles silhouettes et d'étranges fantômes" (Gautier, 1981 : 158). Et plus loin, au sujet de la *Tauromachia*, Gautier ajoute ceci : "Un trait égratigné, une tache noire, une raie blanche, voilà un personnage qui vit, qui se meut, et dont la physionomie se grave pour toujours dans la mémoire" (Gautier, 1981 : 163). Dans ces pages, lues par Baudelaire dès 1838 lorsqu'il est encore au collège, Gautier parle du contraste entre le noir et le blanc chez Goya dans des termes poétiques un peu trop proches des images de Baudelaire. Baudelaire était obligé de développer sa pensée afin de ne pas répéter les remarques de Gautier, à qui il doit beaucoup de ses exemples. Dans ce contexte, la strophe des "Phares" commence par un vers un peu vague. Elle continue par l'évocation partiellement empruntée à Gautier de deux planches des *Caprichos* :

Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
De fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,
De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,
Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas (Baudelaire, 1975 : 13).

On relève dans les variantes que Baudelaire avait d'abord écrit : "De vieilles au miroir, avec des vierges nues" (Baudelaire, 1975 : 852). Cela aurait ajouté un ton plus intimement baudelairien, tout comme une variante de "Don Juan aux Enfers" où les femmes qui "se tordaient sous le noir firmament" étaient d'abord des vierges (Baudelaire, 1975 : 868). Le terme de vierge, ici, n'aurait indiqué que la transgression et le sacrifice, loin du langage de Gautier. Pour trouver quelques traces de la tendresse baudelairienne pour ses grandes figures de femmes allégoriques, il faudra attendre les "Tableaux Parisiens" et sa vision tragique des madones du modernisme.

Les pages sur Goya dans "Quelques caricaturistes étrangers" développent certains aspects de son esthétique par rapport au comique et à la vision fantastique dans le contexte de la caricature (Baudelaire, 1976 : 567-70). Or c'est l'imagination en noir et blanc qui situe la puissance d'une image nocturne des *Caprichos* de Goya entre l'invasion — la guerre des

sorcières — et l'évasion — les séductions de l'amour, du bonheur promis par la beauté, et du voyage. Baudelaire corrige sa strophe des "Phares" en insistant sur "l'esprit moderne" de Goya: "toutes ces blanches et sveltes Espagnoles que de vieilles sempiternelles lavent et préparent soit pour le sabbat, soit pour la prostitution du soir, sabbat de la civilisation! La lumière et les ténèbres se jouent à travers toutes ces grotesques horreurs" (Baudelaire, 1976 : 568). Ces remarques donnent l'indice d'une lecture fine et troublante de l'allégorie chez Goya. Sous la plume de Baudelaire, la modernité de l'artiste ibérique devient proche de celle du poète. Pour Baudelaire, la vision de l'Histoire, chez Goya, est féroce et subversive, fine et ironique, sans complaisance. Tout en préparant le terrain pour Baudelaire, Gautier a pourtant tendance à voir en Goya l'imagier du passé.

Dans la lecture par Baudelaire de la fiction de Balzac, le contraste entre le noir et le blanc est présenté de façon hyperbolique — Baudelaire dirait surnaturel — afin de rendre compte de l'esthétique liée au mélodrame balzacien. Dans le contexte espagnol, c'est par les voies de l'art et de la critique, en passant par l'œuvre de Goya et par le voyage commenté de Gautier, que le coloris du noir et blanc entre dans le terrain purement baudelairien. Ces tons contrastés vont donner forme, chez le poète parisien, à sa vision du désir et de l'amour, au spleen, à la mégère atroce, à la muse vénale — et même aux figures de l'idéal, que ce soit de blanches déesses en statues, des Vierges noires ou glacées, ou des lady Macbeth aux mains sanglantes. C'est ainsi que l'art fait pousser les femmes-fleurs du Mal. Baudelaire en appelle à tous les attraits de l'artifice, que ce soit le rouge ou la poudre de riz, des vêtements ou des décors de théâtre.

Après une série de poèmes qui parlent de la mer et des couleurs, les poèmes deviennent de plus en plus nocturnes, et les drames se déroulent sur fonds noir. La chevelure du célèbre poème du même nom a un teint d'encre; quelques strophes des "Phares" soulignent la noirceur de l'imagination chez plusieurs artistes. "Les Tableaux Parisiens" déploie leurs tons fantastiques sur fonds de la ville et de la nuit, ou bien sur un ciel pâle et froid. La femme elle-même est pâle — espagnole ou parisienne, fantastique ou réelle, aristocrate ou pauvre — puisque le vice et la vertu se rencontrent (ou se correspondent) dans les images de la femme héroïque, celle que Baudelaire préfère mettre en scène.

Depuis les premiers poèmes (repris dans "Spleen et Idéal") et "La Fanfarlo," sa première publication, le noir de Baudelaire, c'est la Nuit, le Mal, l'alcôve obscure, tandis que le blanc, c'est surtout la pâleur de la femme-héroïne. Il faut les deux ensembles pour créer le contraste à l'espagnole que Baudelaire, à la suite de Gautier, admire dans les gravures de Goya. En évoquant ce contraste dans les termes du comique, de l'imagination, du surnaturel et de sa lecture très particulière de l'amour, Baudelaire entend aller plus loin dans l'analyse que Gautier. Le blanc, chez Baudelaire, c'est un écran, comme une feuille de papier, ou un

éblouissement, comme un soleil: ce blanc en appelle à l'encre. Qui se verse, se donne, se laisse tracer. L'emporte ailleurs, au loin, comme un grand navire. Au sillage de marins, de voyageurs, l'allégorie règne: l'arabesque le fascine, il le juge le plus spirituel des dessins.

La guerre, la défaite, la prostitution et la pauvreté sont des effets de l'Histoire, observés par Baudelaire, qui fourniraient d'autres motifs à la pâleur féminine. Bien au-delà des stéréotypes du romantisme et indépendamment des critères de beauté féminine, la pâleur est inscrite dans les conditions de vie de la grande ville capitaliste du Second Empire, au moment historique où les femmes entrent en masse dans le monde du travail. Chez Baudelaire, l'intérêt du teint viendrait surtout de l'esthétique ou bien de l'allégorie. Du côté des figures féminines, le Mal — ou le Vice — est représenté par le désir, par la prostitution, et par le libertinage. Le péché originel et la Mort entrent en jeu par la même occasion. Chez Baudelaire, singulièrement, les vierges et les saintes se présentent auréolées de la même pâleur que les muses malades et vénales. Certes cela a scandalisé certains lecteurs, indignés, et quantité d'éditeurs épouvantés. Les positions qu'il prend, et qui lui ont coûté cher, Baudelaire ne les cède jamais à la moralité bourgeoise du très lourd dix-neuvième siècle. Ces vierges et même ces spectres sont aussi pâles que les "femmes galantes" dont les adresses remplissent ses carnets. Baudelaire élargit le champ moral pour mettre en marche, dans son art non-naturel mais vrai, l'émotion d'une complicité héroïque tout imprégnée de modernité. Loin de la grivoiserie triviale à laquelle Gautier ne résiste pas, Baudelaire met en scène toute forme de désir et de contrainte, tous les arts de l'amour de son époque, depuis le grotesque jusqu'au sublime, en passant par tous les cultes. Devant la prostituée étrangère et la veuve modeste, la danseuse et l'actrice, Baudelaire propose des images du grand amour -- baroque et passionné, beau, résonnant et rempli de correspondances.

Depuis la tragédie classique jusqu'à la vie parisienne, le contraste espagnol relevé tout au long de l'œuvre baudelairienne suggère des dimensions esthétiques et métaphoriques de la pâleur. Les femmes-fleurs du Mal font écho aux gravures et au papier. La pâleur évoque pour Baudelaire le maquillage des saltimbanques, des acteurs de théâtre, des Pierrots des Funambules et de la Pantomime anglaise, et de la Commedia dell'Arte. De façon générale, la chevelure est nocturne comme de l'encre – elle contient à la fois le bleu du ciel et la Nuit des Temps. Dans un registre plus léger, la fantaisie de la femme simultanément artiste et objet d'art fait incarner ce contraste.

A l'époque des "Phares", le blanc et le noir dessinent la chambre à coucher de la Fanfarlo : "la clarté de la lampe se jouait dans un fouillis de dentelles et d'étoffes d'un ton violent, mais équivoque. Çà et là, sur le mur, elle éclairait quelques peintures pleines d'une volupté espagnole: des chairs très blanches sur des fonds très noirs" (Baudelaire, 1975 : 576). La description des tissus et des tableaux donnent les dimensions de la "volupté

espagnole" dans une mise en abîme discrète, tandis que la phrase suivante la noie dans des stéréotypies et des catachrèses: "C'est au fond de ce ravissant taudis, qui tenait à la fois du mauvais lieu et du sanctuaire, que Samuel vit s'avancer vers lui la nouvelle déesse de son cœur, dans la splendeur radieuse et sacrée de la nudité" (Baudelaire, 1975 : 576). Ayant critiqué la danseuse dans la presse — est-ce un clin d'œil à Gautier feuilletoniste, amoureux de danseuses? — Samuel se rend rapidement. Son calcul s'efface, il oublie la Cosmelly et il se croit amoureux de la Fanfarlo. Enfin, l'ironie enjouée de la narration finit par faire avaler le personnage extravagant de l'amant-poète lorsque la séduction des deux femmes s'avère un double piège. Tout en affichant une ironie qui ne masque pas ses emprunts, la nouvelle fait un peu trop penser à Gautier, à Balzac et à Musset. On peut supposer que pour cette raison, Baudelaire semble oublier sa première publication à partir de 1857. On relève, pourtant, dans la violence équivoque de la couleur la présence authentique de Baudelaire.

Restent quelques phrases au sujet de l'art, de la danse, de la mode et du costume qui rappellent l'Espagne à la mode de Paris. Les passages concernant l'esthétique à l'espagnole anticiperaient sur la critique d'art de Baudelaire, son goût durable pour l'art baroque, son esthétique élaborée de la poésie et de ses traductions en d'autres arts. La nouvelle évoque le goût de la noirceur, depuis la truffe et la couleur du vin jusqu'au ton ambigu et vaguement libertin, tandis que la souffrance de l'épouse délaissée va vers la pâleur que Baudelaire inscrit dans ses poèmes.

Dans l'essai sur l'Exposition Universelle de 1855, plusieurs remarques sur les femmes peintes par Delacroix lient la représentation de la pâleur à l'art moderne (Baudelaire, 1976 : 593-94). Depuis Goya, Baudelaire remarque le contraste entre lumière et ténèbres dans les tableaux de Delacroix, le grand coloriste romantique. Comme chez Goya, c'est l'image de la femme pâle qui donne forme à sa lecture de l'esthétique de la modernité. Les figures sont tirées de l'histoire ou de la fantaisie, de l'allégorie littéraire ou religieuse. De façon discrète, le terme de 'caprice' rappelle *Los Caprichos*. Malgré l'hommage au maître, la lecture de la femme par Baudelaire ne représente que sa propre pensée, puisque Delacroix ne considérait pas les femmes comme des sujets indépendants mais plutôt comme des modèles. Toujours est-il que le commentaire du poète-critique ouvre la voie à une lecture transromantique de l'œuvre du peintre: "Quant aux autres, quelquefois des femmes historiques (la *Cléopâtre* regardant l'aspic), plus souvent des femmes de caprice, des tableaux de genre, tantôt des Ophélie, des Desdémone, des Sainte Vierge même, des Madeleine, je les appellerais volontiers des femmes d'intimité. On dirait qu'elles portent dans les yeux un secret douloureux, impossible à enfouir dans les profondeurs de la dissimulation. Leur pâleur est comme une révélation des batailles intérieures. Qu'elles se distinguent par le charme du crime ou par l'odeur de la sainteté, que leurs gestes soient alanguis ou violents, ces femmes malades du cœur ou de l'esprit ont dans les yeux le plombé de la fièvre ou la

nitescence anormale et bizarre de leur mal, dans le regard, l'intensité du surnaturalisme" (Baudelaire, 1976 : 593-94). Entre la 'splendeur' et la 'nitescence,' Baudelaire a trouvé sa voix esthétique.

La pâleur de ces femmes, tout comme la pâleur féminine du Hamlet d'après Delacroix, est la trace d'un secret douloureux qui marque le sujet de la modernité chez Baudelaire. Secret, douleur et langueur semblent émaner de "La Vie Antérieure" (Baudelaire, 1975 : 14). Dans ce poème, le secret et la langueur des femmes qui rappellent les tableaux de Delacroix sont prêtés au Narrateur. Le secret est préhistorique, ancré dans un temps mythique mais y ajoutant une pointe douloureuse et moderne. Ce sujet porte dans les yeux un secret intime dans le cadre même de l'intimité, chambre à coucher ou boudoir. Intérieure et antérieure, cela pose un commencement vivant qui donne la mesure de ce que Baudelaire voit comme un être historique, un sujet du Temps. Ce que Baudelaire développe chez Delacroix au sujet de "la femme moderne dans sa manifestation héroïque, dans le sens infernal ou divin" ferait écho à toute une série de figures dans les poèmes. Dans un contexte parisien, la pâleur mise en scène arrive dans des poèmes sur l'automne, le moment de l'année où les couleurs s'estompent et la lumière d'été se laisse emporter: après la moisson ou la vendange, le temps de la Nature annonce la maturité, puis l'hiver, puis la Mort, puis encore autre chose, de toutes ses forces allégoriques.

Les sujets d'intériorité ne sont pas limités aux personnages féminins. Ce sont les figures du Mal. La souffrance se glisse dans leur jouissance, la cruauté se mêle de la volupté, pour eux l'enfer et le paradis s'entremêlent. Le Mal afflige le narrateur de "La Vie Antérieure" et les fumeurs de houkaha, les exilés, les promeneurs solitaires, les poètes et les flâneurs, tout comme les femmes, depuis la "douce pâle Marguerite" empruntée à Tennyson, jusqu'à la prostituée des taudis parisiens, la "femme impure" de la Gomorrhe moderne et même la Madone espagnole, qui réunit le culte, le baroque et l'amour moderne. Ces figures se glissent dans la représentation des couples baudelairiens, morts ou vivants, pris dans l'entre-deux troublant du spleen et des mises en scène sadomasochistes. Même dans "L'Invitation au Voyage", avec ses paysages marins, un de ces couples virtuels s'enferme dans l'espace intérieur du désir, dans une chambre décorée de meubles anciens et de très rares fleurs (Baudelaire, 1975 : 53-54). Ce poème, tout comme "La Vie Antérieure", porterait le reflet d'une émotion portugaise, qui arrive par affinité chez Baudelaire, mais que j'ai rencontré parfois dans des chansons de fado traditionnel et dans l'atmosphère particulière de certains films de Manoel de Oliveira. La chaleur et la beauté se mêlent à la langueur; l'amour est inassouissable, le paradis se sera perdu; la course du temps est étrangement ralentie; c'est ainsi. Cet état des choses provoque des moments de conscience aigus, presque hallucinés, mais aucune lamentation romantique.

La pâleur de la femme sur fonds ténébreux finit par refléter le Mal qui brille dans les yeux de l'amant ou du poète fictifs, le sujet qui parle dans de nombreux poèmes. Ce sujet réunit en lui la sainteté et la damnation, la pureté conventionnelle de Marguerite (dans le *Faust* de Goethe) et l'Enfer de Faust. Chez Baudelaire, le trajet de Marguerite remonterait à quelques vers charmants mais assez fades de Tennyson: "O sweet pale Margaret, / O rare pale Margaret,/ What lit your eyes with tearful power,/ Like moonlight on a falling shower?" (Baudelaire, 1975: 947) Mais l'allusion à la jeune fille de *Faust* prend un autre chemin dans la transformation baudelairienne.

L'esthétique de Goya semble intervenir dans l'atmosphère de cauchemar et de rêve illimité introduit au cœur de l'amour. Lors de l'invasion guerrière de l'Amour, la femme entraînée par son amant, le « je » parlant du poème est apostrophée comme son complice et son double:

Aimons-nous doucement. L'Amour dans sa guérite,
Ténébreux, embusqué, bande son arc fatal.
Je connais les engins de son vieil arsenal:
Crime, horreur et folie! — O pâle marguerite!
Comme moi n'es-tu pas un soleil automnal,
O ma si blanche, o ma si froide Marguerite?

L'évasion tourne court: l'Amour se révèle "ténébreux" (Baudelaire, 1975 : 65). Les deux amants sont trop pâles, le fonds est trop noir. Le "Sonnet d'Automne" signé par Baudelaire corrige la "Marguerite" de Tennyson (et celle de Goethe par la même occasion), grâce à l'esthétique ibérique.

Bibliographie

- LAUREL, Maria Hermínia A. (2001). *Itinerários da Modernidade: Paris, espaço e tempo da modernidade poética em Charles Baudelaire*. Coimbra : Minerva Coimbra.
- BAUDELAIRE, Charles (1975 et 1976). *Œuvres complètes en deux volumes*. Paris: Gallimard.
- CHAMBERS, Ross (1999). *Literature*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- GAUTIER, Théophile (1981). *Voyage en Espagne suivi de España*. Paris : Gallimard.
- HENRY, Freeman G., (éd.) (1998). *Relire Gautier*. Atlanta : Rodopi.
- JASINSKI, René (1929). *L' 'España' de Th. Gautier*. Paris : Vuibert.
- LLOYD, Rosemary (éd.) (2005). *The Cambridge Companion to Baudelaire*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHLOSSMAN, Beryl (1994). "Balzac's Art of Excess." *In: Modern Language Notes*, vol. 109, numéro 5, pp. 873-896.
- SCHLOSSMAN, Beryl (1999). *Objects of Desire: The Madonnas of Modernism*. Ithaca et Londres: Cornell University Press.

