

BAUDELAIRE, PHILOSOPHE DE L'HISTOIRE?

*BAUDELAIRE, PHILOSOPHER OF HISTORY?*Andrea Schellino^{1,2}

Institut Catholique de Paris

Institut des Textes et Manuscrits Modernes

Paris, França

ORCID 0000-0002-7038-130X

Résumé

Cet article se propose d'explorer la conception de l'histoire de Baudelaire : sa polémique contre l'idée de progrès ; ses idées sur le concept de décadence ; sa conviction que le péché est inévitable.

Mots-clés : Baudelaire, histoire, décadence, péché originel.

Resumo

O presente artigo propõe explorar a concepção de História de Baudelaire: sua polêmica contra a ideia de progresso; suas ideias a respeito do conceito de decadência; sua convicção de que o pecado é inevitável.

Palavras-chave: Baudelaire, História, Decadência, Pecado Original.

Abstract

This article discusses some aspects of Baudelaire's philosophy of history: his polemic against the idea of progress; his theory of decadence; his faith in the inevitability of sin.

Keywords: Baudelaire, history, decadence, original sin.

Toute une tradition s'est accordée à nier à Baudelaire les prérogatives du philosophe. Ses détracteurs lui ont rapproché son indigence d'idées. Jules Lemaître, en 1887, compare ses pensées à un « balbutiement prétentieux et pénible ». « On n'imagine pas une tête moins philosophe » (LEMAITRE, 1887, p. 1-2, ici p. 1, dans la rubrique « La Semaine dramatique » ; LEMAITRE, 1889, p. 17-32, p. 21), tranche-t-il. Paul Bourget fait la distinction entre Stendhal « philosophe » et Baudelaire « rhéteur », même si, chez ce dernier, le « machiavélisme de [l]a rhétorique » tenait lieu de « réflexion » (BOURGET, 1880, p. 2-3; GUYAUX, 2007, p. 569-570, ici p. 569). Selon Paul Souday, le poète des *Fleurs du Mal* est un « faux penseur ». Et André Gide lui répond : « Pourquoi faux ? Baudelaire n'est pas un "penseur" du tout¹ » (GIDE, 1996, p. 1109).

¹ Note rédigée en mai 1920.

Mais la pensée de Baudelaire a trouvé aussi ses défenseurs. Son écrit sur l'« essence du rire » paraît à Émile Deschamps, en septembre 1867, comme l'« étude charmante et profonde d'un philosophe, d'un poète et d'un esprit si lumineux² » (PICHOS, 1973, p. 133). Charles Asselineau prétend que, en Baudelaire, « l'artiste se doublait d'un philosophe, et que le philosophe dominait » (ASSELINÉAU, 1869 ; rééd. dans ASSELINÉAU, 1953, p. 75). Barbey d'Aurevilly et Villiers de L'Isle-Adam le considèrent comme un « penseur ». Victor Hugo s'adresse à lui comme à un « penseur », car « tout poète », écrit-il, contient un « philosophe »³ (PICHOS, 1973, p. 39-40, 191, 387).

Mais comment affronter la pensée de Baudelaire sans ouvrir le dossier périlleux des rapports entre la poésie et la pensée ? Nietzsche, pour qui Baudelaire incarne et résume à la fois la modernité et la décadence littéraires, dira que les « idées des poètes marchent voilées, comme les Égyptiennes⁴ » (NIETZSCHE, 1993, t. I, p. 873).

Baudelaire revendique une pensée des idées discordantes, en quête, dans la lignée romantique, d'une unité profonde, des correspondances mystérieuses, d'une *coincidentia oppositorum*. Parmi les droits fondamentaux oubliés, il choisit le « droit de se contredire » : la contradiction est à la fois un « apprentissage spirituel » (LABARTHE, 1999, p. 76), comme l'observe Patrick Labarthe, et le privilège de l'*homo duplex*, « *touched with pensiveness*⁵ » (BAUDELAIRE, 1975, t. I, p. 444), où pensée et rêve cohabitent. À Astolphe de Custine, Baudelaire emprunte la thèse selon laquelle « apprendre c'est se contredire », parce qu'il y a un « degré de conséquence qui n'est qu'à la portée du mensonge »⁶ (BAUDELAIRE, 1975, p. 710). Edgar Poe, poète-philosophe qui lui a « appris à raisonner⁷ » (BAUDELAIRE, 2016, p. 127), se « contredit quelquefois fortement, ce qui fait son éloge » (BAUDELAIRE, 1975, t. II, p. 287), lit-on dans la préface aux *Histoires extraordinaires*. Dans ses rapports à la philosophie, dans un siècle qui a assisté au foisonnement des systèmes, Baudelaire a usé de ce droit qu'il invoque. *Le Spleen de Paris* traduit, en ce sens, les grandes contradictions de la vie moderne et de l'art qu'elle inspire.

Aucun des grands paradigmes théoriques de son temps a été étranger à Baudelaire : le mysticisme de Swedenborg, le socialisme utopique, le fouriérisme,

² Émile Deschamps à Baudelaire, 2 septembre 1857.

³ La lettre de Barbey d'Aurevilly à Trebutien du 27 mars 1856, la lettre de Villiers de L'Isle-Adam à Baudelaire de la fin de décembre de 1859 et la lettre de Hugo à Baudelaire du 29 avril 1860.

⁴ *Humain, trop humain*, II, dans la partie « Le voyageur et son ombre », § 105.

⁵ « Un mangeur d'opium », dans *Les Paradis artificiels* (janvier 1860).

⁶ [Aphorismes]. L'expression figure dans la lettre V de *La Russie en 1839* de Custine, Bruxelles, Wouters, 1843, p. 83.

⁷ *Hygiène. Conduite. Méthode. Morale*, f° 88.

l'anarchisme de Proudhon, l'homéopathie d'Ignace-Adrien D'Oroszko, le mesmérisme, la spéculation de Josef Hoëné-Wronski, la théosophie, les réflexions scientifiques de Geoffroy Saint-Hilaire et de Buffon. Tenté par toutes les doctrines, il n'adhère à aucune. Claude Pichois a parlé en ce sens de l'« hétérodoxie » (PICHOS, 2005, p. 57) de Baudelaire, pour indiquer son attitude face à cette constellation d'écrivains et de penseurs, aujourd'hui peu ou prou connus, dont les noms apparaissent dans ses écrits. « *La Philosophie est tout* » (BAUDELAIRE, 1973, t. I, p. 190), écrit Baudelaire en mars 1852 à Poulet-Malassis. Cependant il stigmatise l'« art philosophique », cette « monstruosité » qui érige en modèle l'« hérésie didactique », et qui voudrait livrer l'art à la suprématie de l'idée et du concept⁸ (BAUDELAIRE, 1975, p. 598). L'« enseignement », dans l'art et dans la littérature, paraît à Baudelaire une aberration, et les artistes philosophes, des « hérétiques ».

On serait tenté de répondre négativement à cette question : « Baudelaire philosophe de l'histoire ? » Et pourtant plusieurs pages de son œuvre invitent à se pencher sur sa réflexion autour du devenir historique. Même si l'on ne peut déterminer un système homogène et défini, on considérera quelques axes ou versants de sa méditation sur l'histoire, qui s'entrecroisent et s'alimentent réciproquement.

Le premier de ces versants est la polémique que Baudelaire entretient avec l'idée de progrès, qu'il définit dans *Le Diable [Le Joueur généreux]* la « grande idée du siècle » (BAUDELAIRE, 2017, p. 130). Réfractaire aux mythes qui séduisent ses contemporains, il se dresse contre la « grande chimère des temps modernes, le ballon-monstre de la perfectibilité et du progrès indéfinis » (BAUDELAIRE, 1975, t. II, p. 758). C'est notamment dans ses écrits sur Poe et sur Gautier, et dans son compte rendu de l'Exposition universelle de 1855, qu'il développe ses arguments contre l'idéologie du progrès. Instituée par décret impérial en mars 1853, l'Exposition universelle de Paris marque l'apogée de l'idéologie du Second Empire. Pour la première fois, une exposition des beaux-arts est organisée à côté des expositions industrielle et agricole, qui avaient déjà eu lieu à Londres en 1851. Le 15 novembre 1855, dans son discours de clôture, le prince Napoléon, président de la commission, affirme que le « spectacle des progrès réels accomplis dans la voie du bien-être moral et matériel a développé parmi tous, étrangers et Français, des sentiments de considération réciproque⁹ » (BONAPARTE, 1857, p. 404).

Dans le premier volet de l'article qu'il consacre à l'Exposition universelle, Baudelaire greffe à ses réflexions sur la « beauté universelle » une dure attaque contre l'idée de progrès :

8 « L'art philosophique ».

9 Le prince Napoléon était fils de Jérôme Bonaparte et neveu de Napoléon I^{er}.

Ce fanal obscur, invention du philosophisme actuel, breveté sans garantie de la Nature ou de la Divinité, cette lanterne moderne jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance ; la liberté s'évanouit, le châtement disparaît. Qui veut y voir clair dans l'histoire doit avant tout éteindre ce fanal perfide. Cette idée grotesque, qui a fleuri sur le terrain pourri de la fatuité moderne, a déchargé chacun de son devoir, délivré toute âme de sa responsabilité, dégage la volonté de tous les liens que lui imposait l'amour du beau : et les races amoindries, si cette navrante folie dure longtemps, s'endormiront sur l'oreiller de la fatalité dans le sommeil radoteur de la décrépitude. Cette infatuation est le diagnostic d'une décadence déjà trop visible¹⁰ (BAUDELAIRE, 1975, t. II, p. 580).

Or Baudelaire nie que le progrès matériel ou scientifique du passé constitue une « garantie du progrès pour le lendemain » (BAUDELAIRE, 1975, t. II, p. 580-581). De surcroît, la croyance dans un progrès indéfini *déresponsabilise* l'homme et le prive de sa volonté de s'améliorer et de se racheter, par l'art et par la connaissance. Dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire écrira que cette « croyance » est « une doctrine de paresseux, une doctrine de Belges », et en fait *découler une conséquence importante* : « Il ne peut y avoir de progrès (vrai, c'est-à-dire moral) que dans l'individu et par l'individu lui-même¹¹ » (BAUDELAIRE, 2016, p. 87). Toute idée de perfectionnement collectif est une mystification. Le progrès est ainsi soustrait au devenir historique, et demeure une simple possibilité de l'individu. Par conséquent, dans l'« ordre poétique et artistique », « tout révélateur a rarement un précurseur ». Selon Baudelaire, « toute floraison est spontanée, individuelle » et l'artiste « ne relève que de lui-même » (BAUDELAIRE, 2016, p. 581).

La philosophie du progrès nuit à l'imagination : elle encourage la confusion entre les phénomènes « du monde physique et du monde moral, du naturel et du surnaturel », qui sont régis par un principe de « différence ». La « voie du progrès » est celle de la « domination progressive de la matière » (BAUDELAIRE, 2016, p. 616) ; il y a, en elle, un empêchement à *la poésie et au libre épanouissement de l'esprit*. Baudelaire récupère là les théories de Théophile Gautier, exposées dans la préface à *Mademoiselle de Maupin*, et de Chateaubriand. L'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* avait remarqué une « contradiction phénoménale » (CHATEAUBRIAND, 2003, t. II, p. 1008) entre l'amélioration de l'état matériel des hommes et l'amoindrissement des nations. Et comme Baudelaire évoquera plus tard l'abaissement général de l'ordre spirituel, ordre censé assurer le génie artistique, Chateaubriand déplore la perte de l'« ordre moral » :

¹⁰ « Exposition universelle. 1855. Beaux-arts. 1. Méthode de critique ».

¹¹ *Mon cœur mis à nu*, f° 15.

Dans le monde *matériel* les hommes s'associent pour le travail, une multitude arrive plus vite et par différentes routes à la chose qu'elle cherche ; des masses d'individus élèveront des pyramides ; en étudiant chacun de son côté, ces individus rencontreront des découvertes dans les sciences, exploreront tous les coins de la création physique. Mais dans le monde *moral* en est-il de la sorte ? Mille cerveaux auront beau se coaliser, ils ne composeront jamais le chef-d'œuvre qui sort de la tête d'Homère (CHATEAUBRIAND, 2003, t. II, p. 1010-1011).

Chez Chateaubriand comme chez Baudelaire, le divorce entre progrès matériel et mûrissement spirituel est entièrement consommé : le premier, collectif, provoque même une césure dans l'autre, qui ne fleurit que dans le terrain contingent de l'intériorité.

Lorsque Baudelaire dénonce le paradigme progressiste de l'histoire, héritage des Lumières et de la philosophie de Condorcet, il est parfois tenté de le transposer dans une forme, vicieuse et perverse, d'éternel retour. Qui sait, se demande-t-il dans son compte rendu de l'Exposition universelle,

si, délicatisant l'humanité en proportion des jouissances nouvelles qu'il lui apporte, le progrès indéfini ne serait pas sa plus ingénieuse et sa plus cruelle torture ; si, procédant par une opiniâtre négation de lui-même, il ne serait pas un mode de suicide incessamment renouvelé, et si, enfermé dans le cercle de feu de la logique divine, il ne ressemblerait pas au scorpion qui se perce lui-même avec sa terrible queue, cet éternel *desideratum* qui fait son éternel désespoir¹² ? (BAUDELAIRE, 1975, t. II, p. 581)

Deux ans plus tard, dans sa préface aux *Nouvelles histoires extraordinaires*, Baudelaire reformule cette hypothèse :

N'est-ce pas un sujet d'étonnement que cette idée si simple n'éclate pas dans tous les cerveaux : que le Progrès (en tant que progrès il y ait) perfectionne la douleur à la proportion qu'il raffine la volupté, et que, si l'épiderme des peuples va se délicatisant, ils ne poursuivent évidemment qu'une *Italiam fugientem*, une conquête à chaque minute perdue, un progrès toujours négateur de lui-même ? (BAUDELAIRE, 1975, p. 325)

Cet « éternel désespoir » exprime une décadence qui se renouvelle indéfiniment. Baudelaire renverse la dynamique du progrès dans une fatalité de déchéance : la diffusion de cette idéologie préside à sa dégradation. À quelques reprises, il recourt au *topos* de l'assimilation des nations aux individus, qui connaissent une « enfance », une « jeunesse », une « maturité » et une

¹² « Exposition universelle. 1855. Beaux-arts. Méthode de critique ».

« vieillesse »¹³ (BAUDELAIRE, 1975, p. 582). Mais le « déplacement de la vitalité » universelle, à l'instar de la vitalité individuelle, repose sur des cycles dont l'évolution est imprévisible : « Souvent », écrit Baudelaire à propos des civilisations, « il arrive que c'est le principe même qui a fait leur force et leur développement qui amène leur décadence, surtout quand ce principe, vivifié jadis par une ardeur conquérante, est devenu pour la majorité une espèce de routine » (BAUDELAIRE, 1975, p. 582).

Inséparable du progrès, la décadence constitue un autre versant de la réflexion de Baudelaire sur l'histoire. La décadence, la chute, ce sentiment de ruine est latent dans sa poésie ; et l'on sait que Théophile Gautier situe l'éclosion de l'art de Baudelaire dans la « maturité extrême que déterminent à leur soleil oblique les civilisations qui vieillissent » (GAUTIER, 1868 ; rééd. dans GUYAUX, 2007, p. 476). Sans entrer dans la discussion autour de la décadence littéraire, on se limitera à rappeler que, selon Giovanni Macchia, la « poétique de la mélancolie » de Baudelaire, qui est selon lui une « poétique automnale », instaure un rapport spécifique à la temporalité : c'est, écrit Macchia, un « état éclairé par le souvenir », « le temps de l'évocation » : « Quand Baudelaire s'enferme dans les limites les plus rigoureuses du présent (le présent de la ville), il est réveillé par le goût décadent de cette réalité très moderne. [...] "Décadence" est ainsi la conscience de l'*antiquité* du présent » (MACCHIA, 1986, p. 170-171). Mais cette décadence n'est pas simplement la promesse d'une fécondité de l'imagination. Elle traduit une impossibilité d'être, une opacité dont le sujet poétique se charge. Georges Poulet a décrit cette pesanteur où l'« existence se présente sous la forme d'une immense continuité, vue dans une perspective rétrograde » :

Baudelaire, plus qu'aucun autre, a le sentiment intime du processus d'éternisation par lequel tout ce qui tombe dans le passé s'y immobilise une fois pour toutes. Le poète du remords est donc aussi celui d'un temps irrémédiable, dépouillé de toute liberté d'être (POULET, 1980, p. 17-18).

Or Baudelaire a parfois voulu conférer à cette conscience les proportions de l'histoire. Dans un fragment en prose, « Symptômes de ruine », il exprime, à travers la description d'un rêve récurrent, l'accablement provoqué par la déchéance de la réalité. « *Une tour-labyrinthe. Je n'ai jamais pu sortir. J'habite pour toujours un bâtiment qui va crouler, un bâtiment travaillé par une maladie secrète* » (BAUDELAIRE, 1975, t. I, p. 372), écrit Baudelaire, qui se demande : « Comment avertir les gens, les nations – ? » (BAUDELAIRE, 1975, t. I, p. 372) Un fragment de *Fusées*, « Le monde va finir », témoigne d'un pessimisme sur l'avenir de la civilisation. Cette représentation a pu lui être inspirée par *Le*

13 « Exposition universelle. 1855. Beaux-arts. Méthode de critique ».

Phénomène futur de Mallarmé, qu'il avait jugé, dans *La Belgique déshabillée*, comme une « conception ingénieuse » : « Le monde va finir. L'humanité est décrépète¹⁴ » (BAUDELAIRE, 2016, p. 155). Dans l'anti-utopie de Baudelaire, l'homme n'est même plus digne de l'état sauvage, qui présuppose une vitalité qu'il a perdue : « 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 contraire¹⁵ » (BAUDELAIRE, 2016, p. 72-73).

La décadence, qui est un mouvement de recul, pourrait paraître en contradiction avec l'idée que Baudelaire se fait de l'homme. C'est le troisième versant que je voudrais suggérer pour étudier sa pensée de l'histoire. Le poète souligne avec insistance la morne uniformité de l'« homme éternel », qu'il fige dans le spleen, le mal et le péché. Dans un fragment de *Fusées*, l'histoire, de même que la civilisation, est absorbée dans la nature défectueuse et violente de l'homme :

Quoi de plus absurde que le Progrès, puisque l'homme, comme cela est prouvé par le fait journalier, est toujours semblable et égal à l'homme, c'est-à-dire toujours à l'état sauvage. Qu'est-ce que les périls de la forêt et de la prairie auprès des chocs et des conflits quotidiens de la civilisation ? Que l'homme enlance sa dupe sur le Boulevard, ou perce sa proie dans des forêts inconnues, n'est-il pas l'homme éternel, c'est-à-dire l'animal de proie le plus parfait¹⁶ ? (BAUDELAIRE, 2016, p. 69)

Cet « animal de proie » est marqué par le *péché originel*. Baudelaire emprunte à Maistre l'idée que la dégradation et la violence de l'homme présupposent une corruption originelle, qui l'entraîne dans « une funeste inclination au mal¹⁷ » (MAISTRE, 2007, p. 489). Il y a, chez Baudelaire, un ordre profond qui est celui de l'immuable, et pour lequel il multiplie les attributs de cauchemar : l'irréversible, l'irréparable. Le péché originel « explique tout » et sans lui « on n'explique rien » (MAISTRE, 2007, p. 484), écrit Maistre dans *Les Soirées de Saint-Petersbourg*. Selon lui, le péché originel se reproduit « à chaque instant de la durée, quoique d'une manière secondaire » (MAISTRE, 2007, p. 484-485). La chute peut bien se perpétuer tout au long de l'histoire. Cette idée obsède Baudelaire, et dans *Mon cœur mis à nu* il la propose comme critère théologique : « Qu'est-ce que la Chute¹⁸ ? »

14 *La Belgique déshabillée*, p° 39.

15 *Fusées*, p° 22 v°.

16 *Fusées*, p° 21.

17 Voir aussi les notes d'André Guyaux dans son édition de *Fusées* et *Mon cœur mis à nu*, BAUDELAIRE, 2016, p. 396.

18 *Mon cœur mis à nu*, p° 33.

(BAUDELAIRE, 2016, p. 96), se demande-t-il : « Si c'est l'unité devenue dualité, c'est Dieu qui a chuté. En d'autres termes, la création ne serait-elle pas la chute de Dieu¹⁹ ? » (BAUDELAIRE, 2016, p. 96) – Hypothèse qui associe à la chute de l'homme la chute de Dieu, et relègue l'histoire au corollaire d'une dispersion ontologique.

Selon Baudelaire, au vu de l'éternel péché, progrès ou décadence ne peuvent qu'*être* des catégories relatives. Le seul événement véritable se produit au début, et c'est l'irréparable : selon Antoine Compagnon, Baudelaire « arrête l'histoire au temps de la chute », et oblige à envisager « l'homme éternel [...] comme un *statu quo* » (COMPAGNON, 2003, p. 140).

Y a-t-il enfin, dans cet horizon désespéré, une perspective qui s'ouvre à l'homme ? Baudelaire n'attribue aucun rachat au plan collectif. C'est pourtant dans la mesure où l'individu prend conscience de sa chute et du mal, chez lui et dans l'histoire, qu'une forme d'amendement spirituel est peut-être envisageable. Dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire énonce une « théorie de la vraie civilisation » : « Elle n'est pas *dans le gaz*, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes, elle est dans la diminution des traces du péché originel²⁰ » (BAUDELAIRE, 2016, p. 107). André Guyaux a attiré l'attention sur le caractère singulier de cette « théorie » énoncée dans *Mon cœur mis à nu*, qui « envisage que le péché échappe à sa permanence, à sa fatalité²¹ ». *Pierre Jean Jouve a même* considéré que dans ce texte « *anti-manichéen* » et « *chrétien* profondément » apparaît la spiritualité de Baudelaire :

Le péché originel étant la séparation opérée, dans la représentation humaine, entre le bien et le mal (ou, sur un autre plan, la blessure éternelle de l'éros par la mort), la diminution des traces est l'aspiration vers l'unité. Mais dans notre monde il ne s'agira que de « diminution », et c'est toujours à travers le mal que l'esprit devra tendre au bien (JOUVE, 2006, p. 31).

Mais l'individu peut-il contrarier la chute, et revenir, de dualité en dualité, jusqu'à l'unité perdue ? C'est, en tout cas, une perspective peu orientée vers l'avenir. La nouveauté semble y *être* bannie. Walter Benjamin, dans ses notes sur Baudelaire, s'était proposé de montrer comment « l'idée d'éternel retour pénètre au même moment dans le monde de Baudelaire, de Blanqui et de Nietzsche » (BENJAMIN, 2013, p. 651). Il en concluait que, alors que pour Nietzsche « *plus rien de nouveau n'arrive* », chez Baudelaire l'accent porte sur « *le nouveau* qu'un effort héroïque arrache à l'éternel retour du même » (BENJAMIN, 2013, p. 651). C'est sans doute un bilan qui pèche

19 *Mon cœur mis à nu*, f° 33.

20 *Mon cœur mis à nu*, f° 58.

21 Voir ses notes Baudelaire (2016, p. 397).

par optimisme, car pour Baudelaire l'idée du *nouveau*, censée marquer une rupture et un renouvellement, a une portée limitée dans l'histoire. Mais Benjamin reconnaît justement la prééminence, chez Baudelaire, d'une forme particulière de résignation : la *résignation héroïque*. Car il existe autant de « Chimères » que de résignations, comme Baudelaire le suggère dans *Chacun sa Chimère*, où le narrateur observe des « voyageurs » qui cheminent « avec la physionomie résignée de ceux qui sont condamnés à espérer toujours » (BAUDELAIRE, 2017, p. 49).

La figure du dandy, que Baudelaire ébauche dans *Le Peintre de la vie moderne* et qui aurait dû être au centre de son projet sur *Le Dandysme dans les lettres*, est aussi le symbole d'un fatalisme face au désert de l'histoire, traversée par les monotones *métamorphoses de la perversité humaine*. L'attitude du dandy ne se résout pas dans une acédie mondaine : il réserve sa vitalité comme un « feu latent qui se fait deviner, qui pourrait mais qui ne veut pas rayonner » (BAUDELAIRE, 1975, t. II, p. 711). Ce sont une « opposition » et une « révolte » silencieuses. La lecture de l'*Histoire de la raison d'État* de Ferrari, parue en 1860 chez Michel Lévy, conforte Baudelaire dans sa conception. Le 20 avril 1860, dans une lettre à Poulet-Malassis, il fait l'éloge de l'« éloquence éthérée, fataliste, résignée » (BAUDELAIRE, 1973, t. II, p. 26) de sa préface. Dans la philosophie de Ferrari, où « partout le Génie [...] pactise avec le Destin » (BAUDELAIRE, 1973, t. II, p. 26), il voit l'empreinte du dandy. Le dandysme est pour lui « *le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences*²² » (BAUDELAIRE, 1975, t. II, p. 711). En 1863, il rapproche la conception de l'histoire de Delacroix, selon laquelle les changements politiques se dissolvent sur le fond homogène, invariable de l'histoire, de la doctrine de Ferrari, dominée par une « froide et désolante résignation²³ » (BAUDELAIRE, 1975, p. 758). La perspective cyclique de l'histoire que Ferrari hérite de Vico seconde la polémique que Baudelaire mène contre les idées de progrès et de perfectibilité de l'humanité. Dans une lettre à Poulet-Malassis de la fin d'août 1860, le poète fait l'hypothèse d'une « harmonie éternelle par la lutte éternelle » (BAUDELAIRE, 1973, t. II, p. 86), d'un équilibre se perpétuant à travers les conflits : aux « philosophies de 1848 », aux palingénésies utopiques, il retorque que « quelles que soient les transformations des races humaines, quelque rapide que soit la destruction, la nécessité de l'antagonisme doit subsister », et les « rapports, avec des couleurs ou des formes différentes », rester les mêmes (BAUDELAIRE, 1973, t. II, p. 86).

Décadence, lutte éternelle, permanence du péché : la philosophie de l'histoire de Baudelaire découle de sa pensée de l'individu. Elle ne s'arrête

22 « Le peintre de la vie moderne ».

23 « L'œuvre et la vie de Delacroix ».

que sur un maintien, précaire et spirituel, de l'individu, qui cherche la connaissance de soi-même, comme dans un miroir, dans les conflits et dans l'harmonie du réel et de l'histoire.

References

- ARETIN, Pierre. *Sonnets luxurieux suivis des doutes amoureux avec leurs solutions*. Traduits de l'italien en français pour la première fois par A. P. Rome [Bruxelles] : Aux dépens des plus illustres cardinaux, 1871.
- ASSELINÉAU, Charles. *Baudelaire et Asselineau*. Textes recueillis et commentés par Jacques Crépet et Claude Pichois. Paris : Nizet, 1953.
- ASSELINÉAU, Charles. *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre*. Paris : Alphonse Lemerre, 1869.
- BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*. Présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie par Aurélia Cervoni et Andrea Schellino. Paris : Flammarion, 2017. (Coll. GF).
- BAUDELAIRE, Charles. *Fusées. Mon cœur mis à nu*. Édition d'André Guyaux. Paris : Gallimard, 2016. (Coll. Folio classique).
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, 1975. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).
- BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris : Gallimard, 1973. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).
- BAUDELAIRE, Charles. *Petits poèmes en prose*. Édition critique par Robert Kopp. Paris : José Corti, 1969.
- BENJAMIN, Walter. *Zentralpark (1938-1940)*. *Baudelaire*. Édition établie par Giorgio Agamben, Barbara Chitussi et Clemens-Carl Härle. Traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau. Paris : La Fabrique, 2013.
- BONAPARTE, Napoléon. *Rapport sur l'Exposition universelle de 1855*. Présenté à l'Empereur par S. A. I. le prince Napoléon. Paris : Imprimerie impériale, 1857.
- BOURGET, Paul. Statues et bustes. *Le Parlement*, 1^{er} déc. 1880.
- CHASLES, Philarète. Études sur W. Shakespeare, Marie Stuart et l'Arétin. Le drame, les mœurs et la religion au xvii^e siècle. Paris : Amyot, [jan. 1852].

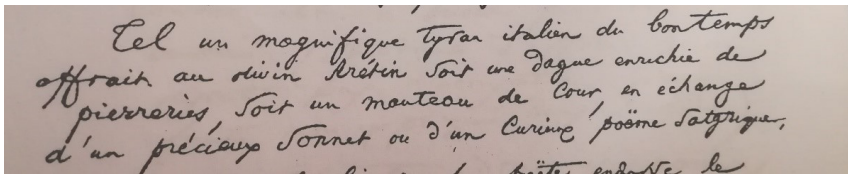
- CHASLES, Philarète. L'Arétin, sa vie et ses œuvres. *Revue des Deux Mondes*, 15 oc., 1^{er} nov., 15 déc. 1834. [Articles recueillis et réimprimés en mai 1873 à Neuchâtel par les Presses de la Société des bibliophiles cosmopolites].
- CHATEAUBRIAND, François-René de. *Mémoires d'outre-tombe*. Deuxième édition revue et corrigée, édition critique par Jean-Claude Berchet. Paris : Le Livre de poche-Classiques Garnier, 2003. (Coll. La Pochothèque).
- COMPAGNON, Antoine. *Baudelaire devant l'innombrable*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003.
- FISCHER, Caroline. L'Arétin en France. *Dix-huitième siècle*, n. 28, L'Orient, 1996.
- GAUTIER, Théophile. Préface. In : BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris : Michel Lévy, 1868.
- GIDE, André. *Journal*. Édition établie, présentée et annotée par Éric Marty. Paris : Gallimard, 1996. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).
- GUYAUX, André. *Baudelaire*. Un demi-siècle de lectures des *Fleurs du Mal* (1855-1905). Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.
- JACOB, Paul Lacroix. Œuvres choisies de P. Arétin. Paris : Charles Gosselin, 1845.
- JOUBE, Pierre Jean. *Tombeau de Baudelaire* (1958). [Saint-Clément-de-Rivière] : Fata Morgana, 2006.
- LABARTHE, Patrick. *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Genève : Droz, 1999. (Coll. Histoire des idées et critique littéraire).
- LEMAITRE, Jules. *Les Contemporains. Études et portraits littéraires*. Quatrième série. Paris : Lecène et Oudin, 1889.
- LEMAITRE, Jules. Bibliographie. In : BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres posthumes et correspondances inédites [...]*. *Journal des débats*, 4 juillet 1887, p. 1-2.
- MACCHIA, Giovanni. *Baudelaire*. Milan: Rizzoli, 1986.
- MAISTRE, Joseph de. *Œuvres*. Texte établi, annoté et présenté par Pierre Glaudes. Paris : Robert Laffont, 2007. (Coll. Bouquins).
- NIETZSCHE, Friedrich. *Œuvres*. Édition dirigée par Jean Lacoste et Jacques Le Rider. Paris : Robert Laffont, 1993. (Coll. Bouquins).
- PICHOIS, Claude. *Retour à Baudelaire*. Genève : Slatkine Érudition, 2005.
- PICHOIS, Claude. *Lettres à Baudelaire*. Collaboration de Vincenette Pichois. Neuchâtel : À la Baconnière, 1973. (Coll. Langages).
- POULET, Georges. *La Poésie éclatée*. Baudelaire-Rimbaud. Paris : PUF, 1980.

ANNEXE

Baudelaire et le « divin Arétin »

Dans cette économie de l'échange que proposent *Les Bons Chiens*¹, l'évocation du « divin Arétin », dans l'avant-dernier paragraphe du poème, soulève quelques questions :

Tel un magnifique tyran italien du bon temps offrait au divin Arétin soit une dague enrichie de pierreries, soit un manteau de cour, en échange d'un précieux sonnet ou d'un curieux poème satyrique² (BAUDELAIRE, 2017, p. 204).



Quel niveau de connaissances Baudelaire avait-il de l'œuvre du poète italien, vers 1864-1865 ?

Très rares sont les essais sur l'Arétin et les traductions de son œuvre disponibles en France, au milieu du XIX^e siècle. Comme l'observe Caroline Fischer à propos de sa « fortune » au XVIII^e siècle, l'auteur des *Ragionamenti* jouissait d'une « renommée suspecte, mais indubitable », même si ses ouvrages ne s'imprimaient ni ne se traduisaient (FISCHER, 1996, p. 367-384, ici p. 372). En 1815, Ingres peint *L'Arétin et l'envoyé de Charles Quint*, huile sur toile exposée au Palais des Beaux-Arts lors de l'Exposition universelle de Paris de 1855³. Philippe Dumanoir et Adolphe d'Ennery font de l'Arétin le héros d'un drame en trois actes, *Pierre d'Arezzo*, créé le 28 novembre 1838 au théâtre de l'Ambigu-comique⁴.

1 Voir Ross Chambers, « The Artist as Performing Dog », *Comparative Literature*, Vol. XXIII, No. 4, Autumn 1971, p. 312-324 ; Richard D. E. Burton, « Baudelaire's Indian Summer. A Reading of *Les Bons Chiens* », *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. XXII, No. 3-4, Spring-Summer 1994, p. 466-486 ici p. 467.

2 On remarquera la graphie « satyrique » pour « satirique », variante commune à l'époque, en particulier lorsque l'adjectif est attribué à un genre littéraire : voir *Les Deux Amis. Conte satyrique* (1830) de Balzac et *Le Nouveau Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle* (1866). Mais la graphie « satyrique » peut aussi suggérer le caractère licencieux de l'œuvre. Le mot a été corrigé en « satirique » dans la version des *Bons Chiens* publiée en juin 1869 dans l'édition posthume des *Petits poèmes en prose* (p. 150).

3 Le tableau est aujourd'hui conservé dans une collection privée. Une réplique, peinte en 1848, a été acquise en 2013 par le Musée des Beaux-Arts de Lyon.

4 Imprimée chez Marchant en 1839.

L'allusion que Baudelaire fait à un « précieux sonnet » semble mal convenir aux poèmes de l'Arétin, et à ses *Sonnets luxurieux* : émaillé d'expressions crues et parfois brutales, ce recueil érotique est l'emblème de l'irrégularité stylistique et de l'outrance expressive. Baudelaire n'a presque certainement pas eu une connaissance directe des *Sonnets luxurieux*, traduits en français et recueillis en 1871, à Bruxelles (ARETIN, 1871). Dans son édition du *Spleen de Paris* (BAUDELAIRE, 1969), Robert Kopp cite la version de Paul Lacroix (sous le pseudonyme de « P.-L. Jacob ») des Œuvres choisies de P. Arétin, parues chez Charles Gosselin en 1845. Il ne s'agit cependant que de la traduction de trois comédies (*Le Philosophe*, *La Courtisane* et *La Talanta*), précédées d'une longue préface qui stigmatise l'écriture de l'Arétin et sa versification, « dure, entortillée, sans grâces et sans naturel⁵ » (JACOB, 1845, p. XLIV). On peut citer aussi les *Sept petites nouvelles de Pierre Arétin concernant le jeu et les joueurs*, traduites par Gustave Brunet (sous le nom de plume de « Philomneste junior ») et publiées en 1861 chez Jules Gay.

La source principale de Baudelaire semble avoir été l'essai sur l'Arétin de Philarète Chasles, publié en trois parties dans la *Revue des Deux Mondes* à l'automne 1834⁶ (CHASLES, 1834), et recueilli en volume en janvier 1852 (CHASLES, [jan. 1852]). Un court billet de Baudelaire, très probablement destiné à Chasles et daté du début de 1852, vient confirmer cette supposition :

Je viens de lire votre admirable étude sur Arétin, et je profitais d'une journée de flânerie pour venir vous témoigner ma reconnaissance pour le grand plaisir⁷.

Ch. Baudelaire

5 Curieusement, les critiques que Paul Lacroix adresse à l'Arétin recourent à celles dont Baudelaire lui-même faisait alors l'objet : « On trouve partout un homme qui court après l'esprit, qui ne dit rien comme un autre, qui cherche à se singulariser par un jargon inintelligible, qui veut rajeunir une pensée usée par un tour obscur ou prétentieux, qui personnifie ridiculement les choses inanimées, métamorphose l'adjectif en substantif, répète une phrase par une inversion désagréable » (p. XLIII).

6 Articles recueillis et réimprimés en mai 1873 à Neuchâtel par les Presses de la Société des bibliophiles cosmopolites.

7 Billet publié par Jacques Suffel dans le *Bulletin du bibliophile* (n° 3, 1975, p. 275), et rééd. par Claude Pichois dans les annexes du t. I de la *Correspondance* de Baudelaire dans la Bibliothèque de la Pléiade (1973, tirage de 1993, p. 1079). Ce manuscrit est passé en vente à Drouot le 25 juin 2015 ; catalogue *Autographes et manuscrits*, expert : Thierry Bodin, n° 36.

Dans son essai, Chasles présente l'Arétin comme une « homme satirique » et un « railleur effréné » (CHASLES, [jan. 1852], p. 429), prêt à vendre sa plume pour s'assurer une vie confortable aux dépens de ses protecteurs. Il formule un jugement sévère sur ses vers, jugés « durs et rocailleux », et blâme sa « satire licencieuse », dernier acte de la « comédie d'une civilisation » (CHASLES, [jan. 1852], p. 476).

Dans *Les Bons Chiens*, à l'instar des « Bergers de Virgile et de Théocrite » (BAUDELAIRE, 2017, p. 203), l'Arétin est assimilé au poète qui reçoit du peintre un « beau gilet d'une couleur à la fois riche et fanée » (BAUDELAIRE, 2017, p. 204) comme récompense pour avoir chanté les « chiens crottés et désolés » (BAUDELAIRE, 2017, p. 203). Cette comparaison ironique des *Bons Chiens* devient plus compréhensible lorsqu'on rapproche le goût du narrateur pour ce gilet des impératifs d'élégance du poète de la Renaissance, suggérés par Baudelaire et évoqués par Chasles : « Jamais, dit l'Ammirato, je n'ai vu vieillard orné de vêtements plus splendides, de plus riches habits ; ce n'était qu'étoffes d'or et de soie » (CHASLES, [jan. 1852], p. 463). Ami du Prince, comme Fanciouille dans *Une mort héroïque*, le poète s'emploie à son divertissement. L'allusion à l'Arétin dans *Les Bons Chiens* confronte le lecteur à la dynamique, pourtant mise en sourdine dans le poème, qui rattache la sociabilité du poète à l'« art du mendier », à une « diplomatie de l'aumône dans ce qu'elle a de plus subtil » (CHASLES, [jan. 1852], p. 429), comme l'écrit Chasles : poète-chien selon Richard D. E. Burton⁸, ce « sublime mendiant » (CHASLES, [jan. 1852], p. 429) s'intègre au cortège de saltimbanques, de bouffons et des « buveur[s] de quintessences⁹ » (BAUDELAIRE, 2017, p. 183) qui décrivent les splendeurs et les misères du poète moderne.

⁸ Richard D. E. Burton, « Baudelaire's Indian Summer. A Reading of *Les Bons Chiens* », art. cit., p. 481.

⁹ *Perte d'auréole*.

Andrea Schellino. Doutor pela Universidade Paris-Sorbonne. É responsável do « Groupe Baudelaire » do Instituto de textos e manuscritos modernos – CNRS-ÉNS (Institut des textes et manuscrits modernes). Colabora com a edição das obras de Huysmans pela Bibliothèque de la Pléiade. Autor de uma bibliografia analítica dos poemas em prosa de Baudelaire (Classiques Garnier, 2015). Publicou em 2017, com Aurélia Cervoni, uma edição do *Spleen de Paris* na editora GF-Flammarion e coordenou em 2018, com Jacques Dupont, um número da revista *L'Année Baudelaire* em homenagem a Claude Pichois.

E-mail: andrea.schellino@yahoo.it

Recebido em: 15/01/2019

Aceito em: 01/04/2019