

Ioan POP-CURȘEU

## DELACROIX LU PAR BAUDELAIRE: HYPERBOLE, THÉÂTRALITÉ, IMAGES «MOLOCHISTES»

**Abstract.** This article proposes a new interpretation of Baudelaire's study *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix* (1863), in connexion with the great themes of romantic aesthetics. Baudelaire develops and permanently superposes three main axes in his "reading" of Delacroix's existence and work: fire images – related to sacrifices, violence and mysticism –, hyperbole (the artist surpasses all which is common in life and art) and theatricality (the painter acts like an actor in social exchanges and in front of the canvas; he also conceives his great decorative compositions as theatre scenes).

Pour illustrer la manière particulière dont le critique d'art le plus notoire du XIXe siècle interprète l'œuvre du plus grand peintre romantique, nous nous en tiendrons à ce qui peut être regardé comme un texte-clef de la critique artistique de Baudelaire: l'article nécrologique *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, publié dans *L'Opinion nationale* en novembre 1863. Certains critiques y ont vu un tarissement du pouvoir créateur: Claude Pichois, par exemple, rattache ce dernier article de Baudelaire sur Delacroix à une «difficulté créatrice» de plus en plus marquée dans les dernières années de la vie du poète, visible dans l'autocitation fréquente<sup>1</sup>. L'autocitation et surtout le pastiche de soi-même sont cependant courants chez

---

1 Voir «Baudelaire et la difficulté créatrice», in *Retour à Baudelaire*, Genève, Slatkine Érudition, 2005, pp. 135-136. Cf. à Pichois, Baudelaire cite 3 pages du *Salon de 1859* et 2 pages des *Peintures murales d'Eugène Delacroix à Saint-Sulpice*.



E. Delacroix, *La mort de Sardanapale*

Baudelaire, dès son entrée en littérature jusqu'aux derniers textes qu'il publie. Plus qu'une marque de sécheresse créatrice, ces pratiques relèvent d'une attitude théâtrale, comme le montre avec une grande clairvoyance Jérôme Thélot, dans son beau livre *Violence et poésie*: «Quel exercice du péché saurait amoindrir le péché? Baudelaire a répondu par l'auto-imitation, l'auto-citation, les ressassement de sa fureur, où s'accuse son infécondité mais où affleurent, lisibles au creux de ces répétitions, la conscience de soi comme mime, et la désignation de la littérature comme théâtre.»<sup>2</sup> L'autocitation et le pastiche sont destinés à lui bien faire apprendre le rôle qu'il doit tenir dans la tragi-comédie de la littérature romantique. Elles lui permettent de se juger lui-même et de toujours mettre en perspective ce qu'il écrit. Elles l'aident, à l'instar de l'acteur

sur la scène, à provoquer des émotions avec des simulacres.

En dehors de l'attitude théâtrale signalée, tout contribue à rendre *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix* un texte-clef pour la compréhension des grands enjeux de l'esthétique au XIXe siècle. En premier lieu, cette étude fait le point sur dix-huit années d'intérêt à la peinture de Delacroix: elle synthétise les réflexions de Baudelaire sur la couleur et le dessin, sur les thèmes, sur les mœurs du peintre et elle essaie de s'inscrire dans une visée philosophique générale, voire même à ébaucher une théorie de l'image profondément originale<sup>3</sup>. En second lieu, la méthode d'interprétation que Baudelaire applique dans *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix* conjugue l'analyse technique de la peinture avec les détails biographiques et psychologiques significatifs dans l'élaboration de l'œuvre, ce qui en fait une sorte de modèle des «nouvelles critiques» à la mode dans la seconde moitié du XXe siècle.

L'invocation de Moloch dans le titre de l'article peut paraître exagérée, vu que le critique ne fait dans son texte de 1863 qu'une petite allusion à ce dieu punique, par un adjectif comme jeté sur le papier du bout de la plume. Néanmoins, vu que tout se construit ici autour des métaphores du feu, de la chaleur et de la lumière, emblématiques

2 Jérôme Thélot, *Baudelaire. Violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993, p. 180.

3 Ce sont des arguments de ce genre qui font que Lucie Horner qualifie *L'Œuvre et la vie*

*d'Eugène Delacroix* de «magistrale étude», dans *Baudelaire critique de Delacroix*, Genève, Droz, 1956, p. 174.

de la personnalité de l'artiste-peintre, le titre nous a semblé approprié. Delacroix n'est pas, dans la vision de Baudelaire, l'artiste froid qui serait isolé dans sa tour d'ivoire et qui construirait son œuvre de manière impersonnelle: au contraire, tout dans la personnalité du peintre est «ardent», et cet adjectif surprend par la fréquence avec laquelle il est employé<sup>4</sup>.

En bon précurseur de la psychanalyse, Baudelaire fait référence à l'enfance. Une première fois, c'est pour démontrer que la théorie de l'art sépare la ligne et la couleur de manière abstraite: elles n'existent pas en réalité et dans la pratique artistique de l'être le plus proche de la nature (l'enfant). Un enfant, dessinateur ou coloriste, ne fera pas de séparation intellectuelle entre le dessin et la couleur, mais s'exercera à trouver – qu'il emploie les crayons ou les pinceaux – la plus grande harmonie visuelle possible<sup>5</sup>. Une deuxième fois, c'est pour glisser une brève caractérisation que Delacroix lui-même fait de son enfance, et pour critiquer par là l'idée que les rousseauistes donnent de l'enfant en particulier et de l'état primitif de l'humanité en général. Le ton du passage en question est tellement baudelairien, que l'on peut douter de sa paternité. Baudelaire attribue à Delacroix des assertions que le peintre ne pourra

pas démentir puisqu'il vient de mourir; le critique d'art se sert d'une bouche étrangère pour exprimer ses idées les plus personnelles. Il est plus que douteux que Delacroix ait parlé de la monstruosité de l'enfant, lui qui était lecteur fidèle de Rousseau et des philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle, et grand ami de George Sand. Il est encore plus improbable qu'il eût des idées catholiques (d'un catholicisme baudelairien, teinté de gnosticisme, en plus!), lui qui avait refusé les derniers sacrements sur son lit de mort. Pour parler en termes freudiens (bien que la grille de lecture du poète soit catholique), Baudelaire nous présente un enfant (un enfant-peintre), dans le cas duquel les refoulements et les sublimations ne fonctionnent pas encore, un enfant «incendiaire», mû par le *principe de plaisir* et totalement opaque au *principe de réalité*:

Je dois ajouter, au risque de jeter une ombre sur sa mémoire, au jugement des âmes élégiaques, qu'il ne montrait pas non plus de tendres faiblesses pour l'enfance. L'enfance n'apparaissait en général à son esprit que les mains barbouillées de confitures (ce qui salit la toile et le papier), ou battant le tambour (ce qui trouble la méditation), ou incendiaire et animaleusement dangereuse comme le singe. «Je me souviens fort

4 L'adjectif apparaît, conformément à notre statistique, au moins huit fois, voir CEC II, pp. 747, 751 deux fois, 756, 757, 758, 767, 768. Toutes les citations des textes littéraires de Baudelaire proviennent de l'édition critique des *Cœuvres complètes*

établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1993, marquées comme dans ce premier cas (sigle CEC, numéro du volume en chiffres romains, I ou II, page où se trouve la citation).

5 Voir CEC II, pp. 752-753.

bien, – disait-il parfois, – que quand j'étais enfant, *j'étais un monstre*. La connaissance du devoir ne s'acquiert que très lentement, et ce n'est que par la douleur, le châtement, et par l'exercice progressif de la raison que l'homme diminue peu à peu sa méchanceté naturelle.» Ainsi, par le simple bon sens, il faisait un retour vers l'idée catholique. Car on peut dire que l'enfant, en général, est relativement à l'homme, en général, beaucoup plus rapproché du péché originel.<sup>6</sup>

L'enfant qui mûrit, l'enfant qui est en train de devenir un «homme supérieur», un artiste, un peintre, transforme l'énergie instinctuelle qui le brûle, il la travaille, la pétrit et la dirige vers des buts spirituels. Quel homme se développe de l'enfant monstre qui ne surmonte sa «méchanceté naturelle» que par suite de beaucoup d'interdits («douleur», «châtiment»), de refoulements et de sublimations («exercice progressif de la raison»)? Un homme qui comprend le prix de la volonté, qui se construit soi-même avec une infinie patience, qui renonce aux plaisirs et à la dissipation pour se consacrer à son œuvre. D'un autre côté, un homme qui se rend compte qu'il ne peut pas devenir un artiste accompli

s'il écrase toutes les manifestations sauvages de sa passion, donc s'il étouffe complètement l'enfant ivre de liberté et de nouveauté qu'il porte en lui. L'enfant monstre devient un être double, comme tous les grands artistes, chez qui «une passion immense» est toujours «doublée d'une volonté formidable»<sup>7</sup>. Cette «passion immense» et cette «volonté formidable» sont les signes visibles d'un homme essentiellement hyperbolique qui, se comprenant mieux que personne, «pousse lui-même sa nature à outrance»<sup>8</sup>. En allant au bout de sa nature, Delacroix se rend apte à faire exploser les limites étroites de l'art pictural néo-classique.

Sans doute en pensant aussi à lui-même, Baudelaire affirme que Delacroix était simultanément un artiste de génie et un dandy, qui s'était livré dans sa jeunesse à la tâche d'introduire en France le goût anglais en matière d'habillement. Le critique ne voit pas de contradiction entre la profondeur des préoccupations d'un artiste et l'apparente futilité de la vie d'un dandy: après avoir semblé les opposer, il va jusqu'à établir une relation de cause à effet entre les deux hypostases. L'écriture de Baudelaire est à multiples portées, puisqu'en livrant à ses lecteurs

6 *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, CEC II, p. 767. Voir aussi une lettre de Baudelaire où s'expriment des idées similaires, cf. *Correspondance*, II (mars 1860-mars 1866), Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Éditions Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1973, p. 234:

«Le sentiment pousse l'enfant, s'il est très énergique, à tuer son père pour un pot de confitures, ou pour acheter des dentelles pour une fille, s'il a dix-huit ans [...]».

7 *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, CEC II, p. 746.

8 *Ibidem*, p. 751.

une réflexion sur Delacroix, il leur livre aussi une réflexion sur soi-même et sur l'artiste en général: «[...] E. Delacroix, quoiqu'il fût un homme de génie, ou parce qu'il était un homme de génie complet, participait beaucoup du dandy»<sup>9</sup>. En sa double qualité de dandy et d'artiste génial, Delacroix pourrait être comparé à Prosper Mérimée: «C'était la même froideur apparente, légèrement affectée, le même manteau de glace recouvrant une pudique sensibilité et une ardente passion pour le bien et pour le beau; c'était, sous la même hypocrisie d'égoïsme, le même dévouement aux amis secrets et aux idées de prédilection.»<sup>10</sup> Un dandy cache sa sensibilité et ses passions intimes sous un masque imperturbable; il veut donner une impression d'impassibilité à ceux qui le regardent. Le «dévouement» aux amis, camouflé derrière une permanente

«hypocrisie d'égoïsme», est presque méconnaissable<sup>11</sup>. Mais ce que le dandy-artiste sait cacher le mieux, ce sont ses penchants sauvages et son esprit de domination, qui plongent leurs racines dans l'enfance lointaine où Delacroix était un «monstre». L'«homme du monde» réussit très souvent à faire oublier tout ce qui est inacceptable d'un point de vue social dans la personnalité du peintre:

Son esprit de domination, esprit bien légitime, fatal d'ailleurs, avait presque entièrement disparu sous mille gentilleses. On eût dit un cratère de volcan artistement caché sous des bouquets de fleurs.<sup>12</sup>

L'esprit de domination, que Nietzsche attribuera lui aussi plus tard à l'artiste, choisit – en dehors de l'image – la conversation ou la parole écrite comme terrain de prédilection pour se manifester.

9 *Ibidem*, p. 759. On observe que, dans la subordonnée concessive le syntagme «homme de génie» n'est accompagné d'aucun adjectif, tandis que dans la subordonnée causale le syntagme est accompagné de l'adjectif «complet». C'est seulement l'«homme de génie complet» qui peut être aussi un dandy, qui peut atteindre à une sorte d'absolu humain.

10 *Ibidem*, pp. 757-758. Nous aimerions juste souligner la force de l'expression «hypocrisie d'égoïsme» employée par Baudelaire, pour dire à quel point un dandy se doit d'être hypocrite, donc théâtral. Sur le dandy comme acteur, voir Marina Guerrini, *Baudelaire: teatro e infanzia*, Roma, Bulzoni Editore «Biblioteca di cultura», 1990, pp. 88-93: «Il dandy vive su un palcoscenico: è il regista,

l'interprete e lo spettatore della sua propria vita.» (p. 89).

11 Armand Moss, dans son livre sur *Baudelaire et Delacroix*, Paris, A.-G. Nizet, 1973, pp. 205-211, identifie dans *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix* de nombreux accents ironiques. Par exemple, le paragraphe que nous avons cité, mis en relation avec un autre où Baudelaire rapporte les accusations d'avarice portées contre Delacroix, dit exactement l'inverse de ce qu'il semble dire à une première lecture. L'interprétation de Moss est très séduisante et répond parfaitement à l'idée d'un Baudelaire théâtral, d'un Baudelaire qui se joue de ses lecteurs et de ses sujets.

12 Baudelaire, *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, CEC II, p. 758.

Delacroix reste pour Baudelaire un des grands causeurs du siècle, qui fait de la parole proférée un art subtil au même titre que la peinture. La causerie apparaît dans ce cas non seulement comme un espace de socialisation, mais comme un terrain de lutte, où les causeurs sont en compétition les uns avec les autres pour imposer leurs idées ou faire valoir leur style. La conversation d'Eugène Delacroix éblouit justement parce que c'est un discours pervers, envoûtant, rusé, comparable aux stratégies rhétoriques de sa peinture qui allie science de la couleur et maîtrise du dessin lyrique en vue de produire le plus fort effet possible sur le spectateur. Le peintre-dandy sait donner l'impression d'être d'accord avec son interlocuteur, pour que celui-ci laisse tomber ses défenses et soit d'autant plus vulnérable aux coups qui lui seront portés à l'improviste:

Quand il était excité par la contradiction, il se repliait momentanément, et au lieu de se jeter sur son adversaire de front, ce qui a le danger d'introduire les brutalités de la tribune dans les escarmouches de

salon, il jouait pendant quelque temps avec son adversaire, puis revenait à l'attaque avec des arguments et des faits imprévus. C'était bien la conversation d'un homme amoureux de luttes, mais esclave de la courtoisie, retorse, fléchissante à dessein, pleine de fuites et d'attaques soudaines.<sup>13</sup>

Malgré sa volonté de fer, ses masques, son dandysme et sa conversation plus aiguisée qu'un poignard, Delacroix était parfois d'une étonnante fragilité. Son corps, aussi mince et délicat que celui d'une belle femme, luttait héroïquement contre la fatigue des grands travaux. Cet «artiste maladif et frileux»<sup>14</sup>, qui se retirait volontiers dans la solitude hermétique de son atelier, n'est cependant faible qu'en apparence, tout comme l'Hamlet auquel il a consacré de nombreuses œuvres. Dans le «paradis artificiel» de l'Hôtel Pimodan, où Baudelaire habitait vers 1842, il avait accroché sur les murs la série complète des lithographies exécutées par Eugène Delacroix pour *Hamlet* de Shakespeare: «Sur ce fonds d'une élégance voluptueuse et farouche, réchauffés ça et là par de

13 *Ibidem*, p. 764. Il serait extrêmement intéressant d'établir un parallèle entre la conversation d'Eugène Delacroix et celle de Poe, dont Baudelaire parle dans *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, CEC II, p. 313. Sans être un beau parleur, Poe disposait de plusieurs atouts: «un vaste savoir, une linguistique **puissante**, de **fortes** études» qui faisaient la force de sa conversation. Son éloquence était «essentiellement poétique», méthodique et libre à la fois,

basée sur «un **arsenal** d'images tirées d'un monde peu fréquenté par la foule des esprits». L'écrivain américain avait «l'art de ravir, de faire penser, de faire rêver, d'arracher les âmes des bourbes de la routine». C'est nous qui soulignons, dans ces brefs passages, plusieurs mots-clefs importants pour la compréhension de notre vision de Baudelaire.

14 *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, CEC II, p. 769.

vieilles et fauves dorures, était accrochée, mis sous verre et sans cadres, toute la série des Hamlet lithographiés de Delacroix, et aussi une tête peinte par Delacroix, d'une expression inouïe, intense, extra-terrestre, qui représentait la Douleur.»<sup>15</sup> Charles Asselineau complète les renseignements sur le musée intime de Baudelaire: sur le fond rouge et noir des murs étaient accrochés aussi le portrait du poète peint par Deroy, miroir du narcissisme de l'artiste, ainsi qu'une copie du chef-d'œuvre d'Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, due toujours au pinceau d'Émile Deroy. La série de 16 lithographies mentionnée par Théodore de Banville, réalisées entre 1834-1843, publiée par l'éditeur Gihaut et l'imprimeur Villain en 1843, remplit deux rôles: tout d'abord, en tant que signe de la vénération que Baudelaire a eue pour Shakespeare et Delacroix, ces deux grands artistes capables d'exprimer l'essence tragique de l'humain, elle constitue une sorte de manifeste artistique; ensuite, elle est un rappel en images de sa propre histoire douloureuse: trahison de la mère,

remariage, fantôme accusateur du père, désir de vengeance, théâtralité poussée à l'extrême, mélancolie ressentie devant un monde à l'envers<sup>16</sup>. Dans le cas d'Eugène Delacroix, tout comme pour le prince du Danemark, le contraste entre le physique frêle, et une énergie psychique ardente, dévorante, se fait jour dans les gestes, dans le regard, dans la tension des lèvres et du front, dans la parole. Le sauvage, l'enfant, l'homme naturel, perce sous l'homme du monde et sous la froideur voulue du dandy:

Je vous ai dit que c'était surtout la partie naturelle de l'âme de Delacroix qui, malgré le voile amortissant d'une civilisation raffinée, frappait l'observateur attentif. Tout en lui était énergie, mais énergie dérivant des nerfs et de la volonté; car, physiquement il était frêle et délicat. Le tigre, attentif à sa proie, a moins de lumière dans les yeux et de frémissements impatients dans les muscles que n'en laissait voir notre grand peintre, quand toute son âme était dardée sur une idée ou voulait s'emparer d'un rêve.<sup>17</sup>

15 Théodore de Banville, *Charles Baudelaire*, in *Petites études – Mes souvenirs*, Paris, G. Charpentier, Éditeur, 1882, p. 80.

16 L'hypothèse d'une double signification des lithographies est formulée par Claude Pichois dans les notes de la «Pléiade», CEC I, pp. 1067-1068. Sur les 16 lithographies, voir un bon article de Robert I. Edenbaum, «Delacroix's *Hamlet* Studies», in *Art Journal*, vol. 26, n° 4, Summer 1967, pp. 340-351 et 373.

17 *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, CEC II, p. 759. Elizabeth Abel, qui fait une étude très philosophique des rapports entre la peinture d'Eugène Delacroix et la poésie de Baudelaire, souligne l'importance de l'énergie: «Herder also proclaimed the highest art to be the one that could express the greatest quantity of energy. [...] Herder's belief that poetry and painting are related not through subject or through sign but as expressions of a unifying source that he called energy prefigured the theory that

L'image du tigre amène Baudelaire à parler des échos exotiques que le physique de Delacroix suscitait dans l'esprit de ses contemporains. Le teint olivâtre, les cheveux lustrés, les yeux noirs «qui semblaient déguster la lumière», ses lèvres minces et crispées «auxquelles une tension perpétuelle de volonté communiquait une expression cruelle», tout cela faisait penser soit à un prince hindou toujours avide et insatisfait au milieu des fêtes les plus brillantes, soit à un ancien empereur du Mexique, à Moctezuma «dont la main habile aux sacrifices pouvait immoler en un seul jour trois mille créatures humaines sur l'autel pyramidal du Soleil»<sup>18</sup>. Baudelaire décrit ici l'artiste en des termes pré-nietzschéens: c'est un être qui se situe par-delà le bien et le mal, un sacrificateur pour qui la vie humaine n'a de prix que par rapport au dieu-Soleil dont les faveurs doivent être conjurées<sup>19</sup>.

Tout en construisant cette image de Delacroix autour des métaphores du feu solaire, Baudelaire s'occupe aussi de la pratique artistique du peintre, fidèle à l'idée d'une relation profonde, plurivoque, entre l'homme et l'œuvre, spécifique d'une certaine critique d'art au XIX<sup>e</sup> siècle. Delacroix peint dans un atelier sobre et austère, fermé aux influences néfastes du dehors, où règne «en dépit de notre rigide climat une température équatoriale»<sup>20</sup>. L'atelier se présente au visiteur comme une sorte d'espace matriciel, protecteur, d'où les agitations du quotidien sont complètement bannies: Delacroix ne travaille pas en plein air, tel Gustave Courbet ou plus tard les impressionnistes. Le peintre semble avoir besoin de la présence du feu et de la chaleur pour créer, parce que, même le soir, après la fin de sa journée d'atelier, en quelque endroit qu'il se trouve, il emploie

---

art is the expression of imagination and that arts could be related through their effort to portray the synthesizing power of imagination.», «Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to the Art of Delacroix», in *Critical Inquiry*, vol. 6, n° 3, Spring 1980, p. 366.

18 *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, CEC II, p. 760, pour les trois dernières citations. L'attrait pour l'empereur aztèque est commun à Baudelaire et Artaud!

19 D'autres critiques du XIX<sup>ème</sup> siècle parlent de l'apparence exotique d'Eugène Delacroix. Dans la notice nécrologique publiée par Théophile Gautier dans le *Moniteur* en novembre 1864, on trouve la comparaison avec un maharajah, avec

---

un tigre, et l'adjectif le plus employé pour décrire la personnalité du peintre est, comme chez Baudelaire, «ardent». Et les similitudes ne s'arrêtent point à cela, voir Théophile Gautier, *Œuvres complètes*, XI, *Histoire du romantisme, Eugène Delacroix*, Genève, Slatkine Reprints, 1978, pp. 200-217 (édition reproduite: Paris, Charpentier, 1884). Elles sont toutes passées en revue et analysées par Armand Moss, *Appendice VII. Des inédits de Baudelaire, op. cit.*, pp. 263-268, qui se demande si Baudelaire aurait pu fournir à Gautier les éléments principaux ou même des passages de l'étude du *Moniteur*.

20 *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, CEC II, p. 761.



son temps «au coin du feu, à la clarté de la lampe», à couvrir le papier d'esquisses et d'ébauches qui traduisent ses rêves<sup>21</sup>.

La grande préoccupation d'Eugène Delacroix est l'expression, c'est pourquoi Baudelaire nous le montre à plusieurs endroits aux prises avec les moyens spécifiques de son art. Doué d'une riche imagination, Delacroix ne cherche que la manière la plus appropriée pour traduire ses visions sur le papier à dessin ou sur la toile. Pour décrire la dialectique imagination/expression, Baudelaire a recours aux métaphores solaires: «Il n'avait pas besoin, certes, d'activer le feu de son imagination, toujours incandescente; mais il trouvait toujours la journée trop courte pour étudier les moyens d'expression.»<sup>22</sup> La rapidité de l'esquisse est, dans cette perspective, essentielle, puisqu'elle constitue la condition de toutes les grandes œuvres accomplies dans la solitude de l'atelier ou sur les grands murs blancs des édifices publics:<sup>23</sup>

Il disait une fois à un jeune homme de ma connaissance: «Si vous n'êtes pas assez habile pour faire le croquis d'un homme qui se jette par la fenêtre, pendant le temps qu'il met à tomber

du quatrième étage sur le sol, vous ne pourrez jamais produire de grandes machines.» Je retrouve dans cette énorme hyperbole la préoccupation de toute sa vie, qui était, comme on le sait, d'exécuter assez vite et avec assez de certitude pour ne rien laisser s'évaporer de l'intensité de l'action ou de l'idée.<sup>23</sup>

Dans ce paragraphe sont distillées des idées esthétiques communes à la fois au peintre et au poète. L'idée passe par l'esprit à une vitesse extraordinaire, les faits de la vie courante adviennent parfois sans qu'on puisse les percevoir, et le vrai artiste doit les saisir dans toute leur matérialité concrète. Pour ce faire, il faut qu'il ait une parfaite maîtrise technique de son métier, un geste ferme et juste qui lui permette de capter l'«intensité» de la pensée ou du vécu<sup>24</sup>. Deux idées nous semblent particulièrement importantes dans ce passage sur les «grandes machines»: la première c'est que l'œuvre d'art doit naître d'une certaine «intensité», qu'elle doit ensuite communiquer au lecteur ou au spectateur. L'intensité nous conduit tout droit à l'hyperbole, qui est mentionnée dans le texte cité, et ce serait là une deuxième idée essenti-

21 *Ibidem*, p. 763.

22 *Ibidem*, p. 747. À un autre endroit du même texte: «Son imagination, ardente comme les chapelles ardentes, brille de toutes les flammes et de toutes les pourpres.», CEC II, p. 751.

23 *Ibidem*, pp. 763-764.

24 Sur les divers aspects de la création artistique, qui doit concilier la conception lente et l'exécution rapide, la maîtrise technique et l'improvisation, voir Patrizia Lombardo, «Baudelaire: l'imagination et la rapidité d'exécution», in *La note bleue. Mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger*, Berne, Peter Lang, 2006, pp. 227-239.

elle. Baudelaire qualifie la boutade de Delacroix d'«énorme hyperbole», ce qui nous donne à penser qu'en face de l'intensité de la vie la seule esthétique légitime passerait obligatoirement à travers ce trope. Et pas à travers n'importe quel genre d'hyperbole, mais une «énorme», poussée à outrance, une hyperbole extrêmement hyperbolisée.

D'ailleurs, la préférence pour les grandes machines est donnée par Baudelaire, dès le début de son article, comme une caractéristique de quelques peintres parmi les plus grands de toute l'histoire de la peinture: Rubens, Raphaël et Véronèse, Lebrun, David et Delacroix. Un lecteur superficiel pourrait être choqué par l'accouplement de ces artistes qui peignent de manière si différente. Cependant, pour Baudelaire, il y a une parenté qui justifie le rapprochement de ces noms dissemblables, «une espèce de fraternité ou de cousinage dérivant de leur amour du grand, du national, de l'immense et de l'universel, amour qui s'est toujours exprimé dans la peinture dite décorative ou dans les grandes machines»<sup>25</sup>. Ces quelques peintres ont fait des «grandes machines» de manière beaucoup plus éclatante que d'autres artistes qui s'y sont essayés: chaque spectateur est libre de choisir l'abondance joyeuse de

Rubens, la suavité angélique de Raphaël, les couleurs veloutées de Véronèse, la sobriété de David ou l'expressivité déclamative de Lebrun.

Baudelaire, quant à lui, choisit «la violence, la soudaineté dans le geste, la turbulence de la composition, la magie de la couleur»<sup>26</sup> des grandes machines de Delacroix, qui naissent d'esquisses rapides prises sur le vif; le critique est conquis par les ensembles décoratifs, tels ceux du Salon du Roi au Palais Bourbon, de la Bibliothèque du Palais du Luxembourg, de l'Église Saint-Sulpice. Ces dernières peintures murales ravissent Baudelaire, plus particulièrement le plafond de la Chapelle des Saints-Ange, représentant Lucifer terrassé par Saint Michel<sup>27</sup>. Le critique parle d'«une magnificence des plus dramatiques», formule qui nous renvoie vers une possible théâtralité de la peinture, ou tout au moins vers une exagération, vers un dépassement de l'expression picturale commune<sup>28</sup>.

Certes, l'«énorme hyperbole» nous livre – à un niveau de réflexion plus poussé – la clef de l'engouement de Baudelaire pour la peinture de Delacroix. Si nous expliquions cet enthousiasme par leur goût commun de la couleur, ou par une passion partagée pour la littérature, nous n'aurions pas tort mais notre ex-

25 *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, CEC II, pp. 743-744.

26 *Ibidem*, p. 754.

27 Sur ces peintures, ainsi que sur l'importance de la thématique religieuse dans l'équation peintre / poète, voir James A. Hiddleston,

«Baudelaire, Delacroix and Religious Painting», in *Modern Language Review*, XCII, n° 4, October 1997, pp. 864-876.

28 Voir *Peintures murales d'Eugène Delacroix à Saint-Sulpice*, CEC II, p. 730.

plication demeurerait partielle. Il faut supposer que cet attachement infaillible, fanatique, de Baudelaire à la peinture de Delacroix vient de ce qu'il a à faire à une peinture essentiellement hyperbolique. Dans les tableaux de Delacroix, tout est exagéré, en premier lieu les sujets. Si on les compare aux sujets du réalisme à la Courbet ou même aux sujets de Manet, on ne peut pas ne pas remarquer que Delacroix ignore complètement la réalité banale et préfère s'inspirer des grands textes de la littérature universelle. La simple série de livres et d'écrivains qui lui ont fourni des sujets constitue d'une certaine manière une liste exorbitante: la *Bible*, Dante, Shakespeare, Goethe, Byron, Walter Scott. Et qui plus est, dans ces œuvres représentatives de l'esprit humain, le peintre choisit de préférence les moments les plus intenses et les plus théâtraux: duels, morts, enlèvements, baisers d'amour sauvage, sacrifices grandioses comme dans *La mort de Sardanapale* (1827). En faisant ses tableaux, le peintre ne se contente pas de transposer sur la toile des dessins préliminaires ou de copier une image extérieure quelconque, comme tant de peintres du XIXe siècle. Delacroix réalise un tableau comme un monde, par couches superposées à partir d'une esquisse faite sur l'ensemble de la toile. Même si les sujets choisis sont dynamiques et théâtraux par eux-mêmes, Delacroix ne s'en contente pas et leur insuffle sa

propre vie, sa passion inassouvie, son âme bouillante: «Tout ce qu'il y a de douleur dans la passion le passionne; tout ce qu'il y a de splendeur dans l'Église l'illumine. Il verse tour à tour sur ses toiles inspirées le sang, la lumière et les ténèbres. Je crois qu'il ajouterait volontiers, comme surcroît, son faste naturel aux majestés de l'Évangile.»<sup>29</sup>

La couleur ne se contente plus, comme chez Ingres et chez les néo-classiques, de remplir sagement les contours d'objets et de corps parfaitement dessinés: elle les fait craquer, éclater, exploser. C'est une couleur magique, théâtrale, violente, qui s'impose à l'œil du spectateur et qui, «comme les sorciers et les magnétiseurs, projette sa pensée à distance»<sup>30</sup>. Le contour, maltraité par la couleur, est apte à exprimer toute la violence des passions humaines, tandis que le contour des dessinateurs ingristes n'exprime rien en dehors de lui-même et de sa propre sagesse conventionnelle:

L'œuvre de Delacroix m'apparaît quelquefois comme une espèce de mnémotechnie de la grandeur et de la passion native de l'homme universel. Ce mérite très particulier et tout nouveau de M. Delacroix, qui lui a permis d'exprimer, simplement avec le contour, le geste de l'homme, si violent qu'il soit, et avec la couleur ce qu'on pourrait appeler la couleur du drame humain, ou l'état d'âme du créateur, – ce mérite tout

<sup>29</sup> *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, CEC II, p. 751.

<sup>30</sup> Baudelaire, *Exposition universelle – 1855 – Beaux-Arts*, CEC II, p. 595.

original a toujours rallié autour de lui les sympathies des poètes [...]»<sup>31</sup>

Avant de finir l'incursion dans la peinture de Delacroix, miroir fidèle de l'homme-artiste, il faudrait mentionner un mot très saisissant par lequel Baudelaire caractérise toute la création du maître. Après avoir souligné un effet optique bizarre, à savoir que la grande débauche de lumière et de couleur produit dans les peintures de Delacroix un ton d'ensemble plutôt sombre et mélancolique, Baudelaire enchaîne sur: «La moralité de ses œuvres, si toutefois il est permis de parler de la morale en peinture, porte aussi un caractère molochiste visible.»<sup>32</sup> Ce «caractère molochiste» est expliqué par l'omniprésence dans les tableaux de Delacroix de villes brûlées, de scènes de viols et de violence, de victimes égorgées, d'enfants qui succombent sous les sabots des chevaux ou sous le poignard affilé des mères folles de douleur. Sur tout cela plane une atmosphère de mysticisme exalté, de ritualisme de l'horreur, de fascination du sang, qui n'était pas sans produire des frissons de plaisir à Baudelaire!

En réfléchissant sur ce qualificatif de «molochiste», nous avons envie d'évoquer une scène tout à fait hyperbolique du Chapitre XIII de *Salammbô* de Gustave

Flaubert, roman que Baudelaire connaissait tout aussi bien que *Madame Bovary*. En écrivant à Flaubert, le 26 juin 1860, pour défendre la perspective «catholique» des *Paradis artificiels*, Baudelaire lui demande comment va *Carthage*<sup>33</sup>. Les deux écrivains étaient assez intimes pour que Baudelaire ait le privilège de lire des fragments de *Salammbô* avant la publication: «Dernièrement j'ai lu chez Flaubert quelques chapitres de son prochain roman; c'est admirable; j'en ai éprouvé un sentiment d'envie fortifiante.»<sup>34</sup> Une lettre à Marie Escudier, expédiée le 4 décembre 1862, fait allusion à un projet d'article de Baudelaire sur ce roman de Flaubert, mais qui n'a jamais été écrit<sup>35</sup>. Dans une lettre du 13 décembre 1862 à Poulet-Malassis, Baudelaire donne son opinion détaillée sur *Salammbô*, en mettant au premier plan le caractère grandiose du livre: «Beaucoup trop de bric-à-brac, mais beaucoup de grandeurs, épiques, historiques, politiques, animales même. Quelque chose d'étonnant dans la gesticulation de tous les êtres.»<sup>36</sup> Enfin, dans une lettre du 3 septembre 1865 à Sainte-Beuve, Baudelaire confesse avoir relu la série des trois articles très réticents sur *Salammbô*, ainsi que la réplique de Flaubert; dans la petite guerre qui a opposé le critique le plus écouté au romancier

31 *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, CEC II, p. 745.

32 *Ibidem*, p. 760.

33 *Correspondance* II, p. 54. *Carthage* semble avoir été le titre premier du roman de Flaubert.

34 *Correspondance* II, p. 238, lettre à Mme Aupick du 29 mars 1862.

35 *Correspondance* II, p. 269.

36 *Correspondance* II, p. 271.

le plus révolutionnaire du XIXe siècle, Baudelaire se range – naturellement! – du côté de ce dernier: «Notre excellent ami a décidément raison de défendre gravement son rêve.»<sup>37</sup> La remarque de Baudelaire n'est pas du tout innocente, puisque la réponse du romancier, reproduite dans *Nouveaux Lundis* comme pendant des trois textes beuviens, remet en quelque sorte le critique à sa place et lui donne une leçon ironique d'érudition, de conception romanesque, de finesse littéraire<sup>38</sup>.

Au cours de ces cinq années d'intérêt pour *Salammbô*, Baudelaire sera souvent revenu sur le Chapitre XIII (numéro fatidique!), intitulé justement *Moloch*, pour s'enivrer des sacrifices sanglants qui y sont minutieusement décrits. La ville de Carthage est entourée par les troupes affamées des mercenaires et le conseil de la ville ne voit aucune issue à cette situation désespérée. Les vivres s'épuisent, l'eau manque, les rues sont jonchées de cadavres en décomposition, et il faut offrir un sacrifice aux dieux pour que la pluie tombe et que la ville soit sauvée. Or, le sacrifice est offert au terrible dieu androgyne du Soleil, Moloch, et les victimes qui expient les crimes de la cité sont de pauvres enfants innocents, drapés de voiles noirs. Le dieu surgit sur la place principale de Carthage sous la forme d'un monstre colossal en airain,

chauffé à blanc. Des esclaves cachés font mouvoir ses mains en tirant sur des chaînes, Moloch prend les enfants et les jette dans un des sept compartiments qui s'ouvrent sur sa poitrine. Or, quoi de plus impressionnant que la grandeur du monstre et l'intensité du sacrifice offert par la cité au dieu affamé de chair et assoiffé de sang? Quoi de plus excessif que le tableau de ces petites créatures immolées «sur l'autel du Soleil»? Quoi de plus hyperbolique que le style flaubertien, qui, dans *Salammbô*, mise sur l'«hénaurme» et sur un effet pictural qui ressemble à s'y méprendre à l'effet produit (couleur, dessin, atmosphère, anecdote) par des toiles telles que *La Mort de Sardanapale*, *L'Entrée des croisés à Constantinople*, *Scènes des massacres de Scio*, *L'Enlèvement de Rebecca*?

S'il avait pu écrire l'article projeté sur *Salammbô*, Charles Baudelaire aurait sans doute brillamment analysé la poétique hyperbolique de Flaubert en insistant sur les «grandeurs, épiques, historiques, politiques, animales» qu'il signalait dans la lettre à Poulet-Malassis. Il y aurait rattaché des considérations sur la «gesticulation» étonnante des personnages, expression saisissante de la théâtralité flaubertienne, et sur la somptuosité du décor qui régit toute la mise en scène du roman<sup>39</sup>. Une

37 *Correspondance* II, p. 529.

38 C.-A. Sainte-Beuve, «*Salammbô*, par M. Gustave Flaubert», I-III, in *Nouveaux Lundis*, Tome quatrième, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1865, pp. 31-95; réponse de Flaubert, pp. 435-448.

39 Sur la théâtralité romanesque chez Flaubert, voir Kashiwagi Kayoko, *La théâtralité dans les deux «Éducation sentimentale»*, Tokyo, Librairie-Éditions France Tosho, 1985.

hypothèse plausible du renoncement de Baudelaire est qu'il aura eu connaissance de deux articles de Cuvillier-Fleury sur le roman de Flaubert, publiés les mardi 9 et samedi 13 décembre 1862 dans le *Journal des débats*. Baudelaire lisait les articles de cet orléaniste convaincu, puisqu'il se plaît à rappeler à leur propos les critiques de Sainte-Beuve, formulées dans «Des prochaines élections à l'Académie»: Cuvillier-Fleury regarde tout à travers son orléanisme et fait parfois des gaffes stylistiques tout à fait cocasses. Le rappel de Baudelaire est fait dans un article publié anonymement, *Une réforme à l'Académie*, écrit juste pour citer ce que Sainte-Beuve dit de lui ou peut-être pour le plaisir de se moquer – sous le masque de l'anonymat – des autres candidats à un fauteuil académique<sup>40</sup>.

Dès le début de son texte sur *Salammbô*, Cuvillier-Fleury affirme appartenir à la vieille école, mais dit en même temps ne pas avoir l'intention d'abuser de ses convictions classiques dans le jugement sur le roman de Flaubert. Le critique apprécie l'effort archéologique du romancier, la volonté de nouveauté et surtout la beauté tout à fait picturale des tableaux successifs qui composent *Salammbô*: «L'auteur

s'oublie dans la peinture, il s'enivre de couleur. On dirait parfois que le soleil de Carthage est resté empreint sur sa palette et qu'il en a rapporté les rayons.»<sup>41</sup> Cependant, le goût classique de Cuvillier-Fleury est choqué par la description des cadavres en décomposition, par les scènes de cannibalisme et de vampirisme, par la barbarie des sacrifices, en un mot par «l'exagération dans l'horrible»<sup>42</sup>. Il se garde néanmoins de commettre la faute des beuviens: dans les scènes excessives, Flaubert peut très bien avoir suivi une logique strictement littéraire, non s'être adonné à des penchants sadiques. Cuvillier-Fleury ne déduit rien quant aux goûts de l'homme en lisant *Salammbô*: «Non que je conclue du goût de l'écrivain aux penchants de l'homme; ce serait absurde. M. Flaubert peut très bien s'être plu à tailler en morceaux les ennemis de Carthage et n'être pas un homme cruel; mais il faut qu'il suppose que ses lecteurs le sont un peu pour se plaire à de tels tableaux.»<sup>43</sup> Selon Fleury, fidèle à son esthétique classique, un écrivain doit donner «l'idée» non «la sensation» de la chose qu'il s'applique à peindre, en visant à faire travailler l'intellect non à bouleverser les sens, surtout le sens visuel.

40 Voir Baudelaire, *Une réforme à l'Académie*, CEC II, pp. 188-191 (sur Cuvillier-Fleury, pp. 189-190). Au moment où l'article de Sainte-Beuve paraît dans *Le Constitutionnel*, le 22 janvier 1862, Baudelaire est donné, aux côtés de Cuvillier-Fleury, comme candidat au fauteuil académique de Scribe. Cet article anonyme de Baudelaire rend

compte une fois de plus, du «goût du travestissement et du masque» ainsi que du plaisir du jeu qui le caractérisaient.

41 «*Salammbô*, par M. Gustave Flaubert», in *Journal des débats politiques et littéraires*, Mardi 9 décembre 1862, [p. 2, colonne 6].

42 *Ibidem*, [p. 3, col. 2].

43 *Idem*.

Le grand mérite de Cuvillier-Fleury reste d'avoir mis en évidence l'importance de l'hyperbole pour Flaubert, sans trop la blâmer comme on aurait pu s'attendre d'un esprit classique. Flaubert plonge dans les gouffres de l'histoire ancienne en s'imposant pour tâche de les éclairer avec son érudition, «d'y semer des germes de vie, d'y faire briller des images et d'y dresser à tout bout de champ son éblouissante hyperbole»<sup>44</sup>. L'hyperbole est pour le romancier à la fois une sorte de fatalité existentielle (une «destinée») et une réponse à la tradition littéraire, dont la conjugaison explique ses choix de technique romanesque. Dans le passage qui va suivre, l'hyperbole romantique est mise en relation avec les grandes guerres du XIXe siècle, qui ont marqué aussi l'imagination ardente et brutale d'Eugène Delacroix:

On n'échappe pas à sa destinée. M. Flaubert était né avec un de ces génies qui, pour n'être pas formés de cette pure essence dont parle le poète, n'en ont pas moins marqué dans l'histoire des littératures, et laissé une trace à travers les âges. Corneille admirait Lucain et l'imitait. On avait dû beaucoup lire, sous le règne d'Honorius, *l'Enlèvement de Proserpine* par l'hyperbolique Claudien. Chez nous, après Malherbe et d'Aubigné, l'hyperbole s'était raffinée et était devenue «la manière» dans

l'école romanesque des Saint-Amant et des Scudéry. Le dix-huitième siècle, sensé entre tous, avait plus sacrifié à l'innovation dans les idées qu'à l'exagération dans le style. Le nôtre, habitué au fracas des événements et au tumulte des grandes guerres, ne s'est pas trop morfondu, ce semble, dans le culte de la simplicité et du naturel. M. Flaubert non plus ne s'y compromet pas. Cette propension à l'enflure que ses amis eux-mêmes signalent en lui, elle le domine, quoi qu'il fasse.<sup>45</sup>

Pour clore la parenthèse sur l'hyperbole flaubertienne et revenir à *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, tout en restant dans les métaphores solaires, il faut souligner que Baudelaire compare la mort du peintre à une éclipse, qui prend les couleurs et les significations de l'Apocalypse. La phrase qui dit le vide laissé en France par la mort d'Eugène Delacroix se teint subtilement de la «propension à l'enflure» mise en évidence à propos de Flaubert par Cuvillier-Fleury<sup>46</sup>. Le deuil national est énorme, la vitalité française tarit, l'intellect s'obscurcit et le monde semble retourner momentanément au chaos: «Il y a dans un grand deuil national un affaissement de vitalité générale, un obscurcissement de l'intellect qui ressemble à une éclipse solaire, imitation momentanée de la fin du monde.»<sup>47</sup>

<sup>44</sup> *Ibidem*, [p. 2, col. 5].

<sup>45</sup> *Idem*. Il ne faut pas oublier que l'expression «pure essence» apparaît chez Baudelaire dans *Bénédiction*, CEC I, p. 9.

<sup>46</sup> En ce qui nous concerne, nous ne donnons aucune acception négative à la «propension à l'enflure».

<sup>47</sup> Baudelaire, *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, CEC II, p. 769.

Les valeurs symboliques du feu dans le texte critique analysé – et dans *Salammbô*, implicitement – nous renvoient tout de suite à Gaston Bachelard et à sa *Psychanalyse du feu*, qui aurait pu prendre comme exemple typique d'imagination modelée par les métaphores du feu à la fois l'imagination d'Eugène Delacroix, que celle de son critique, Charles Baudelaire, qui absorbe dans son essai la personnalité créatrice du peintre qu'il analyse<sup>48</sup>. En dehors de quelques petites images «féminines» du feu (l'atelier fermé qui reproduit de manière symbolique le ventre protecteur et chaud de la mère; le feu dans l'âtre et la lampe), ce sont les images

«masculines», mâles, qui prédominent (le soleil, l'incendie, l'attaque, le volcan, le massacre), mettant ainsi en évidence le pouvoir créateur d'Eugène Delacroix<sup>49</sup>. Ce pouvoir créateur, essentiellement hyperbolique et théâtral, débouche sur une œuvre picturale intense, démesurée, mais en même temps raffinée et subtile, une œuvre qui réussit à concilier les contrastes, à produire de l'obscurité à l'aide d'une lumière crue ou bien à illuminer les ténèbres d'un feu intérieur, celui des couleurs vives qui éclatent à travers la rudesse des contours de la peinture néo-classique.

48 Guy Michaud applique les théories bachelardiennes dans sa lecture de Baudelaire: «Comment nous étonner que, conformément aux correspondances traditionnelles entre les tempéraments et les éléments, qu'a rappelées et développées si amplement Gaston Bachelard, les images du feu soient si nombreuses dans la poésie baudelairienne? Feu, flammes, éclairs, soleils se retrouvent presque dans chaque poème des *Fleurs du Mal*, qu'ils irradient d'un éclat intérieur [...]», «Baudelaire devant La Nouvelle Critique», in *Annales de la Faculté des Lettres*

et *Sciences Humaines de Nice, Baudelaire. Actes du colloque de Nice (25-27 mai 1967)*, Paris, Minard, 1968, p. 141. La personnalité du poète est définie selon Michaud par une lutte entre le Soleil et Saturne, ce dernier tendant sans cesse à éteindre le «feu solaire», *ibidem*, p. 144.

49 Pour les textes de Gaston Bachelard sur le feu, nous avons utilisé les éditions suivantes: *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, «Idées», 1981; *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961.