

Silvia Giudice

Université Paris-Nanterre

Du « terrible style espagnol » aux « exécrables choses ». Baudelaire et la beauté *spirituelle* du baroque

Jean Rousset décrit les années entre 1580 et 1625, qu'il appelle « le pré-baroque », comme une époque à laquelle

les conditions spirituelles se transforment ; un sentiment de rupture historique, d'ébranlement profond des assises de l'être se fait jour. Des forces puissantes, de nature politique, sociale, spirituelle, s'exercent de toutes parts, qui ne se composent pas harmonieusement ; la sensibilité de l'époque est une sensibilité à vif, torturée et pesante. (1954, p. 235)

Et dans une perspective plus spécifiquement littéraire, selon Isabelle Pantin (2003), le xvi^e siècle est l'époque qui connaît la plus riche production poétique, parce que c'est précisément *dans* la poésie que se reflètent entièrement la culture et la société.

De notre point de vue postérieur et surplombant, il n'est pas étonnant qu'une telle période, ainsi décrite, fascine le Baudelaire poète, penseur et critique, même si à la moitié du xix^e siècle le baroque n'a pas encore été conçu, ni en tant qu'époque historique, ni en tant que courant artistique. Notre approfondissement ne se propose pas d'identifier les influences de l'art baroque sur Baudelaire : discours qui serait bien trop ambitieux et qui heureusement a déjà été entamé par la critique¹. Notre objec-

■ Silvia Giudice – docteure en Littérature comparée (Université Paris Nanterre) et Attachée temporaire d'enseignement et de recherche au Collège de France, auprès de la chaire du Pr. William Marx. Adresse de correspondance : 5 place du 14 juillet, 93100, Montreuil, France ; e-mail : silviagiudice61@gmail.com

ORCID iD : <https://orcid.org/0009-0005-5735-6643>

1. Nous songeons notamment aux ouvrages et articles listés ci-après dans l'ordre chronologique : Charpentrat (1959, octobre) ; Drost (1959, juillet-décembre) ; Buci-Glucksmann (1984) ; Buffard-Moret (2004) ; Coquio (2004) ; Guyaux (2017 et 2021, 9 avril).

tif est celui d'étudier les analyses et opinions – plus ou moins explicites – à propos des arts baroques, pour identifier quelques-uns des traits définitoires de la conception baudelairienne de la beauté, ou du moins pour éclaircir le portrait d'une certaine beauté, spécifique, qui aurait partie liée avec l'esthétique baroque. Nous proposons donc un parcours dans les écrits baudelairiens faisant référence à l'esthétique baroque ou à certaines de ses caractéristiques principales : concernant l'architecture et la sculpture d'abord, ensuite la peinture et enfin la poésie. Si plusieurs de ces références ont déjà été approfondies par la critique, nous allons étudier en quoi elles peuvent enrichir notre interprétation des différentes facettes, forcément ambiguës, de cette beauté baudelairienne, qui *se doit* d'être « toujours bizarre » (Baudelaire, 1976a, p. 576).

À ce propos, nous nous permettons de rappeler que depuis la fin du XVIII^e siècle et surtout au XIX^e, l'adjectif *baroque* est utilisé comme synonyme de *bizarre*. Si André Guyaux a déjà recensé et analysé les occurrences du terme *baroque* sous la plume de Baudelaire (2017), nous nous limitons au préalable à souligner une évidence : à quel point un tel adjectif peut être cher à Baudelaire, si l'on songe à la centralité du bizarre dans son esthétique, et surtout à la parenté que l'adjectif *baroque* a, sous sa plume, avec l'inquiétude, la monstruosité et l'ivresse créatrice.

1. Le joujou jésuitique architectural et sculptural

Saint-Loup. Merveille sinistre et galante. Saint-Loup diffère de tout ce que j'ai vu des jésuites. L'intérieur d'un catafalque brodé de *noir*, de *rose* et d'*argent*. Confessionnaux, tous d'un style varié, fin, subtil, baroque, une *antiquité nouvelle*.

L'église du *Béguinage* à Bruxelles est une communiant. *Saint-Loup* est un terrible et délicieux catafalque. (Baudelaire, 1976b, p. 951-952)

Aujourd'hui l'église Saint-Loup à Namur est définie *baroque*, mais il est remarquable que Baudelaire qualifie déjà ses confessionnaux de *baroques*, c'est-à-dire de *bizarres*. En effet, si Baudelaire découvre notre baroque à travers sa version religieuse, « l'art jésuitique », ses impressions dans les notes pour *La Belgique déshabillée* sont riches en intuitions que l'on retrouvera dans la définition que l'histoire de l'art donnera à cette esthétique.

Nous reviendrons sur les termes de cette appréciation de l'église Saint-Loup, mais ce que nous voudrions d'ores et déjà remarquer est l'ambivalence du goût baudelairien. « Merveille sinistre », « terrible et délicieux » etc. : l'oxymore et l'antithèse sont le *leitmotiv* des notes de *La Belgique déshabillée* sur l'architecture et la sculpture des édifices belges. Ce sont les édifices que Baudelaire rattache au « style jésuite » ou « jésuitique » lorsqu'ils sont religieux, au « style joujou » lorsqu'ils sont civils comme les maisons bruxelloises, ou de manière plus générale à un style « du XVII^e siècle », à un « style Rubens » ou « rococo ». C'est sans doute cette ambiguïté intrin-

sèque à son appréciation qui pousse Baudelaire à « tâcher de définir le style jésuite », en ces termes :

Tâcher de définir le style jésuite.

Style composite.

Barbarie coquette.

Les échecs.

Charmant mauvais goût.

Chapelle de Versailles.

Collège de Lyon.

Le boudoir de la Religion.

Gloires immenses.

Deuil en marbre

(noir et blanc).

Colonnes Salomoniques.

Statues (rococo) suspendues aux chapiteaux des colonnes, même des colonnes gothiques.

Ex-voto (grand navire).

Une église faite de styles variés est un dictionnaire historique. C'est le gâchis naturel de l'histoire. (Baudelaire, 1976b, p. 951-952)

Ce style jésuite est alors « composite », fait « de styles variés », superposés et entremêlés. Il est fait de deuil majestueux en marbre et de colonnes imposantes, parfois gothiques, mais auxquelles sont suspendues des statues rococo. La coquetterie côtoie la barbarie, la religion le boudoir : Wolfgang Drost suggère que Baudelaire était fasciné par « ce contraste d'éclatante mondanité et de lugubre mysticisme » (1959, juillet-décembre, p. 41) qu'il considère comme un des traits caractéristiques du baroque, la conjonction de l'élément sensuel et de l'angoisse macabre qui accompagne l'élévation au Divin. C'est ce que Baudelaire identifie comme emblématique dans la paroisse de Saint-Loup justement, qui est une « merveille sinistre et galante », « un terrible et délicieux catafalque » : le contraste et la coexistence essentiels entre la mort et la mondanité, l'éclat mystique et l'angoisse, le délice et l'horreur. Face à une telle nature oxymorique, nous ne pouvons que songer aux deux postulats, à « l'horreur de la vie et l'extase de la vie » (Baudelaire, 1975b, p. 703), au spleen et à l'idéal, mais il nous semble qu'il y a de quoi creuser davantage, notamment du point de vue du jugement esthétique baudelairien : le jésuitique est un « charmant mauvais goût », par rapport auquel Baudelaire semble osciller entre fascination et prise de recul souriante.

C'est cette approche ambivalente que nous avons voulu incarner, dès le titre de cet article, dans l'adjectif polysémique de *spirituel* : la fascination de Baudelaire pour le « style jésuitique » semble être engendrée par ce heurt entre la représentation de la spiritualité et une esthétique qu'il met ironiquement à distance. Pour mieux étudier l'ambiguïté intrinsèque du jugement baudelairien, nous voudrions analyser

le poème des *Fleurs du Mal* qui met en scène de la manière la plus emblématique cette union du religieux, de l'érotisme et du recul critique. « À une Madone »² est bien antérieur au séjour belge de Baudelaire, mais l'on dirait que le poète a déjà à l'esprit de telles chapelles baroques lors de sa composition :

À une Madone

Ex-voto dans le goût espagnol

Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse,
Un autel souterrain au fond de ma détresse,
Et creuser dans le coin le plus noir de mon cœur,
Loin du désir mondain et du regard moqueur,
Une niche, d'azur et d'or tout émaillée,
Où tu te dresseras, Statue émerveillée.
Avec mes Vers polis, treillis d'un pur métal
Savamment constellé de rimes de cristal,
Je ferai pour ta tête une énorme Couronne ;
Et dans ma jalousie, ô mortelle Madone,
Je saurai te tailler un Manteau, de façon
Barbare, roide et lourd, et doublé de soupçon,
Qui, comme une guérite, enfermera tes charmes ;
Non de Perles brodé, mais de toutes mes Larmes !
Ta Robe, ce sera mon Désir, frémissant,
Onduleux, mon Désir qui monte et qui descend,
Aux pointes se balance, aux vallons se repose,
Et revêt d'un baiser tout ton corps blanc et rose.
Je te ferai de mon Respect de beaux Souliers
De satin, par tes pieds divins humiliés,
Qui, les emprisonnant dans une molle étreinte,
Comme un moule fidèle en garderont l'empreinte.
Si je ne puis, malgré tout mon art diligent,
Pour Marchepied tailler une Lune d'argent,
Je mettrai le Serpent qui me mord les entrailles
Sous tes talons, afin que tu foules et railles,
Reine victorieuse et féconde en rachats,
Ce monstre tout gonflé de haine et de crachats.
Tu verras mes Pensers, rangés comme les Cierges
Devant l'autel fleuri de la Reine des Vierges,
Étoilant de reflets le plafond peint en bleu,

2. Nous avons déjà eu l'occasion d'ébaucher une analyse comparative de ces deux textes dans le cadre d'une réflexion sur le kitsch chez Charles Baudelaire et Eugenio Montale (Giudice, 2003).

Te regarder toujours avec des yeux de feu ;
Et comme tout en moi te chérit et t'admire,
Tout se fera Benjoin, Encens, Oliban, Myrrhe,
Et sans cesse vers toi, sommet blanc et neigeux,
En Vapeurs montera mon Esprit orageux.

Enfin, pour compléter ton rôle de Marie,
Et pour mêler l'amour avec la barbarie,
Volupté noire ! des sept Péchés capitaux,
Bourreau plein de remords, je ferai sept Couteaux
Bien affilés, et, comme un jongleur insensible,
Prenant le plus profond de ton amour pour cible,
Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant,
Dans ton Cœur sanglotant, dans ton Cœur ruisselant ! (Baudelaire, 1975a, p. 58-59)

L'exagération de détails, leur énumération, leur caractère fastueux, construisent et informent tout le poème et son évolution, jusqu'à l'explicitation du croisement de mysticisme, érotisme et violence. Le style de la description de cet autel de la Vierge à l'intérieur du cœur du sujet poétique, aussi bien que l'autel lui-même, sont véritablement « dans le goût espagnol » tel que *La Belgique déshabillée*, une dizaine d'années après, le définira, surtout à propos du culte marial et de l'église Notre-Dame de la Chapelle à Bruxelles. Nous avons déjà cité le début de la description en énumération :

Style composite. Barbarie coquette. Les échecs. Charmant mauvais goût. Chapelle de Versailles. Collège de Lyon. Le boudoir de la religion. [...] Ex-voto [...]

Et ensuite :

Madones colorées, parées et habillées.

Pierres tumulaires, sculptures funèbres appendues aux colonnes (J.-B. Rousseau).

Chaires extraordinaires, rococo, confessionnaux dramatiques. En général, un style de sculpture domestique, et, dans les chaires, un style joujou. Les chaires sont un monde d'emblèmes, un tohu-bohu pompeux de symboles religieux, sculpté par un habile ciseau de Malines ou de Louvain.

[...]

Eglises jésuitiques. Style jésuite flamboyant. Rococo de la religion, vieilles impressions de livres à estampes.

[...] Coquetterie religieuse. Le culte de Marie, très-beau dans toutes les églises.

Eglise de *la Chapelle*. – Un crucifix peint, et, au-dessous, *Nuestra Señora de la Soledad* (Notre-Dame de la Solitude). Costume de béguine, grand deuil, grands voiles, noir et blanc, robe d'étamine noire, grande comme nature. Diadème d'or incrusté de verroteries. Auréole

d'or à rayons. Lourd chapelet sentant son couvent. Le visage est peint. Terrible couleur, terrible style espagnols. (Baudelaire, 1976b, p. 943-945)

En entrant aujourd'hui à Notre-Dame de la Chapelle, on ne peut plus observer cette *Notre Dame de Soledad*, attribuée à Gaspar Becerra (entre 1501 et 1600), mais il est possible de se faire une idée de l'esthétique de cet ensemble sculptural de la Vierge et du Christ sur le site de l'inventaire du patrimoine mobilier de la région de Bruxelles³. La description par touches de Baudelaire est très visuelle, voire plastique, et beaucoup d'échos semblent relier – quoique la chronologie l'empêche – « À une Madone » et ce passage de *La Belgique déshabillée*. Dans le poème, on avait déjà l'ex-voto, la Madone coloriée, la fascination de Baudelaire pour les représentations du culte marial, le luxe des bijoux des Madones représentées dans les églises, en style espagnol, et même la barbarie, qui dans le poème revient en tant qu'adjectif au vers 12 et en tant substantif au vers 38. Donc, ce « style jésuite flamboyant » du Baudelaire des années 1860 est coquet, colorié, composite ; et, surtout, ce « charmant mauvais goût » est également apparenté au « terrible style espagnol ». La coexistence, ou mieux : l'interdépendance, entre mysticisme, érotisme, surenchère et coquetterie, va de pair alors avec l'artificiel, l'exagéré, le trop plein du rococo, et se fait essentielle dans la poétique des *Fleurs du Mal*, qui entremêlent sensualité et transcendance et qui font de « ce terrible goût espagnol » un « charmant mauvais goût » : une esthétique ambivalente, à la fois raillée et revendiquée.

En outre, les confessionnaux, qui à Saint-Loup étaient *baroques* et donc *bizarres*, témoignages d'une « antiquité nouvelle », ici sont « dramatiques » : ils renvoient à une théâtralisation, à la mise en scène plastique et sensuelle de la foi. Guyaux a en effet relevé comment Baudelaire « identifie parfaitement la théâtralité dans l'architecture baroque » (2017, p. 59-60), comme lorsqu'il affirme : « Il y a du théâtre et du boudoir dans la décoration jésuitique » (Baudelaire, 1976b, p. 949). Donc c'est aussi la théâtralisation de l'architecture religieuse baroque et de la sculpture à l'intérieur des églises qui fascine Baudelaire. En effet, la destinataire d'« À une Madone » *interprète* « le rôle de Marie » (v. 37) : cette « mortelle Madone » apostrophée au v. 10 n'est évidemment pas la Vierge, pour qui l'article indéfini du titre serait tout aussi inapproprié que l'apposition « mortelle ». Il s'agit d'une femme que le sujet poétique assimile à la Vierge : une femme contrainte par le sujet poétique à jouer ce rôle, duquel elle n'est évidemment pas à la hauteur. Le syntagme « *dans le goût espagnol* » suggère déjà le caractère artificiel et factice : c'est *comme, à la manière de* que cet ex-voto est conçu, fondé sur la comparaison et le faux-semblant, qui seront confirmés par « le rôle de Marie ». Cette dimension ne se limite pas à représenter la destinataire du chant comme le comparé d'un rapprochement avec la Vierge, mais fait d'elle un poncif.

3. Plusieurs photos (© KIK-IRPA) sont disponibles sur ce site, dont les tirages datent des années 1940 aux années 2000 : <https://collections.heritage.brussels/fr/objects/31064> (page consultée en septembre 2022).

C'est pourquoi il nous semble que le poème ne se limite pas à représenter pas un ex-voto : il l'est. Si l'ex-voto est en soi un objet reproductible et un simulacre, le poème met en abyme ce statut en se présentant comme un faux-semblant, une copie de mauvaise qualité de ce même simulacre, en renforçant le caractère artificiel et factice de la femme destinataire par rapport au modèle de la Vierge, qui se fait reproductible en copies de mauvaise qualité comme celle que constitue, aux yeux du sujet poétique, sa destinataire. Dans « À une Madone », on a à la fois une esthétique de la surcharge et de l'énumération et un objet, *mis en scène*, au centre de la description, qui en soi est composite, coquet et de mauvais goût, et qui unit en lui érotisme et mysticisme, violence et élévation : baroque, au sens baudelairien de *bizarre*, et baroque au sens actuel, car il ressemble à ce que Baudelaire, dix ans après, essayera de définir en Belgique.

Le charme et la fascination baudelairiens sont donc suscités par cette beauté étrange, comme celle du « culte de Marie » : « très-beau dans toutes les églises ». Une beauté qui se montre dans son artificialité, dans son exagération, dans sa théâtralité et dans ses contrastes intrinsèques : entre mondanité et macabre, érotisme et spiritualité. Une sorte de mauvais goût conscient de lui-même qui incarne de manière plastique l'ambiguïté constante des *deux postulations* et qui invite son spectateur – du moins, Baudelaire – à apprécier son produit esthétique tout en mettant à distance.

Pour enrichir cette interprétation, nous aimerions approfondir la perspective de Catherine Coquio, qui voit dans « La Morale du joujou » une esthétique comparable à celle que l'on vient d'analyser (2004, p. 28-31). Si à première vue ce récit n'a pas de lien avec l'art baroque, nous allons voir que ce n'est pas un hasard si Baudelaire reprend de cette prose le terme de « style joujou » de *La Belgique déshabillée*. En effet, la description des joujoux de Madame Panckouke semble déjà évoquer le poème « À une Madone », à la fois par l'accumulation des objets représentés et par la surcharge stylistique. Le souvenir d'enfance du narrateur peint cette dame « habillée de velours et de fourrure » et le « spectacle extraordinaire et vraiment féerique » qu'elle lui offrit :

Les murs ne se voyaient pas, tellement ils étaient revêtus de joujoux. Le plafond disparaissait sous une floraison de joujoux qui pendaient comme des stalactites merveilleuses. Le plancher offrait à peine un étroit sentier où poser les pieds. Il y avait là un monde de jouets de toute espèce, depuis les plus chers jusqu'aux plus modestes, depuis les plus simples jusqu'aux plus compliqués.

Après l'inventaire fastueux des jouets qui s'offraient à lui, décrit presque en hypotypose, le narrateur revient au présent de l'énonciation :

Cette aventure est cause que je ne puis m'arrêter devant un magasin de jouets et promener mes yeux dans l'inextricable fouillis de leurs formes bizarres et de leurs couleurs

disparates, sans penser à la dame habillée de velours et de fourrure, qui m'apparaît comme la Fée du joujou.

J'ai gardé d'ailleurs une affection durable et une admiration raisonnée pour cette statuette singulière, qui, par la propreté lustrée, l'éclat aveuglant des couleurs, la violence dans le geste et la décision dans le galbe, représente si bien les idées de l'enfance sur la beauté. Il y a dans un grand magasin de joujoux une gaieté extraordinaire qui le rend préférable à un bel appartement bourgeois. Toute la vie en miniature ne s'y trouve-t-elle pas, et beaucoup plus colorée, nettoyée et luisante que la vie réelle ? On y voit des jardins, des théâtres, de belles toilettes, des yeux purs comme le diamant, des joues allumées par le fard, des dentelles charmantes, des voitures, des écuries, des étables, des ivrognes, des charlatans, des banquiers, des comédiens, des polichinelles qui ressemblent à des feux d'artifice, des cuisines, et des armées entières, bien disciplinées, avec de la cavalerie et de l'artillerie. (Baudelaire, 1975c, p. 581-582)

L'esthétique joujou telle que Baudelaire la théorise ici relève donc du féérique et du merveilleux, du trop plein, des formes bizarres et couleurs disparates, d'une gaieté extraordinaire ; en un mot, des « idées de l'enfance sur la beauté ».

Baudelaire est et restera fasciné par cette esthétique tout au long de sa carrière : en partie pour l'importance de l'esprit de l'enfance dans sa conception de la production artistique et du génie, et en partie pour revendiquer de manière provocatrice une sorte de mauvais goût conscient de lui-même par opposition au goût dominant. Coquio interprète cette revendication à la fois complaisante et provocatrice d'une part comme la foi dans le bonheur d'un artiste qui cultive un souvenir d'enfance pour perpétuer un idéal esthétique, et d'autre part comme les efforts désespérés pour exister socialement dans le champ artistique et dans le monde bourgeois. Mais nous voudrions ajouter que cette perception esthétique est également essentielle en ce que l'enfant, comme le génie, le convalescent et « le peintre de la vie moderne », a soif de percevoir, il est toujours ivre, voit tout en nouveauté : c'est l'ivresse de celui qui « a la faculté de s'intéresser vivement aux choses, même aux plus triviales en apparence » (Baudelaire, 1976c, p. 690), celui dont la perception sensorielle *informe* son esthétique. Donc, la beauté est encore une fois liée à l'émerveillement, au trop plein, au disparate, ainsi qu'au faux, à l'artificiel, à tout ce qui se montre « plus coloré, nettoyé et luisant » que le réel, et qui le fait explicitement.

La salle de Madame Panckouke, en outre, est particulièrement évocatrice également à la lumière d'un autre passage de *La Belgique déshabillée*, dans lequel Baudelaire compare l'architecture civile et religieuse : « De même que les maisons de la grand'place ont l'air de meubles curieux, de même les églises ont souvent l'air de boutiques de curiosités » (1976b, p. 941). En somme, un trop plein composite et varié, hétéroclite, hétérogène et exagéré. Donc, on dirait que le style jésuite flamboyant et le goût espagnol représentent l'ambivalence de l'esthétique de la surcharge baroque, du transport mystique et sensuel, du trop plein et de l'excès, par rapport auxquels Baudelaire témoigne d'une prise de recul fascinée, ou mieux : d'une fasci-

nation non dépourvue de distance critique et souriante. C'est ainsi que se rejoignent l'interpénétration de sensualité et transcendance propre au baroque et aux mystiques espagnols d'un côté, et de l'autre l'hyperesthésie émerveillée de l'enfant s'apparentant à l'ivresse : dans cette fascination de Baudelaire qui se fait élément essentiel de la poétique des *Fleurs du Mal*, aussi fondamental que le regard – conscient de sa propre ambiguïté – que le poète pose sur cette esthétique. En effet, c'est une telle *beauté* qu'il incarne parfois dans sa poésie : un chant conscient de sa propre fascination pour le trop plein, l'apparent mauvais goût, l'hyperesthésie, et qui en même temps revendique son propre statut de faux-semblant, de reconstruction, d'artéfact, d'*ars*.

2. L'esthétique picturale, entre enfance et artificialité

Si de « La Morale du joujou » on remonte dans le temps jusqu'au *Salon de 1845*, il est aisé de se rendre compte que cette ambiguïté du goût frappe très tôt l'œil de Baudelaire, et non seulement dans ses formes architecturales et sculpturales. Nous nous permettons ici aussi de faire un détour par une œuvre qui n'appartient pas au courant baroque, mais qui nous semble susciter chez Baudelaire une approche et un jugement particulièrement centraux dans notre excursus : encore une fois, le mauvais goût et l'hyperesthésie enfantine sont célébrés dans toute leur artificialité.

Dans ce premier texte accompli en matière d'esthétique, Baudelaire fait l'éloge de *La Fontaine de Jouvence* de William Haussoullier, le tableau le plus voyant du salon. Coquio propose encore une fois un approfondissement intéressant concernant l'appréciation baudelairienne : le mauvais goût incarnerait et constituerait ici une stratégie sociale, à travers sa valeur esthétique ironique. Si le beau est fait de mauvais goût, c'est parce que Baudelaire connaît la nature sociale du goût et sait que l'art, en voulant ignorer le bourgeois, se ferait avaler par lui (2004, p. 30). C'est du moins ce qu'on peut déduire au début du paragraphe sur Haussoullier :

Que M. William Haussoullier ne soit point surpris [...] de l'accueil brutal et mal-honnête que lui fait un public français, et des éclats de rire qui passent devant lui. [...] Il y a deux manières de devenir célèbre : par agrégation de succès annuels, et par coup de tonnerre. Certes le dernier moyen est le plus original. (Baudelaire, 1976d, p. 358)

La suite de la critique consiste donc dans un « éloge violent » du tableau, « après l'avoir consciencieusement et minutieusement analysé ». Bien entendu, en aucun cas le tableau d'Haussoullier ne pourrait relever de la peinture baroque, mais nous avons retrouvé dans le discours baudelairien l'appréciation ambivalente d'une esthétique enfantine proche de la beauté du joujou :

Nous ne pouvons nous refuser le plaisir d'en donner d'abord une description, tant cela nous paraît gai et délicieux à faire. – C'est la *Fontaine de Jouvence* ; – sur le premier plan

trois groupes ; – à gauche, deux jeunes gens, ou plutôt deux rajeunis, les yeux dans les yeux, causent de fort près, et ont l'air de faire l'amour allemand. – Au milieu, une femme vue de dos, à moitié nue, bien blanche, avec des cheveux bruns crespelés, jase aussi en souriant avec son partenaire ; elle a l'air plus sensuel, et tient encore un miroir où elle vient de se regarder ; [...].

Le sentiment de ce tableau est exquis ; dans cette composition l'on aime et l'on boit, – aspect voluptueux – mais l'on boit et l'on aime d'une manière très-sérieuse, presque mélancolique. Ce ne sont pas des jeunesses fougueuses et remuantes, mais de secondes jeunesses qui connaissent le prix de la vie et qui en jouissent avec tranquillité.

Cette peinture a, selon nous, une qualité très-importante, dans un musée surtout – elle est très-voyante. – Il n'y a pas moyen de ne pas la voir. La couleur est d'une crudité terrible, impitoyable, téméraire même, si l'auteur était un homme moins fort ; mais... elle est distinguée, mérite si couru par MM. de l'école d'Ingres. – Il y a des alliances de tons heureuses ; il se peut que l'auteur devienne plus tard un franc coloriste. – Autre qualité énorme et qui fait les hommes, les vrais hommes, cette peinture a la foi – elle a la foi de sa beauté, – c'est de la peinture absolue, convaincue, qui crie : je veux, je veux être belle, et belle comme je l'entends, et je sais que je ne manquerai pas de gens à qui plaire. (Baudelaire, 1976d, p. 358-360)

Ce que l'on retrouve ici des caractéristiques propres à la perception baudelairienne de l'esthétique baroque n'est pas négligeable : le coloré, le composite, le caractère « très-voyant », la conjonction de sensualité et pureté croisent l'exhibition de l'artificialité et la conscience de soi d'une beauté différente. C'est justement une beauté originale, bizarre, considérée par la plupart comme étant de mauvais goût, risible.

L'esthétique baroque constitue une occasion de contredire le goût contemporain également dans un autre point de vue sur la peinture, exprimé, cette fois-ci, en poésie. Divers critiques, dont André Guyaux (2017, p. 57-58), ont mis en évidence que plusieurs parmi les huit guides des « Phares » ont un rapport avec le baroque. De Rubens à Michel-Ange à Puget, mais aussi sans doute Goya et Delacroix, ces « phares » sont célébrés, implicitement aux dépens du consensus romantique autour de l'exaltation du gothique, dont Hugo serait le chef et le fondateur. Ce qu'ils semblent avoir en commun, à travers notre prisme du baroque, est d'un côté la tension entre l'idée et sa forme : un certain érotisme, ou du moins une certaine sensualité, dans une forme classique ; et de l'autre côté le contraste entre un motif théologique et un réalisme provocateur.

Mais on sait aussi que cet éloge poétique n'est pas sans réserve dans *La Belgique déshabillée* : Wolfgang Drost relève l'ambivalence du jugement baudelairien sur Rubens : « Rubens, décadence. Rubens, anti-religieux. Rubens, fade. Rubens, fontaine de banalité » (Baudelaire, 1976b, p. 937). Ces notes sont écrites suite à la visite de la cathédrale Notre-Dame d'Anvers, qui contient encore aujourd'hui trois triptyques et un retable du peintre flamand⁴. Pourquoi dix ans après « Les Phares » le jugement sur

4. Notamment le triptyque intitulé *La descente de croix*, daté de 1612.

Rubens est si violent ? Le peintre est désormais associé à la fadeur, à la « fatuité », à la pompe et au faste si ridicules que Baudelaire le définit « un goujat habillé de satin » : « Rubens représente l'*emphase*, laquelle n'exclut pas la bêtise »⁵ (1976b, p. 932). Selon Drost, c'est parce que les contrastes dans l'harmonie, si chers à Baudelaire, ne sont que superficiels chez Rubens : ce qui domine est « le vertige de sensations sensuelles », « le spirituel est presque totalement absent » (1959, juillet-décembre, p. 52).

Si la « banalité » et la fadeur excluent la beauté, c'est parce que celle-ci se doit d'être originale, étrange, *baroque* au sens baudelairien. Et pour qu'elle le soit, il faut que l'artificialité et le poncif soient créés sciemment, et que leur explicitation soit consciente. Par conséquent, si l'on s'appuie sur l'interprétation de Drost, pour qu'il y ait beauté il faudrait un véritable contraste entre sensuel et spirituel : l'immanence serait la seule incarnation possible d'une dimension métaphysique, voire mystique, inatteignable mais à représenter. Il ne suffit pas que l'œuvre soit en mesure de résonner de manière suggestive chez le spectateur, il faut aussi que ce contraste soit assumé, volontaire et revendiqué. Dans les critiques de l'art baroque que nous avons analysées jusqu'ici, Baudelaire nous semble mettre en évidence la conscience de l'artificialité, la conscience du composite, du varié : c'est ainsi que le mauvais goût peut être charmant et non banal.

Gautier l'avait bien saisi, qui définit le goût de Baudelaire lui-même de *baroque* : c'est son goût pour l'artificiel, un « goût excessif, baroque, antinaturel, presque toujours contraire au beau classique » en tant que « signe de la volonté humaine corrigeant à son gré les formes et les couleurs fournies par la matière » (1868, p. 27). Bien sûr ici *baroque* signifie encore une fois « bizarre », « étrange », « hors-norme ». Mais justement ce qui charme Baudelaire est l'écart artificiel par rapport à la norme, l'art qui se montre lui-même en tant qu'*ars* : le colorié, le disparate, les contrastes réunis en une harmonie artificielle. C'est là la beauté baudelairienne, dans tous les arts. C'est pourquoi la suite de la réflexion de Gautier établit un parallélisme avec le point de vue de Baudelaire sur la poésie :

C'est par la même raison que les poètes inspirés, n'ayant pas la conscience et la direction de leur œuvre, lui causaient une sorte d'aversion, et qu'il voulait introduire l'art et le travail même dans l'originalité. (1868, p. 27)

Les traits les plus essentiels ne se limitent pas à l'unité d'impression dans l'accumulation, à la surcharge disparate, au fantastique et au macabre, à la dramatisation de la spiritualité : ce sont aussi, et surtout, leur construction artificielle consciente et le jugement ambivalent qu'une telle esthétique engendre chez Baudelaire, entre charme et raillerie. C'est ainsi que la *spiritualité* telle qu'elle est représentée et incarnée par le baroque nous semble pouvoir être véritablement *spirituelle* : grâce à sa dramatisation composite et à sa mise à distance ironique, « comique » dans le sens

5. L'italique est dans le texte.

théorisé par Alain Vaillant (2007). Et l'on ne doute pas que cette approche soit propre également à son jugement sur la poésie baroque.

3. Horreur et ascèse de la poésie baroque

C'est toujours en Belgique que l'on peut lire un autre témoignage de l'intérêt de Baudelaire pour l'esthétique baroque, cette fois-ci poétique. Du billet de janvier 1866 adressé à Sainte-Beuve et de la réponse de celui-ci, l'on devine aisément que Baudelaire et ses amis lisaient ou récitaient des poèmes réimprimés dans le *Recueil des plus excellents vers satyriques de ce temps* (1861) :

De qui est ce sonnet, extrait d'un *Parnasse satyrique*, réimprimé en Belgique ? Saint-Victor a parié pour Théophile de Viau, Malassis pour Racan (!!!), et moi, pour Maynard. Nous avons peut-être tort tous les trois.

*Cette nuit, je songeais que Phillis revenue,
Belle, comme elle était à la clarté du jour,
.....*⁶

Et la réponse de Sainte-Beuve (1866, 5 janvier) :

Quant au beau sonnet de l'*Ombre*, je le sais, Saint-Victor le récite admirablement, mais j'en ignore l'auteur : un Théophile, un Maynard même, a bien pu faire cela dans un moment de chaleur.

L'on peut bien imaginer la scène et le ton : un moment convivial, des lectures de poèmes *satiriques*, des discussions autour de leur attribution. Mais l'intérêt de Baudelaire pour le sonnet est renforcé aussi par sa présence dans *Mon cœur mis à nu*, où le poème est recopié en entier, après la note « Sonnet à citer dans *Mon cœur mis à nu*. Citer également la pièce sur Roland » :

Je songeais cette nuit que Philis revenue,
Belle comme elle était à la clarté du jour,
Voulait que son fantôme encore fit l'amour,
Et que, comme Ixion, j'embrassasse une nue.

Son ombre dans mon lit se glisse toute nue,
Et me dit : « Cher Damon, me voici de retour ;

6. Billet de Baudelaire très probablement joint à sa lettre du 2 janvier (1973, p. 562-564). Le sonnet de Théophile de Viau est réimprimé en 1861 dans *Le parnasse satyrique du sieur Théophile avec le Recueil des plus excellents vers satyriques de ce temps*, op. cit.

Je n'ai fait qu'embellir en ce triste séjour
Où depuis mon départ le sort m'a retenue.

« Je viens pour rebaiser le plus beau des amants ;
Je viens pour remourir dans tes embrassements. »
Alors, quand cette idole eut abusé ma flamme,

Elle me dit : « Adieu ! Je m'en vais chez les morts.
Comme tu t'es vanté d'avoir f... mon corps,
Tu pourrais te vanter d'avoir f... mon âme. »

Parnasse satyrique

Et il conclut :

Je crois que ce sonnet est de Maynard. Malassis prétend qu'il est de Racan. (Baudelaire, 1975b, p. 707-708)

Mise à part l'incongruité de l'avis de Malassis, entre Théophile de Viau dans *Mon cœur à nu* et Racan dans la lettre, il s'agit de deux témoignages de l'intérêt amusé et souriant de Baudelaire pour ce « moment de chaleur » poétique, comme le dit Sainte-Beuve. En effet, l'érotisme audacieux intégré à la dimension macabre ne peut que plaire à Baudelaire, tout comme les propos libertins exprimés dans « des vers d'une impeccable facture » (Guyaux, 2017, p. 51). Et si Baudelaire se trompe en attribuant le sonnet à Maynard, c'est sans doute entre autres parce qu'il a un profond intérêt pour celui-ci, duquel il a recopié, sans l'inclure dans les notes pour *Mon cœur mis à nu*, le sonnet dédié au comte de Carmain :

Au Comte de...

Comte, le monde attend notre dernier adieu ;
Nos pieds sont arrivés sur le bord de la tombe,
Cesse d'aimer la Cour et t'éloigne d'un lieu
Où la malice règne et la bonté succombe,

Le vrai bien n'est qu'au Ciel. Il le faut acquérir ;
Il faut remplir nos cœurs d'une si belle envie.
Notre heure va sonner, songeons à bien mourrir,
Et dégageons nos sens des pièges de la vie.

L'humble ni l'orgueilleux, le faible ni le fort
Ne sauraient résister aux rigueurs de la mort ;
Elle a trop puissamment établi son empire.

Ce qu'elle peut sur un, elle le peut sur tous,
Et ces grands monuments de jaspe et de porphyre
Nous disent que les Rois sont mortels comme nous. (reproduit dans *Le Manuscrit autographe*, 1927, p. 42)

Et ce n'est pas le seul poème de Maynard qu'il recopie : le sonnet *Építaphe pour un enfant* du poète baroque a même été attribué à Baudelaire ! En effet, à la fin des années 1930, Jacques Crépet a trouvé, dans un catalogue de la bibliothèque de Jules Le Petit de 1917, un sonnet soi-disant inédit de Charles Baudelaire :

L'enfant mis dans ce tombeau
Fut pour tous un petit ange
Tout ce qu'on voit de plus beau
Mérite moins de louange.

Le pauvret borna son cours
De si peu de matinées
Que le nombre de ses jours
N'acheva que deux années.

Nous devons pleurer sa mort,
Mais sans accuser le sort
De cruauté ni d'envie;

Le siècle est si vicieux,
Passant, qu'une courte vie
Est une faveur des cieux. (cité dans Crépet, 1937, 15vjuin, p. 538-539).

L'on sait que la mort, le *tempus fugit*, la vanité, sont des thèmes fondamentaux de la poésie baroque, tout comme – et on le voit dans les deux poèmes de Maynard – la critique des mœurs contemporaines : les vices du siècle dans ce dernier poème sont incarnés dans le premier par la cour, lieu « où la malice règne et la bonté succombe ». Guyaux explique clairement que l'héritage du baroque, à travers Maynard, est aussi formel, avec ces *sonnets libertins* que Baudelaire pratique et critique en même temps, dans la lignée de Gautier⁷ (2017, p. 52-53). En outre, les divers thèmes et registres de ces trois sonnets – le morbide, l'érotique, la vanité, le réalisme trivial, la critique des mœurs dominantes – sont centraux à la fois dans la poétique baroque, dans la poétique baudelairienne, et dans la dernière – et non moins importante – des références poétiques au baroque que nous voudrions analyser : celle des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné.

7. La célèbre expression de « sonnets libertins » est de Gautier, reprise par Baudelaire dans l'article de 1859 sur son maître.

Il s'agit de la référence la plus signifiante par sa place : la citation du livre « Princes » des *Tragiques* placée en épigraphe des quelques « fleurs du Mal » publiées dans la *Revue des deux mondes* en 1855 et de la première édition du recueil :

On dit qu'il faut couler les exécrables choses
Dans le puits de l'oubli et au sépulchre encloses,
Et que par les écrits le mal ressuscité
Infectera les mœurs de la postérité ;
Mais le vice n'a point pour mère la science,
Et la vertu n'est pas fille de l'ignorance. (d'Aubigné, 1616, « Princes », v. 1083-1088)

Divers critiques ont essayé de mesurer l'importance et les enjeux de cette épigraphe en fonction de la connaissance que Baudelaire avait de d'Aubigné. Si l'on ne peut affirmer que Baudelaire ait lu *Les Tragiques* avant la publication de son recueil, il est sûr qu'il connaissait le mythe d'Aubigné. En effet, dès les années 1820, d'Aubigné devient le personnage d'une pièce de Ludovic Vitet et se transforme en mythe pendant plus d'un siècle : de nombreux hommes de lettres semblent attirés par sa ferveur rageuse, par sa violence satirique fascinante et par son esprit tellement vif et emporté qu'il lui serait impossible de se relire, comme le veut la légende que lui-même a perpétuée. Sainte-Beuve est l'un des premiers à lui pardonner l'horreur mise en scène dans son recueil et à déclarer l'innocence de ce *poète du mal* : « la faute en est aux choses, non à lui : il en souffre lui-même avant vous et plus que vous » (1843, p. 143). En outre, en repensant à Régner, Sainte-Beuve déclenche une tradition de d'Aubigné satirique fondée véritablement ensuite par Viollet-le-Duc, lorsqu'il l'insère dans son « Histoire de la satire en France » (1853). Petit à petit, la perception de d'Aubigné comme poète satirique s'enrichira de la dimension de prophétisme biblique. C'est ainsi que se répand celle qu'Olivier Millet définit comme « véritable "mode Aubigné" » : la réception classique des *Tragiques* perdure, tout en se croisant avec l'admiration romantique (2015).

Les éléments poétiques et esthétiques de l'imaginaire de cet Aubigné *xix^e* siècle sont étroitement liés à la morale : toujours perçu par rapport à Régner et à Juvénal, en tant que poète essentiellement satirique, Aubigné semble être le témoin et le porte-parole d'une vision stéréotypée de cet automne de la Renaissance décadente, « malade, bizarre et shakespearien » (Millet, 2015, p. 81, n. 16), où la tension entre vice et vertu se fait manichéenne. Aubigné est poète satirique et poète du mal, « avec sa véhémence ou âpreté, et l'ambiguïté [...] d'une franchise qui peut être aussi bien envisagée dans l'innocence de son intention que dans le cynisme révoltant que produit [...] son effet sur le lecteur » (Millet, 2015, p. 82). Mais la raison est claire, ou du moins elle voudrait l'être : il est poète du mal parce qu'il est poète satirique, et c'est le siècle lui-même à « demande[r] un autre style » selon l'expression de d'Aubigné dans « Princes » (1616, v. 77) : la mise en scène du mal est justifiée par la nécessité de le dévoiler, justement parce que « le vice n'a point pour mère la science / et la vertu n'est pas fille de l'ignorance ».

Selon Millet, Baudelaire « exhibe à travers Aubigné un masque historique et littéraire dont il joue en poursuivant des objectifs qui lui sont propres et qui n'ont rien à voir avec l'époque de la Renaissance, son immoralité supposée ni le caractère et la poétique d'Aubigné » (2015, p. 86) : ce qui expliquerait également la suppression de l'épigraphe après le procès. Mais les motivations de la suppression peuvent être diverses : après s'être rendu compte de la réaction du public, Baudelaire aurait pu douter de l'efficacité de la réputation d'Aubigné comme bouclier, ou bien aurait pu craindre que la critique des derniers Valois n'apparaisse comme une référence à Napoléon III et à son entourage. En outre, Barbara Bohac a récemment développé une hypothèse selon laquelle Baudelaire, en 1857, aurait lu l'intégralité des *Tragiques* : il serait alors possible de lire le recueil baudelairien à travers le prisme de la poétique albinéenne de l'horreur et du tableau tragique⁸.

Nous ne pouvons – ni ne voulons – trancher à propos du degré de connaissance baudelairienne du poème albinéen : ce qui nous intéresse surtout est de relever que cette dernière référence à l'esthétique baroque témoigne au moins d'une parenté d'attitude, si ce n'est d'une parenté de poétique. Frank Lestringant suggère que « Baudelaire aurait pu reconnaître en d'Aubigné un génie fraternel et pareillement solitaire » (2013, p. 93) : si le caractère explicite du but moral et moralisant de d'Aubigné est étranger à la poétique de Baudelaire, l'on ne saurait douter de sa fascination vis-à-vis des *Tragiques* et du personnage de leur auteur. D'Aubigné incarne, au XIX^e siècle, des topiques très parlantes à propos des rapports entre poète et mal, esthétique et morale, élévation et mise en scène de l'horreur ; entre hypotypose macabre, violence satirique et mœurs contemporaines, hyperréalisme et message métaphysique : en somme, entre les suprêmes notions philosophiques de laideur, beauté, et vérité. Certes, pour d'Aubigné le poète est prophète, et cela ne peut en aucun cas convaincre Baudelaire, mais il est aussi le chantre de la mort, de la vie fugitive, du monde en métamorphose constante et inexorable. Certes, le poète huguenot est également soldat, alors que Baudelaire préfère se chanter en « moine fainéant » (1975a, p. 16, v. 12), mais tous deux s'essaient à la représentation poétique du mal comme ascèse intellectuelle et religieuse, non dénuée – et l'on revient à la constante ambiguïté baudelairienne – de charge satirique chez l'un, d'ironie amère chez l'autre.

Cette dimension nous semble confirmer ce portrait par touches successives et intermédiaires de la beauté baroque selon Baudelaire. Une beauté que nous avons osé définir comme *spirituelle*, en essayant de concentrer dans la polysémie de l'adjectif trois ambivalences intrinsèques. La première ambiguïté fondamentale de cette esthétique composite – fondée sur des contrastes perturbants comme mysticisme-érotisme, métaphysique-horreur, spiritualité-coquetterie, élévation-barbarie – est celle d'une esthétique à la fois mystico-métaphysique et risible, ridicule, du moins auto-dérisoire ou bien nettement satirique. Elle a partie liée à la fois avec l'élévation

8. Hypothèse présentée lors du colloque *Baudelaire et les traditions poétiques*, organisé les 18, 19 et 20 novembre 2021 par Aurélia Cervoni, Henri Scepi et Andrea Schellino. (voir Bohac, sous presse).

transcendante et avec le sourire amer, qu'il soit celui de la satire de mœurs ou celui d'un art qui s'avoue son propre *mauvais goût charmant*. Si Baudelaire infantilise sa douleur en incipit de « Recueillement » : « Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille » (1975a, p. 140), ne pourrait-il pas également rire de sa beauté ?

La deuxième ambivalence que nous avons identifiée est justement intrinsèque au regard baudelairien : à partir de l'ambiguïté essentielle du jugement face à la surenchère et à la surcharge avouées et assumées, Baudelaire semble concevoir cette esthétique comme étant bien plus spirituelle que le faux-semblant de spiritualité, car elle avoue sa facticité et son artificialité. Encore une fois la *conscience*, si chère à Baudelaire : ici non pas *dans le mal*, mais *dans l'artifice*, dans le poncif se présentant en tant que poncif. C'est là que pourrait se situer la frontière entre le bizarre et le mauvais goût, du moins par rapport à l'esthétique baroque : dans la conscience de soi de ce mauvais goût.

Enfin, une troisième et dernière ambivalence, encore plus délicate et complexe, concerne le lien entre esthétique et morale : lien toujours refusé et raillé par Baudelaire, bien évidemment, dans ses dérives didactiques et moralisatrices, mais implicitement – il nous semble – contenu dans la revendication d'un certain positionnement éthique. Cette facette de la beauté a le devoir éthique de se montrer dans son artificialité et dans son ambiguïté, et c'est ce qui rend possible sa double spiritualité, et la double attitude de celui qui est capable de l'apprécier : entre charme et prise de recul amusée. S'il est indéniable que « le beau [baudelairien] est toujours bizarre », l'on pourrait peut-être oser cette glose : le beau est toujours *baroque* – bizarre, composite, mystique dans son horreur, coquet dans sa spiritualité, conscient de son artifice.

RÉFÉRENCES

- Aubigné, A. d'. (1616). *Les tragiques*, « Princes », s. l.
- Baudelaire, Ch. (1973). *Correspondance*. T. II. Mars 1860 – mars 1866. C. Pichois (éd.). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1975a) [1861]. *Les Fleurs du Mal*. Dans *Œuvres complètes*. T. I. C. Pichois (éd.). (p. 1-134). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1975b). *Mon cœur mis à nu*. Dans *Œuvres complètes*. T. I. C. Pichois (éd.). (p. 676-708). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1975c). *Morale du joujou*. Dans *Œuvres complètes*. T. I. C. Pichois (éd.). (p. 581-587). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976a) [1868]. *Exposition universelle – 1855 – Beaux-arts*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 575-597). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976b). *Pauvre Belgique*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 819-961). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976c) [1868]. *Le peintre de vie moderne*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 683-724). Paris : Gallimard.

- Baudelaire, Ch. (1976d) [1868]. *Salon de 1845*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 351-407). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976e) [1868]. *Théophile Gautier* [I]. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 103-128) Paris : Gallimard.
- Buci-Glucksmann, C. (1984). *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*. Paris : Galilée.
- Bohac, B. (sous presse). *Les Fleurs du Mal* à la lumière des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné. Dans H. Scepti et A. Schellino (éd.), *Baudelaire et les traditions poétiques*. Paris : Champion.
- Buffard-Moret, B. (2004). La Métaphore dans *Les Fleurs du Mal*. Baudelaire, héritier du baroque. Dans D. Amiot (éd.), *La métaphore, regards croisés* (p. 35-49). Arras : Artois Presses Université.
- Charpentrat, P. (1959, octobre). Baudelaire et le Baroque. *Nouvelle revue française*, 82, 697-706.
- Coquio, C. (2004). *L'art contre l'art. Baudelaire, le « joujou » moderne et la « décadence »*, numéro spécial de *Méthode ! Revue de littératures française et comparée*.
- Crépet, J. (1937, 15 juin). Miettes baudelairiennes. *Le Mercure de France*, 538-539.
- Drost, W. (1959, juillet-décembre). Baudelaire et le baroque belge. *Revue d'esthétique*, 12, 3-4, 33-60.
- Gautier, T. (1868). *Charles Baudelaire*. Dans Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*. T. I. Paris : Michel Lévy frères.
- Giudice, S. (sous presse). *Keepsakes* et ex-voto baroques. Bribes kitsch dans le classicisme moderne de Baudelaire et Montale. *Poétique du kitsch*. Actes du colloque du 4-5 novembre 2021 à Paris Nanterre. *Silène*.
- Guyaux, A. (2017). Baudelaire baroque. *Cahiers de littérature française*, 16, 49-60.
- Guyaux, A. (2021, 9 avril). Baudelaire, l'Europe, le monde : 10 points. *Le Grand Continent*. <https://legrandcontinent.eu/fr/2021/04/09/ baudelaire-leurope-le-monde-10-points/>.
- Lestringant, F. (2013). *Lire Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*. Paris : Classiques Garnier.
- Le Manuscrit autographe. Numéro spécial consacré à Charles Baudelaire*. (1927). Paris : Blaziot.
- Millet, O. (2015). L'Épigraphe des *Fleurs du Mal* et la Renaissance française incarnée par Aubigné. Inspiration satirique (M. Régnier), posture apologétique et poésie du mal. *Albineana*, 27, 77-86.
- Pantin, I. (2003). *La poésie au xvr^e siècle. Ouvroir et miroir d'une culture*. Paris : Bréal.
- Recueil des plus excellents vers satyriques de ce temps*. (2 vol.) (1861). Gand – Paris : Duquesne – Claudin.
- Rousset, J. (1954). *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*. Paris : José Corti.
- Sainte-Beuve, Ch.-A. (1866, 5 janvier). [Lettre à Charles Baudelaire]. Paris : BnF, Manuscrits, Nouvelle acquisition française 25101, feuillet 136 bis.
- Sainte-Beuve, Ch.-A. (1843) [1828]. *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au seizième siècle*. Paris : Charpentier.
- Viollet-le-Duc, E. L. N. (1853). Histoire de la satire en France, discours préliminaire à Mathurin Régnier. Dans *Œuvres complètes*. Paris : P. Jannet, p. I-LV.

RÉSUMÉ : Cet article s'appuie sur les références à l'art et à l'esthétique baroques qui parsèment l'œuvre de Baudelaire, en vers ou en prose, destinée ou non à la publication. Il s'agit d'occurrences distantes et différentes entre elles : de l'épigraphe que

Baudelaire tire des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, figure mythique de l'horreur satirique et de l'élévation spirituelle des vaincus, à son appréciation esthétique du « charmant mauvais goût » des églises jésuites, que l'on retrouve également dans « À une Madone » et dans « La Morale du joujou ». Cependant, elles sont toutes caractérisées par une triple ambiguïté capable de nourrir notre interprétation de la conception baudelairienne de la beauté. En effet, elles témoignent de l'indissociabilité des dimensions esthétique et morale, elles incarnent une conception de la beauté nourrie à la fois de satire et d'élévation, et, enfin, elles se font l'expression du jugement ambivalent de Baudelaire face à leur esthétique hyperbolique, entre fascination et mise à distance amusée.

Mots-clés : Baudelaire, beauté, baroque, spiritualité, ironie, morale, esthétique hyperbolique

From the “terrible style espagnol” to the “exécrables choses”.

Baudelaire and the *Spiritual* Beauty of Baroque

ABSTRACT: This paper studies references to baroque art and aesthetics in Baudelaire's work, both in verse or in prose, whether intended for publication or not. These are diverse and distant occurrences: from the epigraph from the *Tragiques* of Agrippa d'Aubigné, a mythical figure of satirical horror and the spiritual elevation of the vanquished, to his aesthetic appreciation of the “charming bad taste” of the Jesuit churches, which we also find in “À Une Madone” and in “La Morale du joujou”. However, they are all characterized by triple ambiguity that enriches our interpretation of Baudelaire's conception of beauty. Indeed, they testify to the inseparability of the aesthetic and moral dimensions, embody a conception of beauty nourished by both satire and elevation, and, finally, express Baudelaire's ambivalent judgment of their hyperbolic aesthetic, oscillating between fascination and amused distancing.

Keywords: Baudelaire, beauty, baroque, spirituality, irony, morality, hyperbolic aesthetics

