

Nicolas Valazza

Université de l'Indiana

« Cette préoccupation presque maladive du style. » Baudelaire critique d'Ingres

Le style est un impensé de la critique de Baudelaire, alors que sa conception a connu une évolution sémantique des plus significatives dans le domaine littéraire entre le XVIII^e et le XIX^e siècles, comparable à celle de la littérature. Si d'une part l'abbé Batteux affirmait, dans son *Cours de belles-lettres* (1747-1753), la nécessité d'adapter le style, à savoir la « manière d'exprimer », à la matière traitée : « Les mots étant choisis et arrangés selon les lois de l'harmonie et du nombre, relativement à l'élévation ou à la simplicité du sujet qu'on traite, il en résulte ce qu'on appelle le *Style* » (1753, p. 160), une définition reprise par le chevalier de Jaucourt dans son article sur le « Style » de l'*Encyclopédie* (1765, p. 551), le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Larousse, d'autre part, associe exclusivement le « style » à l'individualité de l'écrivain, voire à son tempérament :

Chaque écrivain, tout en exprimant des idées qui peuvent appartenir à tout le monde, à l'aide de mots tirés d'un vocabulaire commun et de tournures de phrases dont le mécanisme est connu de tous, imprime cependant à sa pensée un cachet particulier, individuel, qui fait reconnaître son *style*, bon ou mauvais, parmi cent autres. Tout écrivain a donc un *style*, son *style* à lui, qu'il tient peut-être plus encore de la nature que de l'étude, qui dépend de ses facultés, de sa manière de voir.¹ (1875, p. 1158)

■ Nicolas Valazza – professeur, Département de Français et d'Italien, Université de l'Indiana. Adresse de correspondance : Department of French & Italian, Indiana University, Global & International Studies Building 355 N. Eagleson Ave. Bloomington, IN 47405-1105, United States ; e-mail : nvalazza@iu.edu

ORCID iD : <https://orcid.org/0000-0002-0243-3219>

1. Plus loin, Larousse note que « la diversité des caractères et des humeurs produit donc nécessairement la diversité des *styles*, de peuple à peuple et d'homme à homme ; de même qu'il n'y a pas, sur toute la surface du monde, deux physionomies humaines qui soient exactement semblables, il n'y a pas non plus deux styles qui se ressemblent exactement ». (1875, p. 1159).

Entre-temps, Buffon avait prononcé, le 25 août 1753, son célèbre discours de réception à l'Académie française, connu sous le titre « Discours sur le style » : « Les connaissances, les faits & les découvertes s'enlèvent aisément, se transportent, & gagnent même à être mises en œuvre par des mains plus habiles. Ces choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même. » (Leclerc, 1753, p. 23-24). L'aphorisme de Buffon, dont la fortune date surtout du xix^e siècle et auquel Larousse consacre plusieurs colonnes de son *Grand dictionnaire*, a souvent été interprété littéralement en tant qu'identification du style à l'expression de l'individu, alors qu'il importait surtout au naturaliste de distinguer cette expression subjective, qu'il continuait à concevoir en termes classiques (« s'il [le style] est élevé, noble, sublime, l'Auteur sera également admiré dans tous les temps »), de l'objectivité des sciences empiriques : « Les connaissances, les faits & les découvertes. » (Leclerc, 1753, p. 24)

Il n'empêche que cet aphorisme a foncièrement contribué à forger la conception moderne du style en tant qu'expression de la singularité de l'artiste au moins depuis l'époque romantique, comme en témoigne l'article de Gustave Planche sur *Lucrèce Borgia* en 1833 :

Jamais le mot mis à la mode dans le siècle dernier par le plus littéraire de tous les naturalistes, *le style est l'homme*, n'a reçu d'application plus éclatante et plus vraie. Le caractère saillant de la pensée de M. Hugo, c'est une prédilection assidue pour les images visibles, pour la partie pittoresque des choses, une préférence constante pour la couleur, à l'exclusion de toutes les autres qualités. (Planche, 1833, p. 390)

Autrement dit, par le biais du précepte horatien de l'*ut pictura poesis*, le style devient la « palette » de l'écrivain, lui permettant de rendre le coloris qui lui est propre, si ce n'est la « couleur locale », ce *topos* romantique².

Le mot « style » n'est certes pas absent de la critique de Baudelaire : on en trouve une trentaine d'occurrences, sans que le flottement sémantique autour de la notion ne soit résolu. Tantôt Baudelaire associe le style à la couleur, notamment dans le chapitre sur Delacroix du *Salon de 1846* :

Il me reste [...] à noter une dernière qualité chez Delacroix, la plus remarquable de toutes, et qui fait de lui le vrai peintre du xix^e siècle : c'est cette mélancolie singulière et opiniâtre qui s'exhale de toutes ses œuvres, et qui s'exprime et par le choix des sujets, et par l'expression des figures, et par le geste, et par le style de la couleur. (1976d, p. 440)

2. La nouvelle acception figurée de la « couleur locale » apparaît dans l'édition de 1835 du *Dictionnaire de l'Académie* : « COULEUR, se dit aussi, figurément, Du caractère particulier de certaines choses. Aux yeux du mélancolique tout revêt de sombres couleurs. Le récit prend, vers la fin, une couleur plus tragique. L'auteur chargé de ce rôle a su lui donner une couleur nouvelle. Dans ce poème, dont l'action se passe en Grèce, la couleur locale est parfaitement observée. » (1835, p. 426).

Et l'on songe également au quatrain des « Phares » expliqué dans le compte rendu de l'Exposition universelle de 1855 :

Delacroix, lac de sang, hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent comme un soupir étouffé de Weber.

« *Lac de sang* : le rouge ; – *hanté des mauvais anges* : surnaturalisme ; – *un bois toujours vert* : le vert, complémentaire du rouge ; – *un ciel chagrin* : les fonds tumultueux et orageux de ses tableaux ; – *les fanfares de Weber* : idées de musique romantique que réveillent les harmonies de sa couleur » (Baudelaire, 1976b, p. 595). Tantôt le style est associé au dessin, par exemple dans le chapitre « Du paysage » de ce même *Salon de 1846* : « La ligne et le style ne remplacent pas la lumière, l'ombre, les reflets et l'atmosphère colorante, – toutes choses qui jouent un trop grand rôle dans la poésie de la nature pour qu'elle se soumette à cette méthode » (1976d, p. 482). Tantôt encore, ce qui est plus surprenant, Baudelaire rattache le style non pas à l'exécution, à la manière ou à l'*elocutio*, mais bien à l'*inventio* : « Le style et le sentiment dans la couleur viennent du choix, et le choix vient du tempérament » (1976d, p. 425)³.

Baudelaire n'est certes pas le premier à avoir apparenté le style au *tempérament* de l'écrivain ou de l'artiste, c'est-à-dire à cette notion héritée de la médecine humorale qui désigne le mélange et la proportion des quatre humeurs dans le corps humain : le sang, le flegme, la bile et l'atrabilie, ainsi que la prédominance de l'une de ces humeurs⁴. Mais le critique ne s'intéresse pas tant à la primauté d'une humeur dans le tempérament qu'à son unicité, voire à son étrangeté et à sa *bizzarrerie*. Si Delacroix, aux yeux de Baudelaire, est « le vrai peintre du XIX^e siècle », ce n'est pas en raison de la « mélancolie [...] qui s'exhale de toutes ses œuvres », mais bien du fait que cette mélancolie est « singulière », selon les diverses acceptations de l'épithète dans le *Dictionnaire de l'Académie* : « Rare, excellent. *Vertu, piété singulière. Beauté singulière.* / Il se prend quelquefois en mauvaise part, et signifie, Bizarre, capricieux, affectant de se distinguer. » (1835, p. 748)

3. Dans sa recension, parue dans *L'Artiste* du 9 janvier 1859, du recueil de nouvelles *La double vie* de Charles Asselineau, Baudelaire écrit : « On a souvent répété : *Le style, c'est l'homme* ; mais ne pourrait-on pas dire avec une égale justesse : *Le choix des sujets, c'est l'homme* ? De la chair du livre, je puis dire qu'elle est bonne, douce, élastique au toucher ; mais l'âme intérieure est surtout ce qui mérite d'être étudié » (1976a, p. 91).

4. Le naturaliste et racialiste Julien-Joseph Virey écrivait par exemple : « Le langage, c'est l'homme lui-même manifesté dans son moral ; c'est l'indice de son caractère, de son tempérament [...]. Ainsi le style des hommes d'une constitution nerveuse, maigre et mobile est ordinairement éclatant et spirituel ; celui des mélancoliques devient obscur, serré, fort ; celui des bilieux, rapide, vêtement et dur ; celui des sanguins, diffus, varié, frivole ; celui des flegmatiques, trânant, lourd et ennuyeux. » (1824, p. 101-102).

On connaît l'assertion de Baudelaire dans sa « Méthode de critique » de l'Exposition universelle de 1855 :

Le beau est toujours bizarre. [...] Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau. [...] Or, comment cette bizarrerie, nécessaire, incompressible, variée à l'infini, dépendante des milieux, des climats, des mœurs, de la race, de la religion et du tempérament de l'artiste, pourra-t-elle jamais être gouvernée, amendée, redressée, par les règles utopiques conçues dans un petit temple scientifique quelconque de la planète, sans danger de mort pour l'art lui-même ? Cette dose de bizarrerie qui constitue et définit l'individualité, sans laquelle il n'y a pas de beau, joue dans l'art (que l'exactitude de cette comparaison en fasse pardonner la trivialité) le rôle du goût ou de l'assaisonnement dans les mets. (1976b, 578-579)

C'est pourtant ce qui « sécarte du goût », selon Littré, qui est *bizarre*, ou, selon l'Académie, ce qui « sécarte de l'usage ou de l'ordre commun ». Aussi Baudelaire dissocie-t-il « le Beau », foncièrement individuel, des « règles » de l'art, en inaugurant une nouvelle conception du style en tant qu'*écart* de la norme impliquant une *étrangeté*, ce qui la distingue de la définition rhétorique de la « figure » selon Fontanier⁵ (1977, p. 64).

Dans l'Exposition de 1855, Baudelaire oppose expressément à la peinture de Delacroix, régentée par l'imagination (« L'imagination de Delacroix ! Celle-là n'a jamais crain d'escalader les hauteurs difficiles de la religion ; le ciel lui appartient, comme l'enfer, comme la guerre, comme l'Olympe, comme la volupté. Voilà bien le type du peintre-poète ! » 1976b, p. 631), celle d'Ingres, dans laquelle il constate « un amoindrissement dans le jeu des facultés spirituelles » : « L'imagination [...], cette reine des facultés, a disparu » (1976b, p. 585). Peu de peintres paraissent plus éloignés des goûts esthétiques de Baudelaire ; mais celui-ci ne reconnaît pas moins à l'œuvre d'Ingres un « charme bizarre » :

Je croirais volontiers que son idéal est une espèce d'idéal fait moitié de santé, moitié de calme, presque d'indifférence, quelque chose d'analogue à l'idéal antique, auquel il a ajouté les curiosités et les minuties de l'art moderne. C'est cet accouplement qui donne souvent à ses œuvres leur charme bizarre. (1976b, p. 585)

Or cet « accouplement » ne correspond-il pas à ce type de « beautés » que le critique, dans le *Salon de 1846*, avait associé à « l'héroïsme de la vie moderne » : « Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, – d'absolu et de particulier » (1976d, p. 493) ?

5. « *Les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune.* »

Quinze ans plus tard, dans *Le Peintre de la vie moderne* (écrit vers 1860 et publié en 1863), Baudelaire allait situer cette conception composite du « beau » au fondement de la « modernité » esthétique : « Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion » (1976c, p. 685)⁶.

Baudelaire est certes loin d'identifier le « peintre de la vie moderne » à Ingres, dont il dénonce « le grand défaut [...] de vouloir imposer à chaque type qui pose sous son œil un perfectionnement plus ou moins despote, emprunté au répertoire des idées classiques » (1976c, p. 696) ; mais il ne peut dissimuler la séduction qu'exerce sa peinture archaïsante sur son propre esprit *dyschronique*⁷ : « Aux excentriques, aux blasés, à mille esprits délicats toujours en quête de nouveautés, même de nouveautés amères, il plaisait par la bizarrerie » (1976c, p. 589). Nul doute que Baudelaire devait se reconnaître parmi ces « excentriques », lui qui allait composer, en 1859, ces vers conclusifs du « Voyage » et des *Fleurs du Mal* :

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !
[...]
Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte !
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* ! (1975a, p. 134)

Le critique qualifie la sensation qui l'envahit lorsqu'il pénètre dans le « sanctuaire attribué aux œuvres d'Ingres » (1976b, p. 585) de *maladive*⁸ ; mais le poète n'allait-il pas nommer, dans la dédicace de la première édition des *Fleurs du Mal* (1857) à Théophile Gautier, ses propres poèmes des « fleurs maladives » (1975a, p. 3), en explicitant de la sorte l'un des sens du titre du recueil ?

Il s'agit pourtant moins d'établir des correspondances entre l'art néo-classique d'Ingres et la poésie postromantique de Baudelaire que de discerner une parenté esthétique, précisément en ce qui concerne la conception indéterminée du style. Au sujet de l'art du peintre, le critique parle d'une « préoccupation presque maladive

6. « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ».

7. La *dyschronie* est définie dans le *Trésor de la langue française* comme l'« inadaptation à son temps ». Sur le caractère dyschronique de la « modernité » baudelairienne voir Valazza (2013, p. 135-139).

8. « Cette impression, difficile à caractériser, qui tient, dans des proportions inconnues, du malaise, de l'ennui et de la peur, fait penser vaguement, involontairement, aux défaillances causées par l'air raréfié, par l'atmosphère d'un laboratoire de chimie, ou par la conscience d'un milieu fantasmatique, je dirai plutôt d'un milieu qui imite le fantasmatique ; d'une population automatique et qui troublerait nos sens par sa trop visible et palpable extranéité » (1976b, p. 585).



Fig. 1. Jean-Auguste-Dominique Ingres. *Jupiter et Antiope*. 1851. (Musée d'Orsay) (source : www.wikiart.org)

du style » (1976b, p. 587) ; un « style » qui excéderait dès lors la norme jusqu'à déboucher sur l'excentricité et l'extravagance⁹.

En examinant le nu féminin dans le tableau de *Jupiter et Antiope* (1851), Baudelaire dresse une liste d'aberrations anatomiques qui illustrent presque littéralement cette extravagance formelle :

Ici nous trouverons un nombril qui s'égare vers les côtes, là un sein qui pointe trop vers l'aisselle ; ici, – chose moins excusable (car généralement ces différentes tricheries ont une excuse plus ou moins plausible et toujours facilement devinable dans le goût immo-déré du style), – ici, dis-je, nous sommes tout à fait déconcertés par une jambe sans nom, toute maigre, sans muscles, sans formes, et sans pli au jarret. (1976b, p. 587)

Ce « nombril » excentré devient ainsi l'*indice* – au sens de Peirce (1978, p. 140)¹⁰ – des excentricités formelles du peintre, des licences qu'il prend avec la « nature » :

9. « La faculté qui fait de M. Ingres ce qu'il est, le puissant, l'indiscutable, l'incontrôlable dominateur, c'est la volonté, ou plutôt un immense abus de la volonté » (1976b, p. 589).

10. « Un *indice* est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet. »

« Le dessin de M. Ingres est le dessin d'un homme à système. Il croit que la nature doit être corrigée, amendée ; que la tricherie heureuse, agréable, faite en vue du plaisir des yeux, est non seulement un droit, mais un devoir » (1976b, p. 587). Le peintre ne contredit du reste pas ce jugement lorsqu'il admet, dans ses notes transcrives par Henri Delaborde : « Je tiens moins à la connaissance anatomique des muscles. Trop de science en pareil cas nuit à la sincérité du dessin et peut détourner de l'expression caractéristique pour conduire à une image banale de la forme. » (Delaborde, 1870, p. 129-130). Autrement dit, la « forme » qu'Ingres envisage sans nul doute dans une perspective idéale, par rapport à l'*idea* de la Renaissance étudiée par Panofsky, prime sur la conformité naturelle au point d'exprimer un *maniérisme* singulier¹¹.

Baudelaire n'est certes pas le seul critique à avoir signalé des anomalies anatomiques dans l'œuvre d'Ingres. Théophile Silvestre, par exemple, dénonce des « fautes que rien ne rachète » :

L'incommensurable maréchal de Berwick, agenouillé devant le roi, touchera le plafond, s'il se relève ; le bras droit de Mme Devauçay est un boyau soufflé ; la main droite de M^{me} Leblanc est empaillée ; les doigts de la princesse de Broglie sont brisés ; le nez de M^{me} Moitessier n'est pas ; Alexandre a le bras et l'épaule estropiés dans l'*Apothéose d'Homère*. [...] J'oubliais ce Jupiter cornu qui vient, en un accès de fureur érotique, surprendre Antiope endormie : l'infortunée ne pourra s'enfuir sur ses genoux broyés. (1856, p. 23)

Le reproche d'antinaturalisme peut toutefois paraître surprenant de la part de l'auteur du *Peintre de la vie moderne*. Dans le chapitre « Éloge du maquillage », Baudelaire pose que « tout ce qui est naturel » est « affreux » et que « tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul » (1976c, p. 715), c'est-à-dire de l'*artifice*. Le critique paraphrase curieusement les intentions qu'il avait prêtées, en forme de blâme, à Ingres (« Il croit que la nature doit être corrigée [...] ; que la tricherie [...] est non seulement un droit, mais un devoir ») lorsqu'il prescrit à « la femme » de surpasser la nature au moyen de l'art :

La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle ; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme ; idole, elle doit se dorer pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature pour mieux subjuger les coeurs et frapper les esprits. Il importe fort peu que la ruse et l'*artifice* soient connus de tous, si le succès en est certain et l'effet toujours irrésistible. (1976c, p. 716-717)

11. Les quelques remarques de Panofsky sur « l'art maniériste » s'adaptent singulièrement au style d'Ingres : « L'art typiquement maniériste brise et courbe les formes équilibrées et universellement reçues du Classicisme, au profit d'un système plus intense d'expressions, si bien qu'il n'est pas rare de voir des personnages de dix têtes et plus, et que les formes se tordent et se courbent comme dépourvues d'ossature et d'articulations. » (1989, p. 96).



Fig. 2. *Aphrodite anadyomene*. III^e s. av. J.-C. (Montauban, Musée Ingres)



Fig. 3. J.-A.-D. Ingres. *Vénus anadyomène*. 1848 (Chantilly, Musée Condé) (source : www.wikiart.org)



Fig. 4. J.-A.-D. Ingres. *La source*. 1856. (Paris, Musée d'Orsay). (source : www.wikiart.org)

Aussi l'idéal auquel devrait tendre la femme, au regard du critique et dans une inversion du mythe de Pygmalion et Galatée, consiste dans la négation de sa propre nature en faveur d'un corps statufié :

Pour nous restreindre à ce que notre temps appelle vulgairement *maquillage*, qui ne voit que l'usage de la poudre de riz, si niaisement anathématisé par les philosophes candides, a pour but et pour résultat de faire disparaître du teint toutes les taches que la nature y a outrageusement semées, et de créer une unité abstraite dans le grain et la couleur de la peau, laquelle unité, comme celle produite par le maillot, rapproche immédiatement l'être humain de la statue, c'est-à-dire d'un être divin et supérieur ? (1976c, p. 717)

L'injonction faite à « la femme » d'effacer ses traits somatiques (« les taches que la nature y a outrageusement semées ») s'apparente donc bien au déni de sa chair au profit de son icône, à savoir d'un simulacre ou d'un fétiche. Mais Baudelaire n'a-t-il pas dénoncé ce même déni de nature chez Ingres, lorsqu'il accuse l'« archaïsme » de sa peinture, en situant par exemple le modèle de sa *Vénus anadyomène* (commencée à Rome en 1808 et achevée en 1848) auprès des « émailleurs de la Renaissance » (1976b, p. 588) ? Or les modèles de la *Vénus*, ainsi que de sa sœur jumelle – quoique

cadette – *La Source* (1856), sont plutôt à rechercher dans la statuaire antique, en particulier dans une *Aphrodite* en marbre acquise par Ingres en 1837¹².

Théophile Silvestre observait déjà qu’Ingres « ne vit dans l’art qu’un bizarre mélange de la statuaire antique et du modèle qui pose à la journée. Ce mariage entre la vie et la mort est un rébus d’hypogée » (1864, p. 18) ; un « mariage » que paraît illustrer l’*Atelier d’Ingres à Rome* peint par Jean Alaux en 1818, dans lequel Madeleine, la première épouse du peintre, donne l’impression de surveiller jalousement sa rivale sculptée¹³. Quant à Gautier, dans son article sur *La Source*, il assimile précisément la figure peinte à une statue : « Elle est là, debout, pure et blanche comme un marbre rosé par la vie ; [...] une palpitation et une rougeur dans un marbre de Paros ! » (1857, 1^{er} février, p. 113-114) Lorsque Baudelaire constate la « bizarrerie » de la peinture d’Ingres, censée plaire aux « excentriques » et aux « blasés », en y discernant une « préoccupation presque maladive du style », il est vraisemblable que le critique y perçoive cette même statufication, cette même fétichisation du corps de la femme que le poète a pratiquée dans ses vers.

Freud associe l’élection du fétiche au déni (*Verleugnung*) de la nature de la femme¹⁴ (1969, p. 134) : « L’horreur de la castration s’est érigé un monument en créant ce substitut. » (1969, p. 135) Il n’est certes pas question de diagnostiquer chez Baudelaire, pas plus que chez Ingres, cette forme particulière de fétichisme qu’est le pygmalionisme ou l’agalmatophilie (l’attriance sexuelle pour les statues)¹⁵, mais bien de montrer comment le poète a fait de cette *perversion* – de nouveau au sens de Freud¹⁶ – un art poétique, tel qu’on le trouve par exemple à l’œuvre dans la prosopopée de « La Beauté » :

Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière.

12. Cette statuette d’*Aphrodite anadyomène*, datant vraisemblablement du III^e siècle av. J.-C., est conservée au musée Ingres Bourdelle de Montauban et figure dans le catalogue de l’exposition *L’Illusion grecque. Ingres et l’antique* (2006, ill. 138). Dans ce même catalogue, voir l’étude de Martinez, « “L’Eros de M. Ingres”. Les sculptures de marbre léguées par Ingres au musée de Montauban » (2006, p. 111-127).

13. Une version du tableau est conservée au musée Ingres Bourdelle : <https://museeingresbourdelle.com/in/imageReader.xhtml?id=INGRES_68bc7ea8-29d3-489d-85a1-9e9b564a08c5&pageIndex=1&mode=simple&selectedTab=record>.

14. « L’enfant s’était refusé à prendre connaissance de la réalité de sa perception : la femme ne possède pas de pénis. »

15. Selon Ellis : « Le Pygmalionisme est une forme de fétichisme érotique pouvant être considéré comme une sorte de nécrophilie atténuée. » « *Aberrations sexuelles* », (1910, octobre, p. 223).

16. Freud conçoit les *perversions* comme des « cas dans lesquels l’objet sexuel normal est remplacé par un autre objet qui, bien qu’il soit en relation avec le premier, est néanmoins tout à fait impropre à servir à la réalisation du but sexuel normal », à savoir « l’union des parties génitales dans l’acte appelé accouplement ». (1987, p. 57 et 62).

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris ;
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes ;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris. (Baudelaire, 1975a, p. 21)

Il peut paraître inconvenant de déceler un désir pervers dans ces vers manifestement allégoriques, mais la lecture de l'ensemble des *Fleurs du Mal* ne laisse aucun doute quant à l'élévation de la perversion au rang de source d'inspiration primordiale, du fétichisme de « La Géante » (« J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante / Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux. / [...] / Ramper sur le versant de ses genoux énormes » 1975a, p. 22-23) au sadisme d'« À celle qui est trop gaie » (« Pour châtier ta chair joyeuse, / pour meurtrir ton sein pardonné, / Et faire à ton flanc étonné / Une blessure large et creuse » 1975a, p. 156) et d'« À une madone » :

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.
[...]
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 ! (1975a, p. 58-59)

Le style de Baudelaire, qui concerne donc également le « choix des sujets »¹⁷, ne consiste dès lors plus en un écart de la norme, fût-il bizarre ou singulier, mais en vient plutôt à pervertir, voire à *perversifier* cette prétendue norme, au point d'en remettre en cause le statut.

Qu'en est-il, en effet, de la norme du lyrisme en poésie ? Lors du procès des *Fleurs du Mal* du 20 août 1857, le substitut Ernest Pinard soutenait dans son réquisitoire : « Ou le sens de la pudeur n'existe pas, ou la limite qu'elle impose a été audacieusement franchie » (Pinard, 1975, p. 1207). Mais ce n'est certainement pas la tradition lyrique qui a imposé cette « limite ». Il suffit, pour s'en convaincre, de lire *Les amours* et *Les odes* impudiques de Ronsard¹⁸, ou encore les *Blasons anatomiques du corps fé-*

17. Voir n. 3.

18. Je ne vois aucune difficulté à parler de « fantasme de viol » – pour évoquer une polémique récente – à propos d'une ode telle que « La Defloration de Lede » (1550) commise par Jupiter transformé en cygne : « Luy qui fut si gracieux, / Voyant son heure opportune, / Devint plus audacieux / Prenant au poil la fortune : / De son col comme ondes long / Le sein de la vierge touche, / Et son bec luy mit

minin (1543) de Marot et de ses confrères, qui procèdent à un morcellement quelque peu félichiste du corps de la femme. Freud note que « dans le processus sexuel le plus normal, on peut déjà repérer les germes dont le développement conduit aux aberrations que l'on a décrites sous le nom de *perversions* » (1987, p. 57). Or il en est de la poésie lyrique – dont la Muse, rappelons-le, est Érato, la bien-aimée, d'un amour volontiers charnel – comme de l'érotisme : la perversion en est le caractère qui le distingue de la sexualité¹⁹.

Si la justice du Second Empire a condamné certains poèmes des *Fleurs du Mal* pour « outrage à la morale publique et aux bonnes moeurs » (1975d, p. 1181), c'est donc en fonction d'une norme morale qu'elle a elle-même définie. Mais cela n'exonère pas pour autant les vers de Baudelaire aux yeux des lecteurs éclairés que nous croyons être, car le poète ne pouvait de bonne foi ignorer la nature outrageuse des derniers quatrains d'« À celle qui est trop gaie », adressés anonymement, sous la forme d'une épître en vers, à M^{me} Sabatier le 9 décembre 1852²⁰. Aussi a-t-on peine à croire que cet outrage ne fût délibéré, en dépit du « malentendu fort bizarre » que dénonce Baudelaire dans un projet de préface ébauché en Belgique en 1864 ou 1865 : « Chaste comme le papier, sobre comme l'eau, porté à la dévotion comme une communiante, inoffensif comme une victime, il ne me déplairait pas de passer pour un débauché, un ivrogne, un impie et un assassin » (1975e, p. 184-185). Cette affectation d'innocence est un peu trop imagée pour paraître sincère²¹, de la part de l'auteur de « L'Héautontimorouménos » : « Je suis la plaie et le couteau ! »²²

adonc / Dedans sa vermeille bouche. // Il va ses ergots dressant / Sur les bras d'elle qu'il serre, / Et de son ventre pressant / Constraint la rebelle à terre. / Sous l'oiseau se débat fort, / Le pince et le mord, si est-ce / Qu'au milieu de tel effort / Sentit ravir sa jeunesse. // Le cinabre çà et là / Couloura la vergongneuse : / À la fin elle parla / D'une bouche desdaigneuse : / D'où viens-tu, qui as l'audace / D'aller ainsi violant / Les filles de noble race ? » (Ronsard, 1993, p. 778).

19. Selon Bataille, « l'érotisme appelle lui-même les aberrations où il sombre » (1988, p. 321).

20. Baudelaire pouvait-il ne pas avoir conscience du caractère pervers de sa remarque qui accompagne le poème : « Les sentiments profonds ont une pudeur qui ne veut pas être violée. L'absence de signature n'est-elle pas un symptôme de cette invincible pudeur ? » (1973, p. 205).

21. Dans sa présentation des « Articles justificatifs » servant à sa défense lors du procès de 1857, Baudelaire affirmait déjà : « Personne, non plus que moi, ne pouvait supposer qu'un livre empreint d'une spiritualité aussi ardente, aussi éclatante que *Les Fleurs du Mal*, dût être l'objet d'une poursuite, ou plutôt l'occasion d'un malentendu » (1975c, p. 193). Le poète était pourtant malavisé d'avoir inscrit sur la page de titre du recueil cette épigraphe tirée des *Tragiques* (1616) d'Agrippa d'Aubigné : « *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* » (1975a, p. 807 des notices des *Fleurs du Mal*).

22. Dans son introduction à l'édition posthume des *Fleurs du Mal*, Gautier écrit perspicacement : « [Baudelaire] admettait la perversité originelle comme un élément qu'on retrouve toujours au fond des âmes les plus pures, perversité, mauvaise conseillère qui pousse l'homme à faire ce qui lui est funeste, précisément parce que cela lui est funeste et pour le plaisir de contrarier la loi, sans autre attrait que la désobéissance, en dehors de toute sensualité, de tout profit et de tout charme. Cette perversité, il la constatait et la flagellait chez les autres comme chez lui-même, ainsi qu'un esclave pris en faute, mais en s'abstenant de tout sermon, car il la regardait comme damnablement irrémédiable. » (1868, p. 19-20).

Dans une note précédant les vers latins de « *Franciscæ meæ laudes* » – des vers empreints d'un érotisme profanateur, s'agissant d'une parodie de louange mariale²³ – le poète avoue son penchant pour « la langue de la dernière décadence latine, [...] singulièrement propre à exprimer la passion telle que l'a comprise et sentie le monde poétique moderne » : « Dans cette merveilleuse langue, le solécisme et le barbarisme me paraissent rendre les négligences forcées d'une passion qui s'oublie et se moque des règles » (1975a, p. 940). Si le latin de la décadence paraît apte à énoncer la « passion » moderne, c'est parce que celle-ci est à entendre au sens étymologique, en tant que maladie (*patior* : je souffre), le déséquilibre humorale se traduisant dans le dérèglement du style, désormais dominé par la licence (« le solécisme et le barbarisme »). La « *Muse des Derniers jours* » (1975e, p. 184), « La Muse malade », si ce n'est la muse perverse, est bien la muse de la « modernité » :

Ma pauvre muse, hélas ! qu'as-tu donc ce matin ?
Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes,
Et je vois tour à tour réfléchis sur ton teint
La folie et l'horreur, froides et taciturnes. (1975a, p. 14)

L'anomalie devient dès lors le trait distinctif du style poétique moderne, que Gautier rapproche du « style de décadence », tout en récusant l'épithète :

Le poète des *Fleurs du Mal* aimait ce qu'on appelle improprement le style de décadence, et qui n'est autre chose que l'art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent à leurs soleils obliques les civilisations qui vieillissent : style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, [...] écoutant pour les traduire les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la passion vieillissante qui se déprave et les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie. Ce style de décadence est le dernier mot du Verbe sommé de tout exprimer et poussé à l'extrême outrance. (1868, p. 16-17)

Le thème de la « décadence » de l'art, qui refléterait la désagrégation d'un organisme social atteint par la « névrose », la dépravation et la « folie », allait certes devenir un poncif dans les dernières décennies du siècle, surtout après la guerre de 1870, comme en témoigne l'analogie organiciste que développe Paul Bourget dans sa

23. Ce que paraît confirmer la réédition de ces vers parmi les « Galanteries » de l'édition clandestine des *Épaves* en 1866. Qu'il suffise de lire ces deux tercets de « *Franciscæ meæ laudes* » : « *Piscina plena virtutis, / Fons æternæ juventutis, / Labris vocem redde mutis ! // Quod erat spurcum, cremasti ; / Quod rudius, exæquasti ; / Quod debile, confirmasti* », traduits par Jules Mouquet : « Piscine pleine de vertu, / Fontaine d'éternelle jouvence, / Rends la voix à mes lèvres muettes ! // Ce qui était vil, tu l'as brûlé ; / Rude, tu l'as aplani ; / Débile, tu l'as affermi » (1975a, p. 62 et p. 941 pour la traduction).

« Théorie de la décadence » (1883)²⁴ ; mais Gautier est parmi les premiers critiques, à la suite de Baudelaire, à en avoir perçu la modernité et reconnu l'apport stylistique :

Ce style méprisé des pédants [...] exprime des idées neuves avec des formes nouvelles et des mots qu'on n'a pas entendus encore. À l'encontre du style classique, il admet l'ombre et dans cette ombre se meuvent confusément les larves des superstitions, les fantômes hagards de l'insomnie, les terreurs nocturnes, les remords qui tressaillent et se retournent au moindre bruit, les rêves monstrueux qu'arrête seule l'impuissance, les fantaisies obscures dont le jour s'étonnerait, et tout ce que l'âme, au fond de sa plus profonde et dernière caverne, recèle de ténébreux, de difforme et de vaguement horrible. (1868, p. 17)

Rimbaud se souvient sans doute de ces lignes lorsqu'il écrit à Paul Demeny, le 15 mai 1871, que « Baudelaire est le premier voyant », mais que « la forme si vantée en lui est mesquine », en soutenant que « les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles »²⁵ (2009, p. 348). L'auteur des *Fleurs du Mal* n'avait certes pas poussé sa poésie jusqu'aux frontières de l'intelligible (« Quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions », observe Rimbaud, 2009, p. 344) ou jusqu'à l'effondrement de la métrique²⁶. Il ne fait pourtant aucun doute que l'« outrance » relevée par Gautier dans les vers de Baudelaire a non seulement contribué au décloisonnement du lyrisme à la fin du siècle, mais encore à la redéfinition du style en tant que subversion des normes transmises (les avant-gardes allaient s'en souvenir), ou en tant que *perversification* ; un style qui consiste dès lors moins dans l'expression d'un tempérament que dans le symptôme d'une anomalie ou d'une altération, se matérialisant proprement dans le *trait*, qu'il s'agisse de dessin ou d'écriture²⁷. C'est en développant

24. « Une société doit être assimilée à un organisme. Comme un organisme, en effet, elle se résout en une fédération d'organismes moindres qui se résolvent eux-mêmes en une fédération de cellules. [...] Si l'énergie des cellules devient indépendante, les organismes qui composent l'organisme total cessent pareillement de subordonner leur énergie à l'énergie totale, et l'anarchie qui s'établit constitue la décadence de l'ensemble. [...] Une même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qui est le langage. Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot. Les exemples foisonnent dans la littérature actuelle qui corroborent cette féconde hypothèse. » (1883, p. 24-25).

25. Rimbaud semble bien s'être inspiré de cette notice pour formuler sa théorie du « voyant ». Gautier écrit en effet que Baudelaire « possède aussi le don de *correspondance*, pour employer le même idiome mystique, c'est-à-dire qu'il sait découvrir par une intuition secrète des rapports invisibles à d'autres et rapprocher ainsi, par des analogies inattendues que seul le *voyant* peut saisir, les objets les plus éloignés et les plus opposés en apparence. » (1868, p. 31).

26. Roubaud parle de « destruction métrique » à propos des vers de « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur... » de Rimbaud. (1978, p. 21).

27. Deschanel rappelle que « le *style*, dans son acception primitive, étymologique, était pour les anciens, ce poinçon de métal avec lequel ils écrivaient sur des tablettes enduites de cire. [...] Le *style* est donc, soit au propre, soit au figuré, la marque de l'écrivain, l'impression de son naturel dans son écrit ». (1864, p. 9-10).

précisément une analogie linéale que Gautier caractérise le style de Baudelaire, qu'il range parmi les « gens qui sont naturellement maniérés » :

Les circonvolutions de leur cerveau se replient de façon que les idées s'y tordent, s'y enchevêtrent et s'enroulent en spirales au lieu de suivre une ligne droite. [...] De toutes les images, les plus bizarres, les plus insolites, les plus fantasquement lointaines du sujet traité, les frappent principalement, et ils savent les rattacher à leur trame par un fil mystérieux démêlé tout de suite. (1868, p. 15)

Une telle description ne peut certes s'appliquer au dessin d'Ingres. Il n'est toutefois pas indifférent que la critique récurrente dont a fait l'objet, selon Gautier, le style de Baudelaire, « accusé [...] de bizarrerie concertée, d'originalité voulue et obtenue à tout prix, et surtout de *maniérisme* » (1868, p. 14), corresponde à celle qu'avait émise ce même Baudelaire au sujet de la peinture d'Ingres, dont la « bizarrerie » et la « préoccupation presque maladive du *style* » déterminent la singularité. *Singulier* signifie, selon le *Dictionnaire de l'Académie*, « extraordinaire, et se dit pour marquer, en bonne ou en mauvaise part, son étonnement de quelque chose » (1835, p. 748) ; un « étonnement » qui, pour Baudelaire, est « une des grandes jouissances causées par l'art et la littérature » (1976b, p. 578).

RÉFÉRENCES

- Bataille, G. (1988). Le paradoxe de l'érotisme [1955]. Dans *Œuvres complètes*. T. XII. F. Marmande (éd.). (p. 321-325). Paris : Gallimard.
- Batteux, Ch. (1753). *Cours de belles-lettres, ou Principes de la littérature*. T. IV. Paris : Desaint, Saillant et Durand.
- Baudelaire, Ch. (1973). *Correspondance*. T. I. Janvier 1832 – février 1860. 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). [Première version de la dédicace des *Fleurs du Mal*]. Dans *Œuvres complètes*. T. I. C. Pichois (éd.). (p. 187). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1975c). [Le procès des *Fleurs du Mal*. Introduction et note des *Articles justificatifs*.] Dans *Œuvres complètes*. T. I. C. Pichois (éd.). (p. 193). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1975d). [Le procès des *Fleurs du Mal*. Notice.] Dans *Œuvres complètes*. T. I. C. Pichois (éd.). (p. 1176-1183). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1975e). [Projet de préface pour *Les Fleurs du Mal*. IV]. Dans *Œuvres complètes*. T. I. C. Pichois (éd.). (p. 184-186). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976a) [1868] *La Double Vie* de Charles Asselineau. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 87-102). Paris : Gallimard.

- Baudelaire, Ch. (1976b) [1868]. *Exposition universelle – 1855 – Beaux-arts*. Dans *Oeuvres complètes*. T. II. Cl. Pichois (éd.). (p. 575-597). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976c) [1868]. *Le peintre de vie moderne*. Dans *Oeuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 683-724). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976d) [1868]. *Salon de 1846*. Dans *Oeuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 415-496). Paris : Gallimard.
- Bourget, P. (1883). *Essais de psychologie contemporaine*. Paris : Lemerre.
- Delaborde, H. (1870). *Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine*. Paris : Plon.
- Deschanel, É. (1864). *Physiologie des écrivains et des artistes, ou Essai de critique naturelle*. Paris : Hachette.
- Dictionnaire de l'Académie française*. T. I. (1835). Paris : Didot.
- Ellis, H. (1910, octobre). « Aberrations sexuelles (fin) ». *Archives internationales de neurologie*, 8^e série, 32^e année, n° 10, t. II, 223-239.
- Fontanier, P. (1977). *Les figures du discours (1821-1830)*. G. Genette (éd.). Paris : Flammarion.
- Freud, S. (1969). Le fétichisme [1927]. *La vie sexuelle*. (D. Berger, trad.). Paris : PuF.
- Freud, S. (1987) [1905]. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. (P. Koeppel, trad.). Paris : Gallimard.
- Gautier, T. (1857, 1^{er} février). *La source*. Nouveau tableau de M. Ingres. *L'Artiste*, t. I, 113-114.
- Gautier, T. (1868). *Charles Baudelaire*. Dans Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*. T. I. Paris : Michel Lévy frères.
- Jaucourt, L. de. (1765). Style. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (t. XV). (p. 551-556). Neuchâtel : S. Faulche.
- Larousse, P. (1875). *Grand dictionnaire universel du xix^e siècle* (t. XIV). Paris : Administration du Grand dictionnaire universel.
- Leclerc, G.-L., comte de Buffon. (1753). *Discours prononcé dans l'Académie française*. s. l.
- Panofsky, E. (1989) [1924]. *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. (H. Joly, trad.). Paris : Gallimard.
- Peirce, Ch. S. (1978). *Écrits sur le signe*. G. Deledalle (éd.). Paris : Éditions du Seuil.
- Picard-Cajan, P. (dir.) (2006). *L'illusion grecque. Ingres et l'antique*. Arles : Actes Sud.
- Pinard, E. (1975) [1957]. [Réquisitoire dans le procès des *Fleurs du Mal*]. Dans Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*. Tome I. C. Pichois (éd.). (p. 1206-1209). Paris : Gallimard.
- Planche, G. (1833). *Lucrèce Borgia. Revue des deux mondes*, t. I, 376-398.
- Rimbaud, A. (2009). *Oeuvres complètes*. A. Guyaux (éd.), avec la collaboration d'A. Cervoni. Paris : Gallimard.
- Ronsard, P. de. (1993). *Oeuvres complètes*. J. Céard, D. Ménager et M. Simonin (éd.). Paris : Gallimard.
- Roubaud, J. (1978). *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*. Paris : Maspero.
- Silvestre, T. (1856). *Histoire des artistes vivants français et étrangers. Études d'après nature*. T. I. Paris : Blanchard.
- Silvestre, T. (1864). *Eugène Delacroix. Documents nouveaux*. Paris : Michel Lévy.
- Valazza, N. (2013). *Crise de plume et souveraineté du pinceau. Écrire la peinture de Diderot à Proust*. Paris : Classiques Garnier.
- Virey, J.-J. (1824). *Histoire naturelle du genre humain*. T. III. Paris : Crochard.

RÉSUMÉ : Quoique Baudelaire dénonce, dans sa critique d'art, le maniérisme et la bizarrie de la peinture d'Ingres, en y voyant une « préoccupation presque maladive du style », il ne saurait dissocier cette recherche stylistique de sa propre poésie, de ses propres *Fleurs* qu'il qualifie lui-même de « maladives ». La nouvelle conception du style que Baudelaire perçoit chez Ingres et qu'il élabore dans son œuvre ne consiste dès lors plus en un simple écart de la norme, mais bien en une perversion de cette même norme, qui fraie la voie aux subversions poétiques et artistiques de la fin du siècle et du siècle suivant.

Mots-clés : Baudelaire, critique d'art, peinture, style, perversion, lyrisme

“Cette préoccupation presque maladive du style”. Baudelaire as Ingres's Critic

ABSTRACT: Although Baudelaire denounces, in his art criticism, the mannerism and oddity of Ingres' painting, seeing in it an “almost morbid preoccupation with style”, he cannot dissociate this stylistic research from his own poetry, from his own *Fleurs*, which he himself describes as “morbid”. The new conception of style that Baudelaire perceives in Ingres' painting and elaborates in his work then no longer consists in a simple deviation from the norm, but rather a perversion of that same norm, which paves the way for the poetic and artistic subversions of the end of the century and beyond.

Keywords: Baudelaire, art criticism, painting, style, perversion, lyricism