Baudelaire et l'art baroque

par

André Guyaux

Baudelaire arrive à Bruxelles dans la soirée du 24 avril 1864. Il s'installe à l'hôtel du Grand Miroir, rue de la Montagne, dans le bas de la ville. Il séjournera plus de deux ans en Belgique. À la mi-mars 1866, il est frappé d'un malaise à Namur, où il était venu, avec deux de ses amis, Félicien Rops et Auguste Poulet-Malassis, revoir l'église Saint-Loup. Il est rapatrié à la fin de juin, hémiplégique et aphasique. Son expérience belge ne fut pas heureuse. Les conférences qu'il a prononcées au Cercle artistique et littéraire furent un échec. Il voulait séduire un éditeur, Albert Lacroix, qu'il ne put même pas rencontrer. Mais le troisième but de son voyage était de visiter les musées, les collections privées et les villes d'art. À Bruxelles, à Malines, à Anvers, à Namur, il entre dans les églises et découvre l'art baroque. Il affectionne particulièrement quatre églises, une dans chacune de ces quatre villes : les Brigittines à Bruxelles, Saints-Pierre-et-Paul à Malines, Saint-Charles-Borromée à Anvers et Saint-Loup à Namur.

C'est en regardant les façades des églises baroques, et en entrant à l'intérieur de ces églises, parmi les chaires, les chapelles, les confessionnaux et les tombeaux, que Baudelaire identifie ce qu'il appelle le « style jésuite » ou « jésuitique ». Mais il constate aussi l'unité stylistique de l'architecture du XVIIe siècle, civile et religieuse, et devant les maisons de la Grand-Place de Bruxelles, il parle de « style joujou », et parfois, en réintégrant dans l'histoire de l'art le grand peintre flamand de « style Rubens ».

Cette découverte a tout d'une véritable découverte, avec ce qu'elle comporte de surprise et d'émerveillement. En face de l'hôtel où Baudelaire se logeait, rue de la Montagne, se trouvait la chapelle Sainte-Anne, où il est peut-être entré – il n'en dit rien –, mais dont il a pu en tout cas voir la belle façade baroque. La chapelle n'existe plus aujourd'hui là où elle se trouvait, elle a été détruite dans les années 1920, mais sa façade a été reconstituée en 1957, devenant la façade de la chapelle latérale de l'église de la Madeleine, plus bas dans la ville, rue de la Madeleine, aux abords de la Grand-Place, où on peut donc l'admirer : c'est une des plus belles choses à voir à Bruxelles.

En découvrant l'art baroque, Baudelaire cherche à le comprendre. Il en parle comme d'une « antiquité nouvelle », montrant ainsi qu'il est conscient de son importance, de son rayonnement. C'est en

Façade de la chapelle Sainte-Anne, à Bruxelles, 1655-1661 ;
devenue la façade de la chapelle latérale de l'église de la Madeleine

décrivant l'intérieur de l'église Saint-Loup, « le chef-d'œuvre des Jésuites[1] », qu'il a cette formule. Il la souligne, à la suite d'une série d'épithètes :

> *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*[2].

L'adjectif « baroque » n'a pas la signification que nous lui donnons aujourd'hui pour désigner une période de l'histoire de l'art et un style. Il ne s'est pas encore imposé dans cette acception, en français. Mais il ne surgit pas par hasard sous la plume de Baudelaire : le sens vient par les mots. Baudelaire aurait pu qualifier le style des confessionnaux de Saint-Loup de « bizarre » – un synonyme de « baroque » –, mais il a choisi, après trois autres épithètes qui en éclairent le sens, cet adjectif précurseur.

Je distinguerai trois motivations de l'intérêt de Baudelaire pour l'art baroque.

I

À Paris, Baudelaire se réfugiait dans les ateliers de peintres, chez les marchands de gravures, dans les églises, dans les musées. Le Louvre était devenu pour lui un lieu de sérénité, d'« extase de la vie[3] ». En Belgique, où il est malheureux et malade, et irrité par ceux qu'il côtoie, il trouve refuge dans les églises. Il faut l'imaginer flânant dans les rues, comme il l'a toujours fait, et s'arrêtant devant une façade d'église. Les historiens de l'art baroque ont signalé cette théâtralisation de la façade, qui attire le regard, et qui semble s'adresser au flâneur pour le captiver. Et à l'intérieur de l'église, les souvenirs et l'imagination se mêlent, et le sentiment esthétique et théologique. La « sorcellerie évocatoire[4] » est à l'œuvre. Le livre que Baudelaire prépare à partir de son expérience belge reflète une distinction quasi schizophrénique entre les « mœurs » belges, qui l'exaspèrent, et le refuge dans l'art. La table des matières qu'il avait prévue peut paraître incohérente et disproportionnée : vingt-trois chapitres sur les thématiques belgophobes – les femmes et l'amour, les divertissements, l'enseignement, l'impiété, la langue, la politique, l'armée, le roi – suivis de neuf chapitres sur l'art, dont six de « promenades » dans les villes, à Malines, Anvers, Namur, Liège, Gand et Bruges.

---

1. Baudelaire, *La Belgique déshabillée*, f° 295, *in Fusées*, *Mon cœur mis à nu*, *La Belgique déshabillée*, Gallimard, coll. « Folio », 1986, rééd. 1993, p. 269.
2. *Ibid.*, f° 202-203, éd. cit., p. 273.
3. *Fusées*, f° 17.
4. *Mon cœur mis à nu*, f° 72.

L'art a toujours été pour Baudelaire un refuge, c'est le contrepoint heureux de sa malheureuse existence, son utopie intime, peuplée d'images. C'est le sens de ce magnifique poème intitulé *Les Phares*, dans *Les Fleurs du Mal*.

II

En découvrant l'art baroque, Baudelaire suit une autre pente, celle qui le porte à s'écarter du consensus, à cultiver sa marginalité. Le XIXe siècle français a, dans une quasi-unanimité, manifesté son allergie à l'art issu de la contre-réforme. Même Stendhal, le plus italien des écrivains français, cible le « mauvais goût » du Bernin et les disproportions théâtrales de Borromini. Les exceptions sont rares : Gautier, qui cède en Espagne à l'attrait du baroque comme à une forme d'exotisme, ou Taine, lorsqu'il voyage en Italie. Notre époque s'est ralliée au point de vue de Baudelaire : la statue de Louis XIV du Bernin a rejoint la cour du Louvre et les foules se pressent pour admirer les peintures du Caravage. Le dissident qu'était Baudelaire est devenu un précurseur.

Baudelaire se démarque d'abord en récusant le « tout gothique » qui affecte, selon lui, le sentiment esthétique du XIXe siècle. Il accuse Victor Hugo d'en porter la responsabilité. Le fait, selon lui, de faire l'impasse sur le « rococo » – autre nom qu'il donne, mais comme à contrecœur, à l'art baroque – fait manquer un chaînon dans l'histoire de l'art, où il ne doit pas y avoir de « lacunes ». Il l'explique en une longue parenthèse :

> (La Réaction de V. Hugo en faveur du gothique nuit beaucoup à notre intelligence de l'architecture. Nous nous y sommes trop attardés. – Philosophie de l'histoire de l'architecture, *selon moi*. Analogies avec les coraux, les madrépores, la formation des continents, et finalement avec les modes de création dans la vie universelle. – Jamais de lacunes. – État permanent de transition. – On peut dire que le rococo est la dernière floraison du gothique[5].)

Baudelaire ne pouvait pas connaître le texte de Victor Hugo sur la chaire de Sainte-Gudule, sculptée par Verbruggen, où le promoteur du gothique tombait en extase devant la rencontre inattendue du rococo et du beau :

> La chaire en bois sculpté de Henry Verbruggen qui est dans l'église date de 1699. C'est la création tout entière, c'est toute la philosophie, c'est toute la poésie figurées par un arbre énorme qui porte dans ses rameaux une chaire, dans ses feuillages tout un monde d'oiseaux et d'animaux, à sa base Adam et Ève chassés par l'ange triste et suivis par la mort joyeuse et séparés par la queue du serpent, à son sommet la croix, la Vérité, l'enfant Jésus et sous le pied de l'enfant la tête du serpent écrasée. Tout ce poème est sculpté et ciselé à plein chêne de la manière la plus forte, la plus tendre et la plus spirituelle.

5. *La Belgique déshabillée*, f° 276 ; éd. cit., p. 258.

> L'ensemble est prodigieusement rococo et prodigieusement beau. Que les fanatiques du *sévère* arrangent cela comme ils voudront, cela est. Cette chaire est dans l'art un des rares points d'intersection où le beau et le rococo se rencontrent. Watteau et Coypel ont trouvé aussi quelquefois de ces points-là[6].

Baudelaire, à Bruxelles, prend un malin plaisir à épingler les disciples belges de l'auteur de *Notre-Dame de Paris*, comme un certain Victor Joly, qui n'arrive pas à prier dans une église jésuitique : « Il lui faut du gothique[7]. »

L'une des questions qui se posent, si l'on essaie d'analyser la sensibilité de Baudelaire devant cette « antiquité nouvelle » qu'il croit pouvoir identifier dans l'art jésuitique, tient précisément au rôle de la religion et des Jésuites en particulier. Il est frappé, par exemple, par le fait qu'à Saints-Pierre-et-Paul à Malines, comme à Saint-Loup à Namur, les confessionnaux de bois sculpté s'enchaînent les uns aux autres, couvrant dans sa longueur le mur de l'église : le baroque n'aime pas le vide et Baudelaire, qui a l'esprit théologique, a pu voir là un symbole de l'humanité enchaînée par le péché, comme devant les somptueuses chaires jésuitiques, il voit se reconstituer le monde à partir du péché originel :

> Les chaires sont un monde d'emblèmes, un tohu-bohu pompeux de symboles religieux, sculpté par un habile ciseau de Malines ou de Louvain.
>
> Des palmiers, des bœufs, des aigles, des griffons ; le Péché, la Mort, des anges joufflus, les instruments de la passion, Adam et Ève, le Crucifix, des feuillages, des rochers, des rideaux, etc…, etc…[8]

III

En 1864, Baudelaire découvre l'art baroque dans un pays où il est bien représenté. La France en offre moins d'exemples. Cette découverte, pourtant, n'est pas exempte de remémorations de son enfance et de son adolescence, lyonnaises et parisiennes. Parmi les notes qu'il prend au fil de ses flâneries et de ses excursions belges, Il mentionne quelques lieux liés à ses souvenirs : son collège à Lyon, où il fut élève de janvier 1832 à février 1836 ; la chapelle du château de Versailles, qu'il a visitée avec ses camarades du collège Louis-le-Grand le 18 juillet 1838 ; il mentionne également la ville du Cap, où le paquebot qui le ramenait en France a fait escale en décembre 1841. Il ne précise pas ces rappels analogiques, il s'en tient à la mention de lieux ou d'images qui semblent lui revenir spontanément à la mémoire. Mais on devine que ces rappels analogiques l'aident à comprendre un

6. Victor Hugo, lettre du 18 août 1837, *in France et Belgique* ; *Œuvres complètes*, *Voyages*, éd. Claude Gély, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1987, rééd. 2002, p. 605-606.
7. *La Belgique déshabillée*, f° 282 ; éd. cit., p. 261 ; voir aussi *ibid.*, f° 302-303 ; éd. cit., p. 273.
8. *Ibid.*, f° 288-289 ; éd. cit., p. 264.

style dans sa cohérence. Dans les églises de Paris, il a dû voir pourtant des façades, des autels, des chapelles, des décors baroques, mais il n'en fait pas mention, à une exception près : dans l'église Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles, il s'arrête devant un squelette de marbre blanc, sortant d'un tombeau, qui lui rappelle « celui de Saint-Nicolas du Chardonnet[9] ». Le tombeau de Bruxelles est celui du chevalier d'Howyne, sculpté en 1671 par Henry Verbruggen, à qui l'on doit la chaire en bois sculpté de Sainte-Gudule ; le tombeau de Paris est celui de la mère de Charles Le Brun, sculpté par Jean-Baptiste Tuby et Gaspard Collignon d'après un dessin de Le Brun.

Il est significatif que Baudelaire, entre ces deux chefs-d'œuvre de la sculpture baroque, tous deux très baudelairiens, donne sa préférence au tombeau de l'église de la Chapelle, dont le squelette est « plus étonnant[10] ». Même si, dans le cas du tombeau de Saint-Nicolas du Chardonnet, il ne s'agit pas d'un squelette mais de la représentation sculptée de la mère de Le Brun sortant, hallucinée, de sa tombe comme dans un mouvement de résurrection, c'est le contraste du noir et du blanc qui attire l'attention de Baudelaire : dans ses notes, il a ajouté l'adjectif « blanc », se rapportant à « squelette », dans l'interligne, montrant qu'il observe ce contraste, qu'il le repère comme un trait stylistique. Un contraste trop catholique pour Stendhal, qui le dénonçait devant une allégorie de la vie et de la mort, sculptée par Le Bernin[11].

Baudelaire entre dans les églises des villes belges, comme il le faisait, moins souvent peut-être, dans les églises parisiennes. À Paris, il entrait dans les églises par exemple pour voir ou revoir les Delacroix de Saint-Denys du Saint-Sacrement ou de Saint-Sulpice. Saint-Nicolas du Chardonnet, où se trouve le tombeau de la mère de Charles Le Brun, jouxte le quartier Maubert, qu'il a hanté dans sa jeunesse, au sortir du collège. Et sa fascination pour les tombeaux a plus d'une occurrence dans son œuvre. *La Nuit* de Michel-Ange, qui occupe le second tercet de *L'Idéal*, un sonnet des *Fleurs du Mal*, est elle aussi une figure tombale, qu'il a pu connaître par la gravure ou la photographie[12]. Est-elle une figure *baroque* ? Les premiers théoriciens du baroque, Heinrich Wölfflin en particulier, incluaient Michel-Ange dans l'âge baroque.

---

9. *Ibid.*, f° 289 ; éd. cit., p. 264.
10. *Ibid.*, f° 291 ; éd. cit., p. 265.
11. « La Vie est figurée par un bel enfant de marbre blanc, qui dort sur un coussin en pierre de touche. Vis-à-vis est une tête de mort, aussi en marbre blanc, sur un coussin noir. Ceci rappelle bien le catholicisme ; les anciens auraient eu horreur d'un tel spectacle » (*Promenades dans Rome. Voyages en Italie*, textes établis, présentés et annotés par Victor Del Litto, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 684). C'est au palais Chigi, à Rome, que Stendhal a vu voir cette sculpture, qui, semble-t-il, n'est pas entièrement du Bernin (voir le catalogue de l'exposition *L'Ariccia del Bernino*, Edizioni de Luca, 1998, p. 89).
12. Des photographies des monuments funéraires de Laurent et Julien de Médicis, prises par la maison Alinari, ont été diffusées dans les années 1850 ; voir le catalogue de l'exposition *Michel-Ange au siècle de Carpeaux* (musée des Beaux-Arts de Valenciennes, mars-juillet 2012, p. 148), qui reproduit également des dessins de Géricault et de Delacroix d'après *La Nuit* de Michel-Ange (p. 140).

Henry Verbruggen, tombeau du chevalier d'Howyne, Bruxelles, église de la Chapelle, 1671

Jean-Baptiste Tuby et Gaspard Collignon, tombeau de Julienne Le Bé, mère de Charles Le Brun, Paris, Saint-Nicolas du Chardonnet, 1668-1684

La découverte de l'art baroque par Baudelaire en terre étrangère pose la question de son rapport à l'Italie et à l'art italien. Il avait lu les *Lettres d'Italie* du président de Brosses et, en Belgique, il prévoit de s'y reporter pour trouver « les origines » de l'art baroque[13]. Il n'a jamais franchi les Alpes, mais connaissait de l'art italien ce qu'il avait pu voir au Louvre ou dans des musées de province, comme le musée de Nantes, qu'il avait visité en octobre 1838, en rentrant de vacances dans les Pyrénées. Son père possédait un album de Piranèse et l'on a pu trouver un caractère piranésien dans certaines visions architecturales des *Fleurs du Mal* ou en marge du *Spleen de Paris.* Au musée des Beaux-Arts de Bruxelles, il s'arrête devant des tableaux de Tintoret, de Véronèse, de Titien. Il signale une œuvre de Preti, le peintre caravagesque de Malte. Il découvre un tableau de l'Albane – « le premier que je vois », précise-t-il. Il observe une erreur d'attribution, une confusion entre les deux paysagistes vénitiens : « *Guardi*, étiqueté *Canaletto* » . L'Italie, par la peinture, ne lui est pas étrangère. Il a voyagé à Venise avec Canaletto et Guardi. Le fait que la cathédrale Saint-Aubin, à Namur, lui rappelle la basilique Saint-Pierre, à Rome[14], montre qu'il n'ignore pas les monuments de l'architecture italienne.

Comme d'autres, Baudelaire conçoit l'antagonisme entre l'art baroque et les traditions françaises, classiques ou romantiques, mais il le conçoit pour mieux le dénoncer. Il connaît de l'art italien ce que ces traditions françaises ont pu lui transmettre et ce qu'il a pu voir dans des musées ou ce qu'il a pu en lire. A-t-il la moindre idée du Bernin, de Borromini, de Pierre de Cortone ? Sans doute pas. Il a dû voir les deux Caravage du Louvre, *La Mort de la Vierge* et *La Diseuse de bonne aventure*, mais nous ne savons rien de ce qu'il a pu en penser. Vinci et Michel-Ange figurent dans *Les Phares*, d'où Raphaël, uniformément adulé en France, est significativement absent. Sa découverte de l'art jésuitique en Belgique est d'autant plus bouleversante. Elle cristallise ses dernières émotions.

13. *La Belgique déshabillée*, f° 302-303 ; éd. cit., p. 273.
14. *Ibid.*, f° 302-303 ; éd. cit., p. 273.