

## ACTUALITE DE BAUDELAIRE

André Guyaux

Université Paris-Sorbonne, Paris, Île-de-France, França

**Resumé :** Il s'agit, dans cet essai, d'aborder l'actualité de Baudelaire à partir de sa perception des notions de " modernité ", de " progrès " et de " mal ". Le poète engage en effet, dans sa définition de modernité, une dialectique où triompherait l'éternité dans l'art, l'éternité de l'art. Or, on retient trop souvent de cette thèse fondatrice la partie relative, qui a trait au transitoire, au fugitif. L'idée que Baudelaire a du progrès est indissociable de son sens du mal, un progrès qui est individuel passant par la " diminution du péché originel ", et non pas par le progrès matériel, ce faux progrès célébré à son époque (et de nos jours).

**Mots-clés :** Baudelaire; actualité; modernité; progrès; mal.

## TOPICALITY OF BAUDELAIRE

**Abstract:** In this essay, it is a question of tackling Baudelaire's topicality from his perception of notions of "modernity", "progress" and "evil". Indeed, in his definition of modernity, the poet engages in a dialectic in which eternity triumphs in art, the eternity of art. Now, too often this founding argument is retained in the relative part, which relates to the transient, to the fugitive. The idea that Baudelaire has of progress is inseparable from his sense of evil, a progress which is individual through the "diminution of original sin", and not by material progress, that false progress celebrated in his time (and our days).

**Keywords:** Baudelaire; topicality; modernity; progress; evil.

Baudelaire est *inactuel*, pour reprendre l'adjectif de Nietzsche. Et questionner son actualité peut paraître absurde. On serait tenté de répondre à la question en brandissant *Les Fleurs du Mal* et en



observant que l'actualité du mal ne faiblit pas, qu'elle prospère indéfiniment. Cette perpétuation du mal est du reste l'un des axes de la pensée de Baudelaire et la permanence du péché une image qui l'obsède et qui traverse sa poésie. Le spectacle de "l'immortel péché" en devient même "ennuyeux": c'est l'argument du *Voyage* (BAUDELAIRE, 1975, p. 132).

Rien n'a vieilli dans la poésie de Baudelaire, disait Walter Benjamin. Rien dans l'œuvre de Baudelaire n'a "encore vieilli", déclarait-il précisément, avec une sorte de prudence, comme s'il s'agissait d'attendre le moment où le bâtiment commencerait à se lézarder. Depuis cette forte déclaration, l'œuvre de Baudelaire n'a pas pris de rides en effet. Quelques historiens de l'art s'autorisent parfois à contester telle opinion, qui serait trop sévère, ou trop indulgente, sur tel ou tel peintre. Et Rimbaud jugeait "mesquine" la "forme" de l'auteur des *Fleurs du Mal*. Mais ces contestations incidentes passent comme l'écume sur le marbre.

Depuis les dernières émotions artistiques de Baudelaire, celles qu'il eut devant les premiers essais de Manet et devant les églises jésuitiques des villes belges, tant de révolutions se sont produites dans l'art, dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle et durant tout le XX<sup>e</sup>, et tant de fortes individualités se sont exprimées qu'on pourrait croire révolue la pensée que l'auteur du *Peintre de la vie moderne* exprimait sur la "modernité":

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. [...] Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché (BAUDELAIRE, 1976, p. 695).

On retient souvent de cette thèse fondatrice la partie relative, qui a trait au transitoire, au fugitif, à l'air du temps. Et l'on oublie que Baudelaire ne détachait pas l'art moderne de l'éternité, qu'il engageait une dialectique où triompherait l'éternité dans l'art, l'éternité de l'art.

Deux sentiments parcourent la réflexion de Baudelaire à la fin de sa vie, sur ce qui est en train de naître dans l'art. Un sentiment euphorique, qui donne tout son sens à son essai sur Constantin Guys, *Le Peintre de la vie moderne* (BAUDELAIRE, 1976, p. 682-724). C'est un moment – un moment prolongé du reste –, où Baudelaire va vers la “modernité”. Et à l'inverse un sentiment de déclin. Familier des Salons, mais aussi du musée du Louvre, Baudelaire a pu observer dans l'évolution de la peinture ce qu'il appelle, dans une lettre à Manet, le 11 mai 1865, la “decrepitude” de l'art contemporain. Ces deux sentiments se mêlent en lui et il y a dans ce trouble une prémonition des bouleversements esthétiques imminents: les premières expositions impressionnistes se tiendront quelques années après sa mort.

Baudelaire analyse la modernité dans l'art et, en même temps, l'art moderne lui inspire une crainte prémonitoire, empreinte de fatalisme. Plus aucun peintre ne lui donnera l'émotion qu'il avait, adolescent, devant Delacroix. Le grand peintre romantique pouvait encore réincarner Rubens. Il est le dernier des “phares”, c'est-à-dire le dernier de ces grands artistes qui éclairent le monde, dans l'océan des âges. Après lui, le romantisme, que Baudelaire préfère voir dans la peinture que dans la littérature, s'épuise. L'émotion devant Delacroix est comme la dernière secousse du grand romantisme, du romantisme de la légende, des horizons et des couleurs.

Manet, lui, ne ressemble à personne. Et Baudelaire le comprend bien, lorsqu'il s'emploie à dissuader Théophile Thoré d'une critique qui ferait du jeune peintre plein de promesses un imitateur de la tradition picturale espagnole: Thoré avait imprudemment parlé de pastiche. Baudelaire lui répond, le 7 mai 1864: “Le mot *pastiche* n'est pas juste. M. Manet n'a jamais vu de *Goya*, M. Manet n'a jamais vu de *Gréco*” (BAUDELAIRE, 1973b, p. 386). Il rappelle à

Théophile Thoré qu'à l'époque où l'on pouvait visiter la collection de peinture espagnole de Louis-Philippe, Manet "était un enfant", et que cette collection a quitté la France en 1850. Baudelaire, qui connaît bien Manet, ajoute que le peintre, à qui l'on a trop dit qu'il pastichait Goya, cherche désormais "à voir des Goya", comme pour vérifier qu'il peut croire en lui.

L'une des forces de la pensée de Baudelaire sur l'art est qu'elle récuse les filiations, les écoles, les influences pour donner toute leur place aux affinités, aux coïncidences. Il existe entre Manet et Goya des "coïncidences mystérieuses", des relations secrètes, comme il en existe, et c'est l'aveu qu'il en fait à Théophile Thoré, entre Edgar Poe et lui. C'est sa manière de maintenir l'idée que le grand artiste est nécessairement unique. Il l'explique dans les premières pages de son article sur l'Exposition universelle de 1855:

Dans l'ordre poétique et artistique, tout révélateur a rarement un précurseur. Toute floraison est spontanée, individuelle. Signorelli était-il vraiment le générateur de Michel-Ange? Est-ce que Pérugin contenait Raphaël? L'artiste ne relève que de lui-même. Il ne promet aux siècles à venir que ses propres œuvres. Il ne cautionne que lui-même. Il meurt sans enfants. Il a été *son roi, son prêtre et son Dieu* (BAUDELAIRE, 1976, p. 581).

On reconnaît bien là Baudelaire, son goût de l'unicité, et sa manière de ne jamais envisager l'art en faisant l'économie de l'acte créateur. Il préfère séparer, distinguer, isoler même. C'est le sens de ce qu'il écrit à sa mère: "Je n'aime rien tant que d'être seul", lorsqu'on vient lui annoncer que la jeunesse poétique se réclame de lui :

Il y a du talent chez ces jeunes gens; mais que de folies!  
Quelles exagérations et quelle infatuation de jeunesse!  
Depuis quelques années, je surprenais, çà et là, des

imitations et des tendances qui m’alarmaient. Je ne connais rien de plus compromettant que les imitateurs et je n’aime rien tant que d’être seul (BAUDELAIRE, 1973b, p. 625).

Baudelaire avait commencé à écrire: “Je ne connais rien de plus dangereux que les imitateurs”, avant de corriger “dangereux” en “compromettant”, comme s’il avait lui-même peur d’exagérer. Mais sa religion est faite. L’artiste ou le poète n’a pas descendance. Et si l’on veut lui voir une ascendance, c’est en trompe-l’œil ou par facilité. L’histoire littéraire, tout comme l’histoire de l’art, aime les généalogies. Comme elle aime les écoles. Et Baudelaire, dans la lettre à sa mère du 5 mars 1866, concluait sur un ton de résignation sceptique: “Je n’aime rien tant que d’être seul. Mais ce n’est pas possible; et il paraît que l’école *Baudelaire* existe”.

Baudelaire voit bien l’histoire, et nul mieux que lui ne respire les odeurs *sui generis* de son époque: il le fait en philosophe, en rêveur, en flâneur. Mais il récuse l’idée d’une implication, dans l’art, d’un principe qui lui est étranger, comme le pédagogisme, le philosophisme, ou le progressisme. L’art peut avoir des objets, il peut étendre son territoire, jusqu’à inclure la “vie moderne”, mais il n’a d’autre moteur qui lui-même. C’est ce qu’on appelle, à l’époque, “l’autonomie de l’art”, à laquelle Baudelaire donne tout son sens. Dans une lettre de mise au point, Victor Hugo, qui est son antagoniste dans ce domaine, lui répond: “Je n’ai jamais dit l’Art pour l’Art, j’ai toujours dit: l’Art pour le Progrès”. La lettre est du 6 octobre 1859. Elle est destinée à préfacier l’essai de Baudelaire sur Gautier, – Gautier dont on fait le champion de “l’art pour l’art”. Or Baudelaire, en mai 1855, dans son compte rendu de l’Exposition universelle, s’en prenait au progrès, ce “fanal obscur”, qui jette ses ténèbres sur la conscience de l’humanité et lui fait oublier sa marque originelle.

L’idée que Baudelaire a du progrès est indissociable de son sens du mal. Un progrès est recevable à ses yeux, un progrès qui serait celui de la civilisation et qui se manifesterait individuellement: c’est “la diminution des traces du péché originel”, comme il

l'écrit dans un fragment de *Mon cœur mis à nu*. L'autre progrès, matériel – l'éclairage au gaz et les locomotives – ce progrès que les forces politiques célèbrent dans un éloquent consensus – aussi bien Napoléon III que le républicain Maxime Du Camp –, ce progrès est un faux progrès, qui prend la proie pour l'ombre.

L'actualité de Baudelaire tient dans ces quelques idées fortes. Rien, dans son œuvre, n'a encore vieilli, disait Benjamin. En tout cas, le réfutateur de son idée de la modernité et de son idée du progrès n'est pas encore né.

## Références

BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris: Gallimard, 1973a. v. 1. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade.)

\_\_\_\_\_. *Correspondance*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris: Gallimard, 1973b. v. 2. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade.)

\_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975. v. 1. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade.)

\_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1976. v. 2. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade.)

---

André Guyaux. E-mail: [andre.guyaux@paris-sorbonne.fr](mailto:andre.guyaux@paris-sorbonne.fr)  
ORCID:

## ATUALIDADE DE BAUDELAIRE

André Guyaux  
Université Paris-Sorbonne, Paris, Île-de-France, França

Tradução de Gilles Jean Abes  
Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Revisão de Eduardo Horta Nassif Veras  
Universidade Federal do Triângulo Mineiro, Uberaba, Minas Gerais, Brasil

**Resumo:** Trata-se, neste ensaio, de abordar a atualidade de Baudelaire a partir de sua percepção das noções de “modernidade”, “progresso” e do “mal”. Com efeito, o poeta estabelece, em sua definição de modernidade, uma dialética na qual triunfaria a eternidade na arte, a eternidade da arte. Ora, muitas vezes recorda-se apenas desta tese fundadora da parte relativa, que diz respeito ao transitório, ao fugidio. A ideia que Baudelaire tem do progresso é indissociável do sentido que dá ao mal, um progresso que é individual, que passa pela “diminuição do pecado original”, não pelo progresso material, este falso progresso celebrado em sua época (e atualmente).

**Palavras-chave:** Baudelaire; Atualidade; Modernidade; Progresso; Mal.

Baudelaire é *inatual*, para retomar o adjetivo de Nietzsche. E questionar sua atualidade pode parecer absurdo. Cairíamos na tentação de responder à pergunta brandindo *As Flores do Mal* e apontando que a atualidade do mal não fraqueja, que prospera indefinidamente. Essa perpetuação do mal é, além disso, um dos eixos do pensamento de Baudelaire e da permanência do pecado numa imagem que o obceca e que atravessa sua poesia. O espetáculo do “imortal pecado” torna-se até mesmo “entediante”: é o argumento da *Viagem* (BAUDELAIRE, 1975, p. 132).

Nada envelheceu na poesia de Baudelaire, dizia Walter Benjamin. Nada na obra de Baudelaire “envelheceu ainda”,

declarou precisamente, com uma espécie de cautela, como se fosse uma questão de esperar pelo momento em que o edifício começaria a rachar. Desde aquela declaração forte, de fato, o trabalho de Baudelaire não ganhou rugas. Alguns historiadores da arte se permitem às vezes contestar uma opinião, que seria muito severa, ou muito indulgente, sobre esse ou aquele pintor. E Rimbaud julgou “mesquinha” a “forma” do autor das *Flores do Mal*. Mas essas contestações incidentes passam como espuma sobre o mármore.

Desde as últimas emoções artísticas de Baudelaire, aquelas que teve perante as primeiras tentativas de Manet e as igrejas jesuíticas das cidades belgas, tantas revoluções ocorreram na arte, no último terço do século XIX e durante todo o Século XX, e tantas individualidades fortes declaram que se poderia julgar ultrapassado o pensamento que o autor do *Pintor da vida moderna* expressava sobre a “modernidade”:

A modernidade, é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável. [...] Esse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes, não se pode menosprezá-lo ou dispensá-lo. Ao suprimi-lo, recai-se forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como aquela da única mulher antes do primeiro pecado (BAUDELAIRE, 1976, p. 695)

Retemos com frequência dessa tese fundadora a parte relativa, que diz respeito ao transitório, ao fugidio, ao ar do tempo. E esquecemos que Baudelaire não apartava a arte moderna da eternidade, que engajava uma dialética na qual triunfava a eternidade na arte, a eternidade da arte.

Dois sentimentos percorrem a reflexão de Baudelaire no final de sua vida, sobre o que está nascendo na arte. Um sentimento eufórico, que dá pleno sentido ao seu ensaio sobre Constantin Guys, *O pintor da vida moderna* (BAUDELAIRE, 1976, pp. 682-724). É um momento – aliás, um momento prolongado – em que



Baudelaire vai em direção à “modernidade”. E, inversamente, uma sensação de declínio. Familiarizado com os Salões, mas também com o museu do Louvre, Baudelaire pôde observar na evolução da pintura o que nomeia, em uma carta a Manet, de 11 de maio de 1865, a “decrepitude” da arte contemporânea (BAUDELAIRE, 1973b, p. 497). Esses dois sentimentos nele se mesclam e há nesse desassossego uma premonição das perturbações estéticas iminentes: as primeiras exposições impressionistas ocorrerão alguns anos após sua morte.

Baudelaire analisa a modernidade na arte e, ao mesmo tempo, a arte moderna lhe inspira um temor premonitório, marcado de fatalismo. Nenhum pintor lhe fará provar a emoção que teve, adolescente, perante Delacroix. O grande pintor romântico ainda poderia reencarnar Rubens. Ele é o último dos “faróis”, isto é, o último dos grandes artistas que iluminam o mundo, no oceano das eras. Depois dele, o romantismo, que Baudelaire prefere ver na pintura como na literatura, está se esgotando. A emoção diante de Delacroix é como o último tremor do grande romantismo, o romantismo da lenda, dos horizontes e das cores.

Manet, por sua parte, não se parece com ninguém. E Baudelaire o percebeu muito bem, quando tenta dissuadir Théophile Thoré de uma crítica que faria do jovem pintor promissor um imitador da tradição pictórica espanhola: Thoré havia falado imprudentemente de pastiche. Baudelaire lhe responde, em 7 de maio de 1864: “A palavra *pastiche* não é correta. O Sr. Manet nunca viu um *Goya*, o Sr. Manet nunca viu um *Greco*” (BAUDELAIRE, 1973b, p. 386). Ele lembra a Théophile Thoré que na época em que se podia visitar a coleção de pintura espanhola de Louis-Philippe, Manet “era uma criança”, e que a coleção deixou a França em 1850. Baudelaire, que conhece bem Manet, acrescenta que o pintor, de quem foi dito muitas vezes que pastichava Goya, agora buscava “ver um Goya”, como para verificar que pode confiar nele mesmo.

Uma das forças do pensamento de Baudelaire sobre a arte é que recusa as filiações, as escolas, as influências para dar lugar às afinidades e às coincidências. Existe entre Manet e Goya

“coincidências misteriosas”, relações secretas, como existem algumas, e é a confissão que faz a Théophile Thoré, entre Edgar Poe e ele. Essa é a sua maneira de manter a ideia de que o grande artista é necessariamente único. É o que explica nas primeiras páginas de seu artigo sobre a Exposição Universal de 1855:

Na ordem poética e artística, um revelador raramente tem um precursor. Qualquer florescência é espontânea, individual. Signorelli era realmente o gerador de Michelangelo? Será que Perugino continha Rafael? O artista não é responsável senão por si mesmo. Promete aos séculos futuros apenas suas próprias obras. Afiança apenas a si mesmo. Morre sem filhos. Ele foi *seu rei, seu sacerdote e seu Deus* (BAUDELAIRE, 1976, p. 581).

Aqui reconhecemos muito bem Baudelaire, seu gosto pela unicidade e sua maneira de jamais pensar a arte pelo viés da economia do ato criador. Prefere separar, distinguir, isolar mesmo. Este é o significado do que escreve para sua mãe: “Eu não amo nada tanto quanto estar sozinho”, quando anunciam-lhe que a juventude poética se reclama dele:

Tem talento nesses jovens; mais quanta loucura! quantos exageros e fatuidade de juventude! Há alguns anos, surpreendia, aqui e acolá, imitações e tendências que me alarmavam. Não sei nada mais comprometedor do que os imitadores e não amo nada tanto quanto estar sozinho (BAUDELAIRE, 1973b, p. 625).

Baudelaire havia começado a escrever: “Não sei nada mais perigoso do que os imitadores”, antes de corrigir “perigoso” por “comprometedor”, como se ele próprio tivesse medo de exagerar. Mas sua religião está feita. O artista ou o poeta não tem

descendentes. E se quisermos ver uma ascendência, é um *trompe-l'oeil* ou uma facilidade. A história literária, como a história da arte, gosta de genealogias. Como gosta de escolas. E Baudelaire, na carta a sua mãe de 5 de março de 1866, concluía num tom de resignação cética: “Eu não amo nada tanto quanto estar sozinho. Mas isso não é possível; e parece que a *escola Baudelaire* existe” (BAUDELAIRE, 1973b, p. 625).

Baudelaire enxerga muito bem a história, e ninguém melhor do que ele respira os odores *sui generis* de seu tempo: ele o faz como filósofo, sonhador, flâneur. Mas rejeita a ideia de uma implicação, na arte, de um princípio que lhe é estranho, como a pedagogia, o filosofismo ou o progressismo. A arte pode ter objetos, pode estender seu território, até incluir a “vida moderna”, mas não tem outro mecanismo senão a si mesma. É o que chamam, na época, a “autonomia da arte”, à qual Baudelaire dá pleno significado. Em uma carta de esclarecimento, Victor Hugo, que é seu antagonista neste domínio, responde: “Eu nunca disse a Arte pela Arte, sempre disse: a Arte pelo Progresso”. A carta é de 6 de outubro de 1859. É destinada a prefaciar o ensaio de Baudelaire sobre Gautier – Gautier, que foi eleito o campeão da “Arte pela Arte”. Baudelaire, em maio de 1855, em seu relato da Exposição Universal, estava atacando o progresso, aquele “obscuro fanal” (BAUDELAIRE, 1976, p. 580), que lança sua escuridão sobre a consciência da humanidade e a faz esquecer sua marca original.

A ideia que Baudelaire tem do progresso é inseparável de seu sentido do mal. Um progresso é admissível aos seus olhos, um progresso que seria o da civilização e que se manifestaria individualmente: é “a diminuição dos traços do pecado original”, como escreve em um fragmento do *Meu coração desnudado* (BAUDELAIRE, 1975, p. 697). O outro progresso, material – a iluminação a gás e as locomotivas – o progresso que as forças políticas celebram num consenso eloquente – tanto Napoleão III como o republicano Maxime Du Camp –, este progresso é um falso progresso, que toma a presa pela sombra.

A atualidade de Baudelaire se sustenta nessas ideias fortes. Nada em seu trabalho ainda envelheceu, dizia Benjamin. Em todo caso, o refutador de sua ideia de modernidade e de sua ideia de progresso ainda não nasceu.

## Referências

BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris: Gallimard, 1973a. v. 1. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade.)

\_\_\_\_\_. *Correspondance*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris: Gallimard, 1973b. v. 2. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade.)

\_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975. v. 1. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade.)

\_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1976. v. 2. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade.)

Recebido em: 20/08/2018

Aceito em: 10/10/2018

Publicado em dezembro de 2018

---

André Guyaux. E-mail: [andre.guyaux@paris-sorbonne.fr](mailto:andre.guyaux@paris-sorbonne.fr)

Gilles Jean Abes. E-mail: [gillesufsc@gmail.com](mailto:gillesufsc@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9063-1997>

Eduardo Horta Nassif Veras. E-mail: [eduardohnveras@gmail.com](mailto:eduardohnveras@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4803-1482>