

## Baudelaire, praticien et rapsode de l'accessoire

Andrea SCHELLINO  
*Institut catholique de Paris*

Les accessoires et la tenue vestimentaire du jeune Baudelaire ont été le premier véhicule de sa légende. D'après Ernest Prarond, le poète, âgé de vingt ans, aimait descendre, d'un pas souple, un « escalier de la maison Bailly, mince, le cou dégagé, un gilet très long, des manchettes intactes, une légère canne à petite pomme d'or à la main<sup>1</sup> ». En 1911, Nadar rappelle sa « cravate sang de bœuf », son habit noir, « démesurément évasé du torse [...] et à basques infinitésimales, en sifflet », son « étroit pantalon sanglé par le sous-pied sur la botte irréprochablement vernie<sup>2</sup> ».

Vers 1843-1844, l'« habit noir » de Baudelaire, sobre et « fashionable », frappe l'imagination : installé dans l'Île Saint-Louis, le jeune poète arbore une toilette irréprochable. Ce dandysme original, où se manifeste une « simplicité anglaise », distingue Baudelaire du désordre bohème, du « genre artiste », comme l'a affirmé Théophile Gautier<sup>3</sup>. C'était « Byron habillé par Brummel<sup>4</sup> », observe l'un de ses amis, Gustave Le Vavas seur.

Dans son *Salon de 1846*, en cherchant les « sujets poétiques et merveilleux » qui peuplent la vie parisienne, Baudelaire invoque une « beauté et un héroïsme modernes », les mêmes relevés par Barbey d'Aurevilly dans *Du dandysme et de G. Brummel*, en 1845<sup>5</sup>. C'est dans le chapitre « De l'héroïsme de la vie moderne » que Baudelaire décrit la « pelure du héros moderne » :

Et cependant, n'a-t-il pas sa beauté et son charme indigène, cet habit tant victimé ? N'est-il pas l'habit nécessaire de notre époque, souffrante et portant jusque sur ses épaules noires et maigres le symbole d'un deuil perpétuel ? Remarquez bien que l'habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté politique, qui est l'expression de l'égalité universelle, mais encore leur beauté

<sup>1</sup> Ernest Prarond, [Notes sur Baudelaire en réponse à quelques questions de M. Eugène Crépet], octobre 1886 ; *La Jeunesse de Baudelaire. Lettres à Eugène Crépet*, textes retrouvés par Éric Dayre et publiés par Claude Pichois, Nashville, W. T. Bandy Center for Baudelaire Studies, 1991, p. 79.

<sup>2</sup> Paul Nadar, *Charles Baudelaire intime. Le poète vierge* [1911], Paris, Obsidiane, 1990, p. 25.

<sup>3</sup> Théophile Gautier, *Préface aux Œuvres complètes de Baudelaire*, Paris Michel Lévy, t. I, [décembre] 1868 ; rééd. dans André Guyaux, *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal (1855-1905)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 2007, p. 466.

<sup>4</sup> Lettre à Eugène Crépet, 7-8 août 1886 ; *La Jeunesse de Baudelaire. Lettres à Eugène Crépet*, op. cit., p. 33.

<sup>5</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1976, p. 495-496.

poétique, qui est l'expression de l'âme publique ; – une immense défilade de croque-morts, croque-morts politiques, croque-morts amoureux, croque-morts bourgeois. Nous célébrons tous quelque enterrement<sup>6</sup>.

Cet « enterrement » est aussi la liquidation d'une esthétique. Meticuleusement pratiquée et théorisée, l'élégance du jeune Baudelaire prélude à la singularité qu'il voudra affirmer avec *Les Fleurs du Mal*. L'originalité de l'accessoire vestimentaire annonce une beauté nouvelle, une poétique de la modernité.

### ***Sacrifice du détail, souveraineté de l'ensemble***

Même si Baudelaire accorde, dans la construction de son identité d'écrivain, une importance primordiale à l'accessoire, cette question semble marginalisée dans ses premiers écrits. Ainsi, l'accessoire, selon Baudelaire, a-t-il une pertinence dans la représentation artistique ? Pour tenter de donner une réponse à cette interrogation, il faut examiner la manière dont il étudie les rapports entre détail et ensemble, dans la peinture et dans l'art.

L'auteur du *Salon de 1845* esquisse une confrontation entre les qualités de dessinateur de Daumier, de Delacroix et d'Ingres. Les défauts du peintre de *La Mort de Sardanapale*, ce « grand génie malade de génie » dont les facultés sont « étranges et étonnantes<sup>7</sup> », contribuent à l'originalité de son art. Le dessin d'Ingres est en revanche plus précis et fini : « amoureux du détail », il remplace « l'harmonie de l'ensemble » par « les finesses laborieuses », et le « caractère de la composition » par le « caractère du morceau<sup>8</sup> ». Cette exactitude peut aussi conduire au maniérisme : si le détail prend le dessus, l'ensemble en sera compromis.

En reproposant l'alternative entre dessinateurs et coloristes, Baudelaire évoque une autre opposition : celle entre le goût du détail, apanage des dessinateurs, et le sentiment de l'ensemble, propre aux coloristes. Il estime que, lorsque l'artiste s'égare dans la représentation minutieuse du détail, il destine son œuvre à manquer le sens même de l'art, qui réside dans l'effet d'ensemble. Lorsque Baudelaire loue le « fini excellent » et les « détails spirituels » d'un tableau d'Anne-Louis Girodet<sup>9</sup>, *Hippocrate refusant les présents d'Artaxerce*, c'est à l'ordre et à la cohérence de l'ensemble qu'il attribue une prééminence esthétique<sup>10</sup>.

Dans le *Salon de 1846*, en formulant une théorie de la couleur, Baudelaire rattache cet effet d'ensemble à l'harmonie. Si le coloriste se penche sur les détails des tons et la nuance des teintes, c'est pour rejoindre une forme supérieure d'harmonie. La nature enseigne que le détail est le rouage d'un équilibre qui peut être atteint quand ce même détail devient invisible. Ainsi l'observation de la main d'une femme montre l'« harmonie parfaite entre le vert des fortes veines qui la sillonnent et les tons sanguinolents qui marquent les jointures ». La loupe est « l'œil du coloriste » :

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 494.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Charles Baudelaire, « Le musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle », *Le Corsaire-Satan*, 21 janvier 1846 ; *ibid.*, p. 411.

<sup>10</sup> Voir Jean-Pierre Mourey, *Philosophies et pratiques du détail. Hegel, Ingres, Sade et quelques autres*, Seyssel, Champ Vallon, 1996, p. 69.

Je ne veux pas en conclure qu'un coloriste doit procéder par l'étude minutieuse des tons confondus dans un espace très limité. Car en admettant que chaque molécule soit douée d'un ton particulier, il faudrait que la matière fût divisible à l'infini ; et d'ailleurs, l'art n'étant qu'une abstraction et un sacrifice du détail à l'ensemble, il est important de s'occuper surtout des masses. Mais je voulais prouver que, si le cas était possible, les tons, quelque nombreux qu'ils fussent, mais logiquement juxtaposés, se fondraient naturellement par la loi qui les régit<sup>11</sup>.

Baudelaire emploie en ces pages une métaphore musicale : la couleur consiste dans « l'harmonie, la mélodie et le contrepoint ». Et c'est à travers un regard distant qu'on peut comprendre la mélodie d'un tableau, c'est-à-dire « l'unité dans la couleur<sup>12</sup> ».

Or l'évocation de la « loupe » de la part de Baudelaire témoigne, selon Jean-Claude Chirollet, de son apologie du regard « méticuleux et grossissant » du génie du chromatisme : « Un peintre qui excelle dans l'art de la couleur développe [...] un sens exacerbé du moindre détail coloré pour pénétrer les secrets de la "magie chromatique" intime des phénomènes naturels, car en théorie un fragment matériel, même extrêmement ténu, demeure indéfiniment divisible<sup>13</sup>. » Cette théorie est en accord avec les idées de Delacroix sur la ligne, pouvant, à ses yeux, contenir une infinité d'autres lignes. L'harmonie des détails microscopiques de la couleur naturelle serait un modèle des alchimies chromatiques dans l'art pictural.

Il ne faut cependant pas négliger que Baudelaire, avec ses considérations sur la couleur et sur ses propriétés, se montre particulièrement intéressé par les phénomènes optiques. L'idée que les détails de la couleur soient négligés par l'œil de l'observateur distrait, et que, par conséquent, le coloriste doive affiner son traitement du détail en vue d'une harmonie compréhensive, est inspirée par les théories de Michel-Eugène Chevreul, chimiste et, depuis 1824, directeur des Teintureries de la Manufacture royale des Gobelins. Chevreuil avait exposé ses théories dans un traité publié en 1839, *De la loi du contraste simultané des couleurs*<sup>14</sup>.

Selon Chevreuil, l'homme est incapable de saisir un ensemble dans ses détails. Il doit se réfugier dans l'analyse. L'œil ne peut pas passer d'un ensemble à ses parties constitutives : il « ne voit à la fois qu'un petit nombre de choses qui composent un ensemble<sup>15</sup> ». Concernant la manière dont l'homme observe une agrégation d'objets ou de figures, Chevreuil considère que l'individualité devient, pour ainsi dire, accessoire. Pour éviter la monotonie engendrée par une série de figures identiques, l'artiste doit néanmoins caractériser certains détails, les distinguer par des touches étudiées. Dans le cas de figures en mouvement, Chevreuil propose cet exemple :

Enfin, nous voyons dans un ensemble de danseurs, dans les manœuvres de bataillon et les évolutions de ligne, des mouvements coordonnés où les

<sup>11</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 424.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 425.

<sup>13</sup> Jean-Claude Chirollet, *Esthétique du détail. Peinture – Photographie*, Saint-Denis, Connaissances et savoirs, 2016, p. 80.

<sup>14</sup> C'est Bernard Howells (*Baudelaire. Individualism, Dandyism and the Philosophy of History*, Oxford, Legenda, 1996, p. 175-199) qui a proposé de rapprocher le chapitre « De la couleur », dans le *Salon de 1846*, du livre de Chevreuil.

<sup>15</sup> Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs, et de l'assortiment des objets colorés [...]*, Paris, Pitois-Levrault et C<sup>ie</sup>, 1839, p. 719.

individus disparaissent pour ainsi dire pour se montrer comme parties d'un ensemble<sup>16</sup>.

Fort de ces considérations sur l'attention et la vue humaine, Chevreuil recommande aux « peintres », aux « statuaires », aux « jardinistes » et aux « chorégraphes », de réfléchir à la nature et à la destination exacte de leurs compositions, afin de leur attribuer une définition adéquate et le juste degré de fini<sup>17</sup>.

Le problème du rapport entre détail et ensemble est central dans le *Salon de 1846*. Selon Baudelaire, le véritable artiste est prêt à renoncer au détail et à l'accessoire au profit de l'ensemble, s'ils dérangent l'effet global de l'œuvre d'art. Ainsi Delacroix, « sacrifiant sans cesse le détail à l'ensemble, et craignant d'affaiblir la vitalité de sa pensée par la fatigue d'une exécution plus nette et plus calligraphique », obtient « une originalité insaisissable, qui est l'intimité du sujet<sup>18</sup> ».

Le sacrifice du détail est le vrai mérite du peintre surnaturaliste, fidèle à son idéal. Résidu du réalisme, l'accessoire artistique est souvent, aux yeux du salonnier, un élément de complication, voire de distraction. Pour conserver la « simplicité fantasque » du fond d'un de ses tableaux, *Hamlet*, Delacroix efface les détails superflus : le peintre, écrit Baudelaire, « a sans doute, comme Michel-Ange, supprimé l'accessoire pour ne pas nuire à la clarté de son idée<sup>19</sup> ». Quant à Alexandre-Gabriel Decamps, l'« intimité du détail » contribue à la « poésie » et à la « rêverie » que dégage la totalité de sa composition : « Rien n'était inutile, ni le rat qui traversait un bassin à la nage dans je ne sais quel tableau turc, plein de paresse et de fatalisme, ni les oiseaux de proie qui planaient dans le fond de ce chef-d'œuvre intitulé : *Le Supplice des crochets*<sup>20</sup>. »

Dans son *Salon de 1846*, Baudelaire développe ce qu'on peut définir comme une théorie du « détail significatif », ou de l'« accessoire caractéristique<sup>21</sup> », pour reprendre une définition que Gautier applique aux chats qui figurent dans *Les Fleurs du Mal*. Rien de ce qui est représenté dans un tableau ne devrait être considéré comme superflu. L'accessoire, au sens propre, n'existe pas : tout est essentiel dans cet organisme qu'est l'œuvre d'art. C'est dans leur rapport au détail que se singularisent, selon Baudelaire, les deux approches principales au portrait : l'« histoire » et le « roman »<sup>22</sup>.

La première méthode, propre à l'« école historique » et aux dessinateurs, consiste en une attention au détail qui peut facilement dégénérer en minutie :

L'une est de rendre fidèlement, sévèrement, minutieusement, le contour et le modelé du modèle, ce qui n'exclut pas l'idéalisation, qui consistera pour les naturalistes éclairés à choisir l'attitude la plus caractéristique, celle qui exprime le mieux les habitudes de l'esprit ; en outre, de savoir donner à chaque détail important une exagération raisonnable, de mettre en lumière tout ce qui est

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 628.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 629-630.

<sup>18</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 433-434.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 435.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 450.

<sup>21</sup> « Tous ces mérites étaient appréciés comme il convient par Baudelaire, qui a plus d'une fois adressé aux chats de belles pièces de vers, – les *Fleurs du Mal* en contiennent trois, – où il célèbre leurs qualités physiques et morales, et bien souvent il les fait errer à travers ses compositions comme accessoire caractéristique. » Théophile Gautier, *Préface aux Œuvres complètes* de Baudelaire, éd. cit. ; rééd. dans André Guyaux, *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal (1855-1905)*, op. cit., p. 489.

<sup>22</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 464.

naturellement saillant, accentué et principal, et de négliger ou de fondre dans l'ensemble tout ce qui est insignifiant, ou qui est l'effet d'une dégradation accidentelle<sup>23</sup>.

L'école du « roman », ou romantique, voudrait faire du « portrait un tableau, un poème avec ses accessoires, plein d'espace et de rêverie » :

Il faut savoir baigner une tête dans les molles vapeurs d'une chaude atmosphère, ou la faire sortir des profondeurs d'un crépuscule. Ici, l'imagination a une plus grande part, et cependant, comme il arrive souvent que le roman est plus vrai que l'histoire, il arrive aussi qu'un modèle est plus clairement exprimé par le pinceau abondant et facile d'un coloriste que par le crayon d'un dessinateur<sup>24</sup>.

En tant que critique d'art, Baudelaire ne renoncera pas à cette théorie du détail. Treize ans plus tard, dans son *Salon de 1859*, il écrira que Corot est un des rares qui aient « gardé un profond sentiment de la construction » et observé « la valeur proportionnelle de chaque détail dans l'ensemble<sup>25</sup> ». Butin d'historien, l'accessoire doit être absorbé et refondu par l'artiste dans le creuset de l'imagination, qui seule lui confère un sens.

Or la perspective de Baudelaire a été rapprochée d'une théorie classique du détail, enracinée dans le discours critique du XIX<sup>e</sup> siècle. Jean-Pierre Mourey considère la réticence de Baudelaire face aux « détails aberrants, déconcertants » d'Ingres comme la preuve que son discours reste pris dans les « stéréotypes » et dans les « jugements de l'époque » : « l'imitation de la nature, la soumission du détail à la belle ordonnance lui interdisaient de reconnaître les lignes plastiques/érotiques des femmes d'Ingres, d'autant plus que ce dernier se posait comme le défenseur de la tradition, du dessin, de l'équilibre<sup>26</sup>. » Mais l'analyse du détail que Baudelaire articule dans son œuvre est plus complexe, car elle dépasse le cadre de la relation Delacroix/Ingres et l'art pictural. Elle se situe au cœur des lettres et de la musique autant que de la peinture, et concerne toute forme de représentation artistique. Ainsi Edgar Poe, à l'instar de Delacroix, se débarrasse de l'accessoire, selon Baudelaire, pour affirmer la concision et effacer le superflu<sup>27</sup>. C'est ce qui permet à l'idée de jaillir plus intensément : « Généralement, Edgar Poe supprime les accessoires, ou du moins ne leur donne qu'une valeur très minime. Grâce à cette sobriété cruelle, l'idée génératrice se fait mieux voir et le sujet se découpe ardemment sur ces fonds nus. Quant à sa méthode de narration, elle est simple<sup>28</sup>. »

Dans son article sur « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris », Baudelaire cite une réflexion du compositeur allemand, tirée de sa *Lettre sur la musique*, qui rattache la légende et son contenu humain, universel, à la parcimonie des détails :

Je quittai une fois pour toutes le terrain de l'histoire et m'établis sur celui de la légende... Tout le détail nécessaire pour décrire et représenter le fait historique et ses accidents, tout le détail qu'exige, pour être parfaitement

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 663.

<sup>26</sup> Jean-Pierre Mourey, *Philosophies et pratiques du détail. Hegel, Ingres, Sade et quelques autres*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>27</sup> Voir Lucie Thur Horner, *Baudelaire critique de Delacroix*, Genève, Droz, 1956, p. 98.

<sup>28</sup> Charles Baudelaire, « Edgar Allan Poe. Sa vie et ses ouvrages », *Revue de Paris*, 1<sup>er</sup> avril 1852 ; *Œuvres complètes*, t. II, p. 282.

comprise, une époque spéciale et reculée de l'histoire, et que les auteurs contemporains de drames et de romans historiques déduisent, par cette raison, d'une manière si circonstanciée, je pouvais le laisser de côté<sup>29</sup>...

La disparition du détail, et de son corollaire de dispersion et d'hétérogénéité, favorise l'écllosion de la simple vérité du mythe. Mais malgré son enthousiasme pour l'idéalisme wagnérien, Baudelaire est conscient que chaque artiste réserve au détail un traitement personnel.

Semblablement imprégné de mythe, l'« art philosophique » réclame une attention aux détails, qui ne sont jamais ornementaux. À ce propos, Gérard Gasarian a observé qu'« aux “accessoires” dont le sens est donné par une légende toute faite, Baudelaire préfère et oppose ceux qui ont besoin d'être traduits et interprétés par un “effort de l'esprit<sup>30</sup>” ». Puisque tout détail est susceptible d'être interprété allégoriquement, l'œuvre devient un défi pour son spectateur, un rébus. L'interprétation se fait traduction, selon Baudelaire : « D'ailleurs, même à l'esprit d'un artiste philosophe, les accessoires s'offrent, non pas avec un caractère littéral et précis, mais avec un caractère poétique, vague et confus, et souvent c'est le traducteur qui invente *les intentions*<sup>31</sup>. »

Dans un registre différent, le goût du pittoresque appartient parfois à ces facultés capables de décliner fécondement l'accessoire. Voyageurs, maîtres dans la description, Théophile Gautier et Leconte de Lisle aiment à « changer d'atmosphère et à habiller leur pensée des modes variables que le temps éparpille dans l'éternité<sup>32</sup> », selon Baudelaire. Principe de dissemblance, l'accessoire entre à juste titre dans leurs narrations : « Théophile Gautier donne au détail un relief plus vif et une couleur plus allumée, tandis que Leconte de Lisle s'attache surtout à l'armature philosophique<sup>33</sup>. » Mais le sens du détail appartient aussi aux visionnaires. Il y a, chez certains écrivains sensibles au réel, une « ambition immodérée de tout voir<sup>34</sup> », qui les pousse vers le détail. C'est le cas de Balzac qui, selon Baudelaire, accentue la charpente de son œuvre pour palier le risque d'éparpillement :

Toutes les âmes sont des âmes chargées de volonté jusqu'à la gueule. C'est bien Balzac lui-même. Et comme tous les êtres du monde extérieur s'offraient à l'œil de son esprit avec un relief puissant et une grimace saisissante, il a fait se convulser ses figures ; il a noirci leurs ombres et illuminé leurs lumières. Son goût prodigieux du détail, qui tient à une ambition immodérée de tout voir, de tout faire voir, de tout deviner, de tout faire deviner, l'obligeait d'ailleurs à marquer avec plus de force les lignes principales, pour sauver la perspective de l'ensemble<sup>35</sup>.

<sup>29</sup> Charles Baudelaire, « Richard Wagner », *Revue européenne*, 1<sup>er</sup> avril 1861 ; *ibid.*, p. 792. Voir aussi Richard Wagner, *Quatre poèmes d'opéras traduits en prose française précédés d'une lettre sur la musique*, Paris, Librairie nouvelle-Bourdilliat, 1861, p. XLVIII sqq.

<sup>30</sup> Gérard Gasarian, *De loin tendrement. Étude sur Baudelaire*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 139.

<sup>31</sup> Charles Baudelaire, « L'art philosophique » ; *Œuvres complètes*, t. II, p. 601.

<sup>32</sup> Charles Baudelaire, « Sur mes contemporains. Leconte de Lisle », *Revue fantaisiste*, 15 août 1861 ; *ibid.*, p. 177.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Charles Baudelaire, « Théophile Gautier », *L'Artiste*, 13 mars 1859, dans la « Galerie du XIX<sup>e</sup> siècle » ; *ibid.*, p. 120.

<sup>35</sup> *Ibid.*

Baudelaire compare l'écriture de Balzac à la technique des aquafortistes qui, insatisfaits de la morsure, « transforment en ravines les écorchures principales de la planche<sup>36</sup> ». Cet art du relief, du trait saillant et significatif, lui permet de transfigurer la « trivialité » du détail. Le marginal et l'accessoire sont désormais revêtus d'une couche de sens.

### *Dandysme et spiritualité de l'accessoire*

Praticien de l'accessoire, théoricien de l'ensemble, Baudelaire semble moduler au gré des circonstances esthétiques sa doctrine du détail. Dans son œuvre, il existe cependant un point de suture entre ces différentes perspectives : le dandysme. Baudelaire a longtemps caressé l'idée de donner une forme achevée à un essai sur cette philosophie emblématique de l'accessoire. Même s'il n'a pu réaliser cette ambition, il a amorcé un portrait du dandy dans *Mon cœur mis à nu*, dans *Fusées* et surtout dans *Le Peintre de la vie moderne*.

Or Baudelaire ne se contente pas de puiser dans l'imaginaire du dandy. Le fétichisme de l'accessoire ne lui appartient pas, et il invite à ne pas confondre la parfaite maîtrise du détail matériel avec un penchant matérialiste : « Le dandysme n'est même pas, comme beaucoup de personnes peu réfléchies paraissent le croire, un goût immodéré de la toilette et de l'élégance matérielle<sup>37</sup>. » L'accessoire intéresse Baudelaire dans la mesure où il participe de la toilette de cet être qui cultive « l'idée de beau<sup>38</sup> » dans sa personne, et qui refuse de subordonner sa conduite au principe d'utilité. Le goût du détail vestimentaire doit respecter la « simplicité absolue » du dandy, qui est, selon Baudelaire, « la meilleure manière de se distinguer<sup>39</sup> ». C'est dans ce souci de *distinction*, de *différence*, que réside sa stratégie de l'accessoire : cette distinction l'éloigne de la vulgarité répandue et illustre sa « supériorité aristocratique<sup>40</sup> ». La maîtrise du détail et la parcimonie dans l'accessoire obéissent à ce même maintien héroïque : concentré et froid, le dandy souhaite détruire la trivialité à travers l'exercice de cette même trivialité.

En second lieu, l'accessoire est semblable au maquillage, dont Baudelaire tisse les éloges dans *Le Peintre de la vie moderne*. Comme lui, l'accessoire vestimentaire se détache de la nature et rejoint la mode, qui est « un symptôme du goût de l'idéal surnageant dans le cerveau humain au-dessus de tout ce que la vie naturelle y accumule de grossier<sup>41</sup> ». C'est ainsi qu'en contribuant à rehausser la beauté des femmes, l'accessoire est un artifice souhaitable : « Tout ce qui orne la femme, tout ce qui sert à illustrer sa beauté, fait partie d'elle-même<sup>42</sup> », écrit Baudelaire. Le détail cher au dandy regorge enfin de sens : enflé d'idéalité, il traduit la construction artistique et significative du réel, en s'éloignant de la plate barbarie de la nature. Signe matériel du transitoire, l'accessoire acquiert une souveraineté nouvelle.

Dans *Le Peintre de la vie moderne*, une ambiguïté persiste cependant entre cette théorie de l'accessoire et l'esthétique de l'artiste-dandy. On pourrait attendre de Baudelaire qu'il attribue à Constantin Guys, ce « peintre de la circonstance et de tout ce

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Figaro*, 29 novembre 1863 ; *ibid.*, p. 710.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 716.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 714.

qu'elle suggère d'éternel<sup>43</sup> », la rédemption artistique de l'accessoire que le dandy pratique. Cela n'est vrai qu'à moitié. Baudelaire attribue à Guys des qualités semblables à celles de Balzac : « observateur passionné », il est dominé par un « amour excessif des choses visibles<sup>44</sup> ». C'est par là qu'il se distingue du dandy, ennemi de la passion, par cette « faculté » et passion de voir<sup>45</sup>, qui l'éloigne aussi des hommes communs :

Si une mode, une coupe de vêtements a été légèrement transformée, si les nœuds de rubans, les boucles ont été détrônés par les cocardes, si le bavolet s'est élargi et si le chignon est descendu d'un cran sur la nuque, si la ceinture a été exhaussée et la jupe amplifiée, croyez qu'à une distance énorme *son œil d'aigle* l'a déjà deviné<sup>46</sup>.

Cette qualité peut cependant constituer un danger, si la multiplicité des détails assiège l'imagination de l'artiste et détermine la composition de ses œuvres. Le modèle devient alors un obstacle à la représentation, et la faculté créative en est troublée :

Il s'établit alors un duel entre la volonté de tout voir, de ne rien oublier, et la faculté de la mémoire qui a pris l'habitude d'absorber vivement la couleur générale et la silhouette, l'arabesque du contour. Un artiste ayant le sentiment parfait de la forme, mais accoutumé à exercer surtout sa mémoire et son imagination, se trouve alors comme assailli par une émeute de détails, qui tous demandent justice avec la furie d'une foule amoureuse d'égalité absolue. Toute justice se trouve forcément violée ; toute harmonie détruite, sacrifiée ; mainte trivialité devient énorme ; mainte petitesse, usurpatrice. Plus l'artiste se penche avec impartialité vers le détail, plus l'anarchie augmente. Qu'il soit myope ou presbyte, toute hiérarchie et toute subordination disparaissent<sup>47</sup>.

Selon Baudelaire, en voulant éviter que cette « anarchie » le paralyse définitivement, l'artiste se réfugie dans l'« art mnémonique ». Constantin Guys « dessine de mémoire, et non d'après le modèle<sup>48</sup> ». C'est cette mémoire « résurrectionniste, évocatrice<sup>49</sup> » qui le sauve du paradoxe du détail. Tout en prêtant son attention à la parade éphémère de l'accessoire, la transition est désormais faite, entre nature et fantasmagorie, entre la multiplicité du réel et la simplicité de l'idéal.

### **Le Spleen de Paris, *une rapsodie de l'accessoire***

C'est surtout dans ses poèmes en prose, publiés à partir de 1855, que Baudelaire illustre au mieux cette poétique variée de l'accessoire qu'il théorise, au moins fragmentairement. Forme libre et ouverte, le poème en prose semble convenir davantage que la poésie versifiée au développement et à la réverbération du détail significatif : lui-même fragment, morceau ou « vertèbre<sup>50</sup> », le poème en prose allie la fantaisie à l'accident urbain. L'émancipation de l'accessoire contribue à la genèse de ces petits miroirs, tantôt narratifs, tantôt abstraits, de la vie moderne.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 687.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 691.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 693.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 698-699.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 698.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 699.

<sup>50</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie par Aurélia Cervoni et Andrea Schellino, Paris, Flammarion, coll. GF, 2017, p. 239.



C'est dans ces qualités que Baudelaire identifie l'écart entre *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris*. Le 19 février 1866, il écrit à Jules Troubat : « Je suis assez content de mon *Spleen*. En somme, c'est encore les *Fleurs du Mal*, mais avec beaucoup plus de liberté et de détail, et de raillerie<sup>51</sup>. » Selon Robert Guiette, de cette rhapsodie surgit le « moment poétique » : « La paraphrase s'insinuera entre deux de ces moments, ou le détail. Pour Charles Baudelaire le détail, qu'il soit descriptif, exclamatif, accidentel, évoquant le comique, le disparate, la violence..., est d'une importance réelle<sup>52</sup>. »

L'accessoire évoqué dans les poèmes du *Spleen de Paris* n'a cependant rien de l'ornement superflu qui fait florès, selon Baudelaire, dans la poésie romantique. C'est ce que l'auteur du *Spleen de Paris* reproche à Sainte-Beuve, le 15 janvier 1866 : « En de certaines pages de *Joseph Delorme*, je trouve un peu trop de *luths*, de *lyres*, de *harpes* et de *Jéhovahs*. Cela fait tache dans ces poèmes parisiens. D'ailleurs vous étiez venu pour détruire tout cela<sup>53</sup>. » Soigneusement choisis et traités, souvent évoqués dans le tissu narratif, les accessoires qui figurent dans les poèmes en prose de Baudelaire ont une fonction précise. Ils sont irremplaçables. La fantasmagorie urbaine s'y révèle souvent, comme par exemple dans les portraits des « docteurs célèbres<sup>54</sup> » suspendus aux murs de l'habitation de M<sup>lle</sup> Bistouri, ou dans le recueil des lithographies de médecins apparaissant dans le même poème, *Mademoiselle Bistouri*. C'est par ces détails, trahissant le cas échéant la monstruosité d'une fixation mystérieuse, que se construit le sens du poème. Dans d'autres cas, le détail significatif constitue un tournant : dans *La Corde*, la prolifération de petits éléments matériels, perçus par le narrateur, semble noyer l'indicible événement – le suicide d'un enfant par pendaison – dans le réalisme documentaire, et rapprocher le poème de la chronique noire.

L'accessoire fait l'objet de certains poèmes, où il sert de relai à la « morale désagréable<sup>55</sup> » que Baudelaire voudrait suggérer. Tiré de « la vie elle-même », le joujou du pauvre, dans le poème homonyme, qui n'est rien moins qu'un « rat vivant », est polysémique : rappel de la perversité humaine et enfantine, mise en abyme de l'égalitarisme, il représente aussi la forme la plus rudimentaire d'objet artistique. C'est la fantaisie des deux enfants qui en fait un jouet plus désirable que le « splendide joujou<sup>56</sup> » de l'enfant riche, dont le luxe fait barrage à l'imagination.

Dans ses poèmes en prose, Baudelaire soumet donc l'accessoire à un traitement varié. Le microcosme du *Spleen de Paris*, déterminé par une « pensée rhapsodique<sup>57</sup> », au gré d'une flânerie discontinue, est aussi une rhapsodie de l'accessoire. Le détail n'est alors plus sacrifié ou effacé mais mis au premier plan : c'est un élément majeur pour la compréhension du poème et la caractérisation des personnages.

On ne s'étonnera donc pas qu'un simple accessoire vestimentaire soit à l'origine d'un des derniers poèmes en prose écrits par Baudelaire, poème sur lequel, selon la tradition éditoriale, se clôt *Le Spleen de Paris* : *Les Bons Chiens*, dédié à Joseph Stevens, peintre animalier et graveur que le poète avait fréquenté lors de son séjour en Belgique. D'après un chroniqueur anonyme de *La Petite Revue*, où le poème fut réédité

<sup>51</sup> Charles Baudelaire, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1973, t. II, p. 615.

<sup>52</sup> Robert Guiette, « Baudelaire et le poème en prose », *Revue belge de philologie et d'histoire*, juillet-septembre 1964, p. 843-852, ici p. 850.

<sup>53</sup> Lettre envoyée le 5 février ; Charles Baudelaire, *Correspondance*, éd. cit., t. II, p. 585.

<sup>54</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, éd. cit., p. 186.

<sup>55</sup> Baudelaire à Sainte-Beuve, 15 janvier 1866 ; *Correspondance*, t. II, p. 583.

<sup>56</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, éd. cit., p. 92.

<sup>57</sup> Baudelaire à Sainte-Beuve, 15 janvier 1866 ; *Correspondance*, t. II, p. 583.

le 27 octobre 1866, Joseph Stevens avait offert son gilet jaune à Baudelaire, qui ne perdait pas une occasion d'en célébrer la beauté. Rentré chez lui et ayant endossé ce précieux gilet, Baudelaire avait écrit sous son influence *Les Bons Chiens*, pour remercier « l'homme magnifique qui venait de le gratifier d'un objet où il voyait tant de choses<sup>58</sup> ». L'épisode est évoqué à la fin du poème :

Les Bergers de Virgile et de Théocrite attendaient, pour prix de leur chant alterné, un bon fromage, une flûte du meilleur faiseur, ou une chèvre aux mamelles gonflées. Le poète qui a chanté les pauvres chiens a reçu pour récompense un beau gilet, d'une couleur à la fois riche et fanée, qui fait penser aux soleils d'automne, à la beauté des femmes mûres et aux étés de la Saint-Martin.

Aucun de ceux qui étaient présents dans la taverne de la rue Villa-Hermosa n'oubliera avec quelle pétulance le peintre s'est dépouillé de son gilet en faveur du poète, tant il a bien compris qu'il était bon et honnête de chanter les pauvres chiens.

Tel un magnifique tyran italien du bon temps offrait au divin Arétin soit une dague enrichie de pierreries, soit un manteau de cour, en échange d'un précieux sonnet ou d'un curieux poème satirique.

Et toutes les fois que le poète endosse le gilet du peintre, il est contraint de penser aux bons chiens, aux chiens philosophes, aux étés de la Saint-Martin et à la beauté des femmes très mûres<sup>59</sup>.

Accessoire convenant à la rêverie, ce « gilet *suggestif*<sup>60</sup> » est à l'image du poème, lorsqu'il se fait don et célébration.

<sup>58</sup> Présentation aux « Bons Chiens », *La Petite Revue*, p. 166-171, ici p. 168.

<sup>59</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, éd. cit., p. 203-204.

<sup>60</sup> Présentation aux « Bons Chiens », art. cit., ici p. 167.