Baudelaire, Delacroix, Nadar.

Enjeux de la représentation de soi, de l'autre et du monde

Baudelaire, Delacroix, Nadar: Interplays of Representing Oneself, the Other and the World

DAVID PAIGNEAU

Université de Caen Normandie

Mots-clés

Baudelaire ;
Delacroix ; Nadar ;
critique picturale ;
journal intime ;
souvenirs
littéraires.

Charles Baudelaire fut, à des degrés divers et pour des raisons différentes, le « frère ennemi » d'Eugène Delacroix et de Félix Nadar, qui eux-mêmes ne se fréquentèrent pas de façon significative. Aussi cette étude se propose-t-elle d'observer et de comparer ces deux relations humaines et intellectuelles, à travers la correspondance et les écrits critiques de Baudelaire, le *Journal* de Delacroix et le *Charles Baudelaire, intime* de Nadar. Au-delà des questions de personnes et de caractères, ce sont des conceptions esthétiques, des visions de l'artiste au sein du corps social et des réflexions sur la société du XIX^e siècle qui se confrontent et se complètent à travers le va-et-vient des admirations et des irritations, des rapprochements et des mises à distance. Aussi ces relations entrecroisées révèlent, par leur comparaison, de quelle manière la représentation de soi et de l'autre s'ouvre sur la représentation du monde commun dans lequel ont évolué ces trois artistes-écrivains.

Keywords

Baudelaire;
Delacroix; Nadar;
pictorial criticism;
personal diary;
literary memoirs.

In different degrees and for different reasons, Charles Baudelaire was the “enemy brother” of both Eugène Delacroix and Félix Nadar (who had no significant interaction together). This study focuses on Baudelaire's personal and intellectual relationship with each of the two artists, as reflected, on one hand, in the poet's correspondence and critical writings and, on the other hand, in Delacroix's diary and in Nadar's *Charles Baudelaire, intime*. Oscillating between admiration and irritation, going from estrangement to reconciliation and back again, the three artists confront and complement one another as individuals with distinct character traits, artistic temperaments and aesthetical ideas. The interplays between self-representation and the representation of the other on the two mentioned interactional axes compose a spectacular multi-faceted representation of the same world where the three personalities lived at the same time.

Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion).

Charles Baudelaire

Pourquoi ne suis-je pas poète ! Mais du moins, que j'éprouve autant que possible dans mes peintures, ce que je veux faire passer dans l'âme des autres !

Eugène Delacroix

Nous sommes à une époque de curiosité exaspérée qui fouille tout, hommes et choses : à défaut de la grande histoire que nous ne savons plus faire, nous ramassons les miettes de la petite avec un tel zèle que notre considération en est venue à ouvrir ses grands yeux devant un collectionneur de timbres-poste.

Félix Tournachon, dit Nadar

Baudelaire et Delacroix : l'admiration inconditionnelle du premier mal récompensée par l'indifférence polie du second, malgré des conceptions esthétiques se rejoignant plus souvent qu'à leur tour ; Baudelaire et Nadar : l'histoire d'une amitié entre l'eau et le feu, entre le poète dandy, tourmenté et maudit et le photographe bon vivant, hyperactif et mondain. Ces deux relations, prises séparément, entreraient de plain-pied dans le cadre d'une étude sur la figure des « frères ennemis » dans l'histoire de l'art et de la littérature. Mais *quid* d'une étude croisée sur les relations – humaines et/ou intellectuelles – entre les trois personnages ? « Frères » au carré ? Ou « ennemis » au cube ? Pas tout à fait : car il serait ici impossible de refermer un triangle dont le littéraire, le peintre et le photographe seraient les trois points. Nul moyen, en effet, d'en tracer l'un des côtés par l'observation des relations entre Nadar et Delacroix, les livres de souvenirs de l'un et le journal intime de l'autre n'en laissant apparaître pour ainsi dire aucune¹. Charles Baudelaire apparaît donc, de fait sinon de droit, comme le *tambour-major* d'une réflexion de ce type, car il est le point de convergence entre ces trois artistes-écrivains.

Artistes-écrivains : telle est bien la justification de ce rapprochement et du choix de Baudelaire comme point de focalisation. Car tous trois furent hommes de lettres et hommes d'images : Baudelaire poète et critique d'art, Delacroix peintre, diariste et lecteur assidu, Nadar écrivain reconverti dans la photographie où il devait exceller et briller, avant de revenir à ses premières amours en publiant plusieurs ouvrages autobiographiques. Reste que le premier se distingue des deux autres par l'évolution de sa réception : d'abord perçu comme un critique d'art s'étant fourvoyé dans une littérature morbide et obscène, il fut tardivement reconnu comme un inspirateur visionnaire par plusieurs générations de poètes (Verlaine et Mallarmé ayant donné le *la* à ce mouvement), au point que l'œuvre poétique finit par éclipser les travaux critiques. Encore cette évolution ne concerna-t-elle dans un premier temps que sa poésie en vers, le *Spleen de Paris* ayant longtemps fait figure de tentative plus audacieuse et méritoire que réellement convaincante. Le critique « égaré » en poésie devint « le poète des *Fleurs du Mal* » ; la continuité et l'unité d'ensemble de son œuvre devaient être mises en lumière au cours du XX^e

¹ Nadar réalisa toutefois le portrait de Delacroix, mais si tous deux se fréquentèrent en d'autres occurrences, leurs écrits respectifs n'en gardent pas de trace suffisamment substantielle pour justifier une étude approfondie.

siècle, sous l'impulsion d'André Ferran puis de Claude Pichois². À l'inverse, le *Journal* de Delacroix ne fit jamais tant soit peu oublier sa peinture, et la carrière littéraire de Nadar est, jusqu'à aujourd'hui, assez largement passée sous les radars de la critique³.

Par ailleurs, les rapports du poète avec le peintre et le photographe révèlent les enjeux d'un type particulier de représentation, celle de soi face à l'autre – de l'individu face à ses contemporains et à la communauté dans laquelle il évolue. Car s'il est un point en commun entre Delacroix et Nadar dans leurs perceptions respectives de Baudelaire, c'est que la *bizarrierie* de ce dernier est au cœur de leurs commentaires. Or, cette étrangeté affectée et cultivée se confond avec l'idéal du *dandysme* que le poète n'eut de cesse de chercher à théoriser et à illustrer : un idéal qui, selon Ernest Raynaud, tient non pas de la vanité ou du goût de l'apparat, mais du positionnement philosophique et même spirituel : « La doctrine du *dandysme*, telle que la conçoit Baudelaire, est une doctrine spiritualiste. Elle pose en principe, sans s'inquiéter des contingences, une affirmation bénévole, et elle entend que tout y soit strictement subordonné » (Raynaud, 2007 : 36). Ainsi, puisque Baudelaire voulut voir dans la représentation *du* monde et de soi *face* au monde, l'objectivation d'un combat d'idées *entre* soi et le monde, les caractéristiques de sa personne et de son art qu'ont le mieux vues Delacroix et Nadar, permettent d'inscrire le récit de leurs relations à la fois dans l'histoire de l'art et de la littérature, mais aussi dans l'histoire des idées.

Images lues : Delacroix et Nadar représentés par Baudelaire

« Delacroix a été la constante passion de Baudelaire et au double sens du mot passion » (Baudelaire, 1975 : XVII). En qualifiant de *constante* cette passion, Claude Pichois nous rappelle que Delacroix est présent sous la plume de l'écrivain à chaque étape de sa production littéraire, du *Salon de 1845* à l'article nécrologique de 1863 en passant par *Les Phares*. Mais dès le 14 juillet 1838, c'est un lycéen de dix-sept ans qui écrit à M. Aupick, relatant sa visite des galeries de Versailles deux jours auparavant :

Je ne sais si j'ai raison, puisque je ne sais rien en fait de peinture, mais il m'a semblé que les bons tableaux se comptaient ; je dis peut-être une bêtise, mais à la réserve de quelques tableaux d'Horace Vernet, de deux ou trois tableaux de Scheffer, et de la *Bataille de Taillebourg* de Delacroix, je n'ai gardé souvenir de rien (...) ; je parle peut-être à tort et à travers ; mais je ne rends compte que de mes impressions : peut-être aussi est-ce là le fruit des lectures de la *Presse* qui porte aux nues Delacroix ? (Baudelaire, 1973 : 58)

Ce premier contact avec la critique est également la première apparition du peintre dans la correspondance. Notons d'emblée qu'à l'admiration jamais démentie pour celui-ci, s'oppose l'évolution ultérieure des avis sur Ary Scheffer et Horace Vernet : le *Salon de 1846* présentera le premier comme incapable de mettre sa technique picturale à la hauteur des ambitions affichées dans le choix de ses sujets, et le second comme « l'antithèse absolue de l'artiste » (Baudelaire, 1976 : 470, 474), comprendre : l'antithèse absolue de Delacroix. Ce dernier, justement, sera au cœur des deux premiers *Salons* ; Claude Pichois et Jean Ziegler notent à ce sujet un changement

² Pour un récapitulatif plus détaillé de l'évolution des études baudelairiennes, nous renvoyons aux articles de Robert Kopp et Claude Pichois, ainsi qu'à la préface du *Baudelaire sans fin* de John E. Jackson (2005), mentionnés dans la bibliographie.

³ En 2015, neuf volumes tirés des œuvres littéraires du photographe sont cependant parus aux Éditions d'En Face (série *Nadar écrivain*).

d'approche entre ces deux textes distants d'une année : en 1845, le jeune critique *prend la défense* d'un artiste qui, à ses yeux, n'a pas encore rencontré la reconnaissance que devrait lui valoir l'écart entre sa farouche singularité et la médiocrité ambiante. En 1846, le génie de l'artiste est présenté comme un *fait accompli* n'ayant plus à être démontré, mais servant de socle à l'idée maîtresse de l'auteur : « la définition du romantisme par la modernité » (Pichois ; Ziegler, 1987 : 228). D'où cette conclusion : « J'ignore s'il [Delacroix] est fier de sa qualité de romantique, mais sa place est ici, parce que la majorité du public l'a depuis longtemps, et même dès sa première œuvre, constitué le chef de l'école *moderne* » (Baudelaire, 1976 : 427).

Toutefois, nous nous bornerons ici à observer un aspect particulier de la critique baudelairienne sur Delacroix : les remarques récurrentes sur la *vitalité* de l'artiste qui transparaît dans sa peinture, sur sa totale dévotion à son œuvre, et sur son caractère à la fois ardent et maître de lui. Ainsi dans cet extrait de *L'Exposition Universelle de 1855* : « En face des trente-cinq tableaux de M. Delacroix, la première idée qui s'empare du spectateur est l'idée d'une vie bien remplie, d'un amour opiniâtre, incessant de l'art » (Baudelaire, 1976 : 590). Plus explicite encore est cette description écrite en 1863 : « Delacroix était passionnément amoureux de la passion, et froidement déterminé à chercher les moyens d'exprimer la passion de la manière la plus visible. Dans ce double caractère, nous trouvons, disons-le en passant, les deux signes qui marquent les plus solides génies (...). Une passion immense, doublée d'une volonté formidable, tel était l'homme » (Baudelaire, 1976 : 746).

Cette manière de « force tranquille », caractéristique d'un esprit à la fois incandescent et suffisamment sûr de lui pour maîtriser sa puissance créatrice sans la laisser l'emporter dans d'obscurs méandres, nourrit d'autant plus l'admiration de Baudelaire que celui-ci s'en saura – ou s'en croira – toujours dépourvu. Elle fut en outre remarquée par les critiques contemporains de Delacroix, à l'instar d'Eugène Véron, soulignant dans sa monographie le mélange d'assurance et de simplicité par lequel se distinguait le peintre : « Un autre trait essentiel du caractère de Delacroix, c'est l'absence de toute vanité et de toute envie. Il sait bien qu'il est un grand peintre, mais il le sait naïvement, en quelque sorte (...) Il est heureux d'avoir du talent, mais il ne s'en enorgueillit jamais ; tout en aspirant très ouvertement à la gloire et en faisant tout ce qu'il peut pour la mériter, jamais il ne se pose en grand homme » (Véron, 1887 : 90).

Patrick Labarthe résume par la figure du « barbare » – à entendre au sens élogieux du terme – cette série de traits incarnée par Delacroix et admirée de Baudelaire, les unissant par ailleurs dans une commune association entre le modèle antique et la force vitale. Le *barbare*, identifié à l'artiste sous la plume du poète-critique, est l'antithèse du *bourgeois* ; il personnifie la passion alliée à la froideur, le raffinement rehaussé par l'indifférence au regard de l'homme commun, l'appréciation spontanément pertinente des objets de la représentation : „(...) la barbarie est une qualité *sui generis* du tempérament, l'autorité instinctive et sauvage de ceux qui savent traduire « les points culminants ou lumineux d'un objet »” (Labarthe, 1999 : 377-378). Baudelaire détaille encore ce portrait dans son article nécrologique : « Il y avait dans Eugène Delacroix beaucoup du *sauvage* ; c'était là la plus précieuse partie de son âme, la partie vouée tout entière à la peinture de ses rêves et au culte de son art (...). On eût dit un cratère de volcan artistement caché par des bouquets de fleurs » (Baudelaire, 1976 : 758). Une perception de lui-même que Delacroix traduit, dans son *Journal* du 23 février 1858, par la poursuite d'un idéal de *simplicité* :

L'antique est toujours égal, serein, complet dans ses détails et l'ensemble irréprochable en quelque sorte. Il semble que ses ouvrages soient ceux d'un seul artiste : les nuances de style

diffèrent à des époques diverses, mais n'enlèvent pas à un seul morceau antique cette valeur singulière qu'ils doivent tous à cette unicité de doctrine, à *cette tradition de force contenue et de simplicité que les modernes n'ont jamais atteinte* dans les arts du dessin, ni peut-être dans aucun des autres arts.⁴ (Delacroix, 1996 : 707)

Un fait notoire est que l'admiration de Baudelaire pour Nadar repose sur des raisons similaires : « Nadar, c'est *la plus étonnante expression de vitalité*. Adrien me disait que son frère Félix avait tous les viscères en double »⁵ (Baudelaire, 1975 : 695). Ainsi, le poète fut un familier de l'atelier du boulevard des Capucines, d'où sortit la majorité de ses portraits photographiques. Cependant, la relation *Baudelaire – Nadar* diffère de la relation *Baudelaire – Delacroix* sur au moins deux points : sa réciprocité et sa transposition dans les œuvres écrites.

Contrairement au peintre, l'écrivain et caricaturiste devenu photographe partagea une amitié réelle et de longue date avec Baudelaire. Ce dernier lui écrivait dès le 18 décembre 1844 (soit dix ans avant l'ouverture du premier atelier Nadar), une lettre dans laquelle il détaillait à son confrère, lequel envisageait de placer un roman dans le journal fouriériste *La Démocratie pacifique*, les difficultés que lui-même avait rencontrées lorsqu'il avait tenté d'y publier un manuscrit (Baudelaire, 1973 : 115-116). Ainsi, au milieu des années 1840, les deux auteurs proposent leurs écrits aux mêmes revues et baignent dans un univers commun : celui des littérateurs démocrates et quelque peu anarchisants des dernières années de la Monarchie de Juillet, celui de la bohème parisienne et du cercle des Petits Romantiques⁶. Rien d'étonnant donc à ce qu'une dizaine d'années plus tard, le portraitiste le plus à la mode de l'époque ait immortalisé devant son objectif, entre deux célébrités du temps, des poètes plus obscurs, nommés Charles Baudelaire ou Gérard de Nerval : le photographe témoignait là tout bonnement de sa fidélité à de vieux compagnons d'infortune.

L'amitié paradoxale entre les deux protagonistes ne se résume donc nullement à la sensation de « trahison » d'idéaux partagés, qu'inspira au poète le succès rencontré par son ancien camarade dans une pratique qui incarnait mieux qu'aucune autre « la voie du progrès (j'entends par progrès la domination progressive de la matière) » (Baudelaire, 1976 : 616). Mais pour ne pas tout englober de la perception par Baudelaire de l'évolution de Nadar, cette dimension n'en est pas pour autant inexistante. L'extrait de *Mon Cœur mis à nu* cité plus haut se poursuit en effet ainsi : « J'ai été jaloux de lui à le voir si bien réussir dans tout ce qui n'est pas abstrait » (Baudelaire, 1975 : 695). La jalousie – bien humaine et naturelle – de l'artiste resté marginal envers un ancien comparse « arrivé » n'a pas à être ici commentée plus en profondeur, contrairement à la fin de la phrase. *Tout ce qui n'est pas abstrait*, c'est-à-dire tout ce que le *Salon de 1859* condamne à travers, qui le réaliste dogmatique jugeant de la qualité d'une toile en fonction de sa fidélité à la « réalité » supposée du sujet, qui le bourgeois à la mode célébrant dans la photographie le dernier clou planté dans le cercueil de la peinture, qui le positiviste sûr de son fait voyant dans les attraits de l'imaginaire autant de signes d'un état d'enfance de la civilisation : « celui-ci, qui s'appelle lui-même *réaliste*, mot à double entente et dont le sens n'est pas bien déterminé, et que nous appellerons, pour mieux caractériser son erreur, un *positiviste* » (Baudelaire, 1976 : 627, 750). En d'autres termes, *tout ce qui n'est pas abstrait* désigne tout ce qui

⁴ Italique ajouté.

⁵ Italique ajouté.

⁶ Auquel Nadar n'appartint pas à proprement parler, mais dont il fréquenta la plupart des membres.

ravit cette frange du public aux yeux de laquelle, à l'heure des appareils, seul un esprit fantasque ou un réactionnaire impénitent songerait encore à faire l'éloge d'un Delacroix.

Jérôme Thélot a parfaitement exposé les enjeux, à la fois intimes et idéologiques, de cette fraternité déçue et pourtant toujours maintenue. Sur le plan personnel, il dresse un parallèle entre M^{me} Aupick, veuve d'un peintre, remariée à un officier et dont les écrits de son fils firent honte à sa respectabilité bourgeoise, et Nadar dont les succès publics et esthétiques en tant que photographe « bafouèrent » l'amour de Baudelaire pour les beaux-arts : « (...) ici et là une tendresse est rompue dont dépendait l'intégrité de la personne » (Thélot, 1993 : 279). Sur le plan intellectuel, il présente leur relation comme un microcosme de la *lutte d'influence* entre les belles-lettres et l'image mécanique ; lutte dont les enjeux sont rien de moins que l'« organisation des mentalités collectives » et la « domination des esprits par des systèmes symboliques » (Thélot, 2003 : 34) : « De l'issue de cette guerre l'avenir des sociétés dépend. Nadar n'est pas seulement le photographe dont l'objectif fige le poète sous sa lentille, il est ce représentant du devenir de l'Europe, ce réalisateur d'un nouveau genre, qui aura tant d'émules, et dont les productions légitiment le développement de l'industrie » (Thélot, 1993 : 255).

Ces deux griefs peuvent en partie expliquer l'acrimonie qui perce progressivement sous l'amitié toujours poursuivie. Ainsi, le sonnet *Le Rêve d'un curieux*, dédié « à F[élix]. N[adar]. », tient certes de la dédicace amicale, mais s'il décrit réellement, comme le veut une tradition critique, une séance de pose chez le photographe, le sarcasme est dès lors bien réel : « (...) Eh quoi ! n'est-ce donc que cela ? / La toile était levée et j'attendais encore » (Baudelaire, 1975 : 128-129). La correspondance est à l'avenant : dans une lettre du 16 mai 1859 portant sur l'actualité politique, Baudelaire écrit à Nadar : « Si tu étais Jésuite et Révolutionnaire, comme tout vrai politique doit l'être, ou l'est fatalement, tu n'aurais pas tant de regrets pour les amis jetés de côté » (Baudelaire, 1973 : 579). Difficile, d'une part, de ne pas voir dans « les amis jetés de côté » un reproche personnel inséré dans les commentaires politiques. Mais, plus largement, l'on peut se demander : comment, dans la vision baudelairienne, son ami pourrait-il être *Jésuite* – adepte de l'usage du raisonnement pour discuter les dogmes admis – et *Révolutionnaire* – par nature insatisfait de l'ordre des choses – alors même que c'est précisément le dernier artefact de *l'ordre des choses* et du *dogme* dominant qui l'a fait ce qu'il est désormais ?

En résumé, Nadar est représenté comme un « frère ennemi » par Baudelaire pour une raison essentielle : il ne suffisait pas, aux yeux du poète, qu'un photographe-esthète, talentueux et à succès, remît en cause ses convictions les plus profondément ancrées sur le devenir des arts et de l'intelligence dans la modernité scientiste, matérialiste et techniciste. Encore fallait-il que ce coup de poignard involontaire lui fût porté par un homme et un artiste *qu'il ne pouvait pas ne pas aimer*. Aussi peut-on qualifier « Charles » et « Félix » de « frères ennemis » en évoquant une amitié poursuivie bien qu'écornée par des évolutions biographiques divergentes. Mais l'histoire des « frères ennemis » Baudelaire et Nadar aboutit quant à elle au *plaisir coupable* qu'éprouva le premier en maintenant son estime et son admiration au second. Mais, en définitive, l'expression « plaisir coupable » n'est-elle pas, dans l'idiosyncrasie baudelairienne, une *tautologie* plutôt qu'un *oxymore* ?

Mots visibles : Baudelaire représenté par Delacroix et Nadar

L'on pourrait, à bon droit, employer la même expression de « plaisir coupable » pour qualifier les quelques entrées que Delacroix consacre à Baudelaire dans son *Journal* ; à cette différence près que dans la pensée du peintre, il s'agit bien là d'un oxymore. L'écrivain y apparaît une première fois le 5 février 1849 : « M. Baudelaire venu (...). Il a sauté à Proudhon

qu'il admire et qu'il dit l'idole du peuple. Ses vues me paraissent des plus modernes et tout à fait dans le progrès » (Delacroix, 1996 : 175). Peu de détails à noter ici, sinon un doute légitime quant au caractère élogieux des termes « modernes » et « progrès » sous la plume du diariste en 1849. L'auteur de *La Liberté guidant le peuple*, porte-étendard – pour une part à son corps défendant – des espoirs de courte durée suscités par l'avènement de Louis-Philippe, est alors un sceptique dont la principale crainte est d'être *dupe* devant les promesses de la démocratie et du progrès, sans pour autant tout renier des attitudes – plus que des idées – qui avaient forgé sa jeunesse⁷. Un positionnement que Baudelaire ne tardera pas à partager, et qu'il résumera d'ailleurs parfaitement dans *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix* :

Eugène Delacroix a toujours gardé les traces de cette origine révolutionnaire. On peut dire de lui, comme de Stendhal, qu'il avait grande frayeur d'être dupe. Sceptique et aristocrate, il ne connaissait la passion et le surnaturel que par sa fréquentation forcée avec le rêve. Haïsseur des multitudes, il ne les considérait guère que comme des briseuses d'images, et les violences commises en 1848 sur quelques-uns de ses ouvrages n'étaient pas faites pour le convertir au sentimentalisme politique de notre temps. (Baudelaire, 1976 : 757)

Beaucoup plus parlante est l'entrée du 30 août 1856 :

Baudelaire dit dans sa préface [aux *Histoires extraordinaires* de Poe] que je rappelle en peinture ce sentiment d'idéal si singulier et se plaisant dans le terrible. Il a raison, mais l'espèce de décousu et d'incompréhensible qui se mêle à ses conceptions ne va pas à mon esprit. Sa métaphysique et ses recherches sur l'âme, la vie future, sont des plus singuliers et donnent beaucoup à penser. Son Van Kirck parlant de l'âme, pendant le sommeil magnétique, est un morceau bizarre et profond qui fait rêver. Il y a de la monotonie dans la fable de toutes ses histoires ; ce n'est, à vrai dire, que cette lueur fantasmagorique dont il éclaire ces figures confuses mais effrayantes, qui fait le charme de ce singulier et très original poète et philosophe. (Delacroix, 1996 : 582)

Ce qui précède peut se définir comme un mélange de froideur et de reconnaissance d'un talent et d'un tempérament ; la gêne d'être l'une des sources d'inspiration de « l'espèce de décousu et d'incompréhensible » des développements du préfacier, perce nettement sous la pudique retenue du ton de l'exégèse. Le rapprochement auquel le peintre fait référence est le suivant : « Comme notre Eugène Delacroix, qui a élevé son art à la hauteur de la grande poésie, Edgar Poe aime à agiter ses figures sur des fonds violâtres et verdâtres où se révèlent la phosphorescence de la pourriture et la senteur de l'orage » (Baudelaire, 1976 : 317-318).

Indéniablement, cette synesthésie typiquement baudelairienne avait effectivement de quoi dérouter un lecteur n'ayant pas eu la possibilité de l'interpréter à la lumière du sonnet des *Correspondances*. Mais plus encore que les pages évoquant directement le poète, c'est dans les passages où Delacroix esquisse son portrait de l'« artiste idéal » que la distance entre ces deux esprits semble la plus infranchissable. Ainsi l'entrée du 31 août 1855 : « La vraie supériorité, comme je l'ai dit quelque part dans ces petits souvenirs, n'admet aucune excentricité (...). Le plus grand génie n'est qu'un être supérieurement raisonnable » (Delacroix, 1996 : 534). Or, c'est

⁷ Pour plus de détails concernant l'évolution politique de Delacroix, voir la biographie que lui a consacrée Maurice Sérullaz (Fayard, 1989).

bien l'*excentricité*, aux yeux du peintre et de nombre de contemporains, qui caractérise le mieux Baudelaire ; par ailleurs peut-on se demander, à quel point ce dernier devait apparaître à Delacroix comme « un être supérieurement raisonnable ». Le 30 août 1859, le lecteur attentif qu'était aussi l'artiste se livre à ce commentaire sur la littérature contemporaine :

Il est bon nombre de Français, dans ce temps de prétendu renouvellement de notre langue, qui appliquent à Boileau le jugement que Byron portait sur tous nos écrivains. Cette justesse, qui est la vraie force, cette moelle d'imagination et de bon sens n'est point pour eux poésie, ni imagination. Les contrastes des mots, les surprises de style qui ne sont qu'une musique puérile ou baroque, leur cachent le vide ou l'enflure des idées dans les ouvrages contemporains. Ces ouvrages sont, en cela, comme vertus de parade, qui ne font d'illusion qu'aux étrangers qui vous voient en passant et n'ont pas le temps de vous approfondir. La solide vertu, celle de l'esprit comme celle du cœur, ne se découvre que dans le commerce journalier et assidu. Boileau est un homme qu'il faut avoir sous son chevet, il délecte et purifie : il fait aimer le beau et l'honnête, tandis que nos modernes n'exhalent que d'âcres parfums, mortels parfois pour l'âme et faussant l'imagination par des spectacles de fantaisie. (Delacroix, 1996 : 743)

L'impression laissée par ces quelques lignes, lues dans le cadre d'une interrogation sur la parenté intellectuelle entre les « frères ennemis », est ambivalente. Car le fait est que Baudelaire aurait sans doute pu signer une large partie de ces commentaires : Patrick Labarthe note, par exemple, son admiration pour l'auteur de *L'Art poétique*, malgré des jugements contradictoires (Labarthe, 1999 : 528). De même, les *Fleurs du Mal* se distinguent précisément par l'équilibre entre la « moelle d'imagination » qui s'y déploie et la « justesse » matérialisée par leur rigueur formelle. Mais, en 1859, deux ans après leur parution et le procès qui suivit, les échos critiques rencontrés par le recueil mettaient plutôt en avant sa « musique puérile ou baroque », les « âcres parfums » qu'il exhalait, et les « spectacles de fantaisie », « mortels pour l'âme », dans lesquels il était réputé se complaire. Et les commentaires relevés par ailleurs nous autorisent à penser que le peintre n'aurait pas désavoué la totalité de ces critiques. Aussi ne nous risquerons-nous pas à affirmer que Delacroix avait Baudelaire à l'esprit en dressant ce portrait du littérateur moderne, mais au moins gagerons-nous que l'hypothèse ne paraît pas improbable.

Cependant, Eugène Véron proposait, en 1887, une autre interprétation de la complexité des rapports entre le peintre et son plus constant admirateur ; une interprétation d'autant plus stimulante qu'elle émane d'un contemporain des deux protagonistes. Selon le directeur de *L'Art*, Delacroix, n'étant « pas de ceux qui font les théories, mais d'après qui elles se font » (Véron, 1887 : 82), aurait en réalité reculé devant un théoricien dont la finesse et la pertinence avaient mis à nu les ressorts profonds de son langage pictural mieux que lui-même n'aurait su le faire :

L'esprit d'analyse étant chez Baudelaire infiniment plus développé que chez Delacroix, cette pénétration lui permettait de plonger dans l'œuvre du peintre à des profondeurs que celui-ci ne soupçonnait pas et de recueillir là des observations absolument personnelles, dont l'énonciation étonnait et déconcertait l'auteur même de l'œuvre (...).

Delacroix, comme tous les artistes, ne se rendait pas compte de ces différences radicales des génies créateurs et des esprits critiques, et il ne pouvait, sans un certain sentiment d'infériorité et presque d'humiliation, constater que la critique de Baudelaire dépassait sa

propre perception. Peut-être même en venait-il à considérer comme de pure fantaisie les considérations les plus élevées que développait le critique à l'occasion de ses œuvres. (Véron, 1887 : 82-83)

L'hypothèse d'Eugène Véron a pour elle, non seulement l'avantage de la vraisemblance et de la probabilité, mais aussi celui d'être particulièrement séduisante dans le cadre de notre réflexion. Car si la relative froideur des rapports humains entre Baudelaire et Delacroix devait en partie s'expliquer, précisément par une trop grande proximité intellectuelle, dès lors nous pourrions en conclure que le peintre aurait représenté le poète, non seulement comme un « frère ennemi », mais comme un « ennemi » *parce que* « frère ».

Toutefois, la perception de Baudelaire par Delacroix ne consista pas en une défiance et en une distance continues et sans nuance. Le peintre sut en effet reconnaître dans le poète-critique l'un de ses défenseurs les plus fidèles, par exemple à l'occasion du « Waterloo » que fut, selon l'expression de Philippe Burty, la réception critique de ses toiles exposées lors du Salon de 1859 (Pavans, 2016 : 29). À la suite de l'article que Baudelaire lui consacra, Delacroix lui écrivit : « Vous venez à mon secours au moment où je me vois houspillé et vilipendé par un assez bon nombre de critiques sérieux ou soi-disant tels... Ayant eu le bonheur de vous plaire, je me console de leurs réprimandes. Vous me traitez comme on ne traite que les *grands morts* ; vous me faites rougir tout en me plaisant beaucoup ; nous sommes faits comme cela » (Delacroix, 1936 : 218). « Vous me faites rougir tout en me plaisant beaucoup » : cette phrase a l'avantage d'englober la plupart des significations possibles de l'expression « plaisir coupable », à l'aune de laquelle nous avons souhaité observer les représentations de Baudelaire dans les écrits de Delacroix, aussi c'est sur elle que se conclura ce moment de notre étude.

L'observation de la figure du poète sous la plume de Nadar appelle une méthode analytique différente, en ce qu'elle consiste, pour l'essentiel, dans l'étude d'un ouvrage entièrement dédié à sa mémoire, *Charles Baudelaire, intime. Le poète vierge* (Blaizot, 1911), écrit à la toute fin de la vie de son auteur et publié posthume⁸. Généralement lu dans le cadre des études baudelairiennes et non comme un livre de Nadar parmi les autres, il traîna longtemps derrière lui une réputation de « coup de pied de l'âne ». Sa thèse finale, attribuant à une incomplétude sexuelle la sensibilité exacerbée et tourmentée de l'écrivain, ne semble en effet pas de nature à grandir Baudelaire aux yeux des lecteurs. Pour autant, cette thèse s'inscrit dans un portrait plus large, celui d'un artiste et penseur ayant incarné, dans ses grandeurs et dans ses petitesse, les séductions et les excès d'un milieu et d'une époque. L'époque : celle des idéaux romantiques poussés dans leurs derniers retranchements par l'accentuation du tropisme matérialiste, rationaliste et positiviste tout au long du XIX^e siècle. Le milieu : celui des porte-étendards de *L'Art pour l'Art*, doctrine dont le photographe, sans y adhérer lui-même, fréquenta les plus éminents représentants tout au long de sa vie⁹. Enfin, le livre révèle les qualités et les limites de

⁸ Cette restriction ne concerne bien sûr que les représentations de Baudelaire sous la plume du Nadar *écrivain* ; à l'inverse le Nadar *caricaturiste* croqua à plusieurs reprises le poète. Le 10 juillet 1858, le *Journal amusant* faisait ainsi paraître le dessin d'un père horrifié de trouver un exemplaire des *Fleurs du Mal* dans les mains de sa fille ; vers 1859, une autre caricature représentait Baudelaire contemplant un cadavre. La lettre que celui-ci envoya à Nadar le 14 mai 1859 revenait sur ces épisodes avec un mélange de colère contenue et de lassitude amusée : « Il m'est pénible de passer pour le Prince des Charognes. Tu n'as sans doute pas lu une foule de choses de moi, qui ne sont que musc et que roses. Après cela, tu es si fou, que tu t'es peut-être dit : Je vais lui faire bien plaisir ! » (Baudelaire, 1973 : 573-574).

⁹ Constat valant d'ailleurs – avec quelques nuances – également pour Baudelaire.

Nadar écrivain : une narration parfois confuse et alambiquée, mais sublimée par un sens de la formule tantôt percutante, tantôt hilarante, tantôt cruellement mordante. Aussi l'auteur juge-t-il nécessaire de préciser, sans doute à l'intention d'un lecteur tenté d'y voir un portrait hostile : « (...) la caricature est un peu l'un de mes métiers » (Nadar, 1911 : 74).

Narrateur aguerri, Nadar retarde l'apparition de son personnage principal en ouvrant son récit sur la maîtresse de ce dernier, Jeanne Duval. En 1839 ou 1840, le futur photographe se rend, en compagnie d'un ami, à une représentation de *L'Avocat* au Panthéon. En bons romantiques de vingt ans, les deux confrères espèrent trouver là quelque matière à nourrir leurs idéaux en vue d'œuvres futures. Mais lorsque Jeanne Duval apparaît sur scène, Nadar constate à quelle vitesse son comparse, quelque sacerdoce qu'il soit venu honorer, descend du Sanhédrin à la vue des charmes de la comédienne (Nadar, 1911 : 4-5). C'est chez cette dernière, invité par celui qui est devenu son nouvel amant, que l'auteur entend pour la première fois parler de « Monsieur », lequel est présenté comme poète et décrit comme « un personnage étrange, abstrus, fantasque au possible, avant tout (...) celui dont un rival n'aurait jamais à concevoir la jalousie. » (25). Pour illustrer la singularité de son compagnon légitime, Jeanne Duval entreprend de lire sa dernière création et se lance dans la déclamation, entrecoupée de rires moqueurs, des premiers vers d'*À une Mendiante rousse* (27). C'est donc sous les traits d'un mari berné de vaudeville que Baudelaire apparaît dans le récit. Mais Nadar met particulièrement en avant l'admiration que lui inspire le poème, pourtant entendu dans un contexte pour le moins défavorable. Aussi le coup de griffe vise-t-il moins à écorcher le poète aveugle à la double vie de sa compagne, que la péronnelle à qui la lecture d'*À une mendiante rousse* n'inspire qu'un éclat de rire.

Suit le récit de la première rencontre physique entre les deux protagonistes, au début des années 1840. Devisant avec Banville dans le jardin du Luxembourg, Nadar voit au loin se profiler la silhouette d'un être étrange, vêtu d'un costume noir et d'une cravate rouge : « De premier droit une de ces rencontres où le passant reste ébahi sur place » (37). Banville informe alors son compagnon de l'identité de l'apparition : « Le banc a tressailli : nous allions donc enfin le connaître, celui-là tant désiré, attraction suprême ! » (38). L'amitié se noue d'autant plus facilement et naturellement que « (...) l'entente ne fut pas moins cordiale que soudaine » (43), et dès lors, Nadar peut commencer à relater les scènes vécues pour préciser autant que faire se peut le portrait moral du poète : « Assurément l'étrange en toute chose demeure la dominante caractéristique de Baudelaire, et avec tant d'autres obstinés encore à scruter ce cerveau, fouiller cette âme complexes et contradictoires, nous restons à déchiffrer l'indéchiffrable » (42).

Ces quelques anecdotes méritaient que l'on s'y attarde, car elles contiennent à elles seules l'ensemble des éléments constitutifs du personnage de Baudelaire ; et à travers lui, la description à la fois nostalgique et critique de la galaxie artistico-littéraire des années 1840-1850. Rien ne manque à l'appel : les réalités bien prosaïques sur lesquelles viennent butter les nobles aspirations romantiques, la duplicité des Muses, l'étrangeté du poète, son incapacité à prendre la vie quotidienne à bras-le-corps, l'incompréhension à laquelle il doit faire face jusque dans son cercle le plus intime, enfin et surtout sa singularité d'artiste.

La suite du livre trace le portrait contrasté d'un homme capable d'incarner successivement le meilleur et le pire, les hauteurs et les bassesses d'un tempérament singulier comme celles d'une génération littéraire ouverte à toutes les extravagances et à tous les élans. Aussi, Baudelaire peut-il se montrer « odieux » en s'amusant à faire honte à un enfant de sa gourmandise avant de lui donner un gâteau (47), mais Nadar lui doit d'avoir découvert et aimé Manet et Méryon (81) ; tente-t-il de fuir sans gloire les remontrances de Lucien Songeon, dit

Clergeon, en sautant dans un omnibus en marche (58), l'anecdote lui inspire le conte *Clergeon aux Enfers*, qui a « ce mérite peu banal de révéler au lecteur un Baudelaire humoriste » (59-63) ; le poète semble « avoir hérité de toute la haine biblique de la femme » (127), mais Nadar souligne également que « mieux encore que la sensibilité, chez notre ami se révélaient des délicatesses rares » (90), etc. L'image qui s'impose au lecteur est d'abord celle d'un tempérament irréductible à toute classification, à l'image de son œuvre : « Baudelaire poussa autrement loin encore l'horreur de tout embrigadement, séditionné né de toute idée reçue » (123). Aussi, Nadar conclut-il son portrait en rapprochant l'aphasie de Baudelaire de la surdité de Beethoven, les deux drames devant prouver, sinon l'inexistence de Dieu, du moins son injustice (139-140).

Au final, le va-et-vient entre les représentations réciproques de Charles Baudelaire, Eugène Delacroix et Félix Nadar nous dévoile trois manières opposées et complémentaires d'habiter un univers artistico-littéraire et la société dans laquelle celui-ci s'insère. Le poète, le peintre et le photographe furent des « frères ennemis » en ce qu'ils incarnèrent, chacun à sa manière, la figure de l'artiste dans un siècle qui n'eut de cesse de la redéfinir et de la problématiser. Le rapport au succès public et critique et les statuts respectifs de l'image et de l'écrit dans les paradigmes de la société bourgeoise en pleine expansion, furent les points sur lesquels se cristallisèrent, simultanément ou successivement, leur fraternité et leurs oppositions. Enfin, cette étude croisée nous a permis de mettre en lumière une partie des contrastes et des paradoxes ayant habité ces trois artistes-écrivains qui se sont voulus, à des degrés divers, hommes de lettres et hommes d'images, esprits créateurs et esprits analytiques.

BIBLIOGRAPHIE :

Corpus :

- BAUDELAIRE, Charles (1973). *Correspondance. Tome I : 1832-1860*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- BAUDELAIRE, Charles (1973). *Correspondance. Tome II : mars 1860-mars 1866*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- BAUDELAIRE, Charles (1975). *Œuvres complètes. Tome I*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- BAUDELAIRE, Charles (1976). *Œuvres complètes. Tome II*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- DELACROIX, Eugène (1936). *Correspondance générale*. Paris : Plon.
- DELACROIX, Eugène (1996). *Journal. 1822-1863*. Paris : Plon.
- NADAR (1911). *Charles Baudelaire, intime. Le poète vierge*. Paris : A. Blaziot.

Ouvrages critiques et théoriques :

- CABANNE, Pierre (2002). *La Main et l'esprit. Artistes et écrivains du XVIII^e siècle à nos jours*. Paris : Éditions de l'Amateur.
- FERRAN, André (1933). *L'Esthétique de Charles Baudelaire*. Paris : Hachette.
- JACKSON, John E. (2005). *Baudelaire sans fin. Essais sur Les Fleurs du Mal*. Paris : José Corti.
- KOPP, Robert (1989). Où en sont les études sur Baudelaire ? *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 41, 189-208.
- LABARTHE, Patrick (1999). *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Genève : Droz.
- PAVANS, Jean (2016). *Le Musée antérieur de Henry James*. Paris : Seuil.

- PICHOIS, Claude (1974). Le Dossier Baudelaire. *Romantisme*, 8, 92-102.
- PICHOIS, Claude & ZIEGLER, Jean (1987). *Baudelaire*. Paris : Julliard.
- PRAZ, Mario (1986). *Mnémosyne. Parallèle entre littérature et arts plastiques*. Paris : Salvy.
- RAYNAUD, Ernest (2007). *Baudelaire et la religion du dandysme*. Paris : Éditions du Sandre.
- SÉRULLAZ, Maurice (1989). *Delacroix*. Paris : Fayard.
- THÉLOT, Jérôme (1993). *Baudelaire, violence et poésie*. Paris : NRF Gallimard.
- THÉLOT, Jérôme (2003). *Les Inventions littéraires de la photographie*. Paris : PUF.
- VÉRON, Eugène (1887). *Eugène Delacroix*. Paris : Librairie de l'art Jules Rouam.