

MODERNITÉ ET SORCELLERIE: BAUDELAIRE LECTEUR DU XVIII^E SIÈCLE

Reginald McGinnis

Dans des pages célèbres consacrées au “recours de Baudelaire à la sorcellerie”, Georges Blin attire l’attention sur une lettre du 28 mars 1857 où il écrivait à son éditeur Poulet-Malassis: “Rien qu’avec les souvenirs de mes lectures, du temps que je lisais le XVIII^e siècle”, “je vous aurais fait un catalogue éblouissant” non seulement en philosophes, romanciers ou voyageurs, mais aussi “en curiosités de *sorcellerie* et de *sciences mystiques*”.^{*} De cette lettre évoquant des souvenirs de lectures du dix-huitième siècle, Blin passe à la considération d’auteurs contemporains de Baudelaire pour ne plus revenir sur ces livres du siècle précédent dont il aurait fait un “catalogue éblouissant”. Mais à quels livres Baudelaire pensait-il? Et qu’est-ce que ces livres, à supposer qu’on puisse les identifier, nous apprendraient sur lui? Si, pour Blin, cette lettre vient appuyer l’assertion que Baudelaire possédait, du moins “assez bien”, la littérature au sujet de la sorcellerie, pour Claude Pichois, elle pourrait “servir de texte à une longue étude sur Baudelaire et le XVIII^e siècle”.^{*} C’est dans cette double perspective, inspirée de Blin et de Pichois, que j’aborderai par le biais de la sorcellerie le rapport entre Baudelaire et le dix-huitième siècle.

Le livre qui, selon l’expression de Constantin Bila, “domine toute la littérature” relative à la magie au dix-huitième siècle a été publié d’abord en 1670.^{*} Il s’agit du *Comte de Gabalis, ou entretiens sur les sciences secrètes* de Montfaucon de Villars, dont nous savons par ailleurs que Baudelaire l’a lu. C’est à ce livre, ainsi que l’a montré Marc Eigeldinger, que Baudelaire a emprunté en particulier certains éléments du poème en prose “Les Dons des fées”.^{*} A en juger par ses nombreuses rééditions et par les oeuvres littéraires qui s’en sont inspirées, le *Comte de Gabalis* a connu une vogue exceptionnelle tout au long du dix-huitième siècle. Mais savoir que ce livre a été beaucoup lu ne permet pas nécessairement de déterminer comment il a été lu. Ces entretiens au cours desquels un narrateur incrédule se fait initier aux mystères de la cabale se prêtent à des interprétations diverses, voire opposées. On peut penser ou

^{*} (BLIN, Georges. *Le Sadoisme de Baudelaire*. Paris: José Corti, 1948: 77.)

^{*} (BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1973: I, 920-21, note 2.)

^{*} (BILA, Constantin. *La Croyance en la magie au XVIII^e siècle en France*. Paris: Librairie J. Gamber, 1925: 91.)

^{*} (REVUE D’HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, novembre-décembre 1969, no. 6: 1020-1021.)

bien que Villars se moquait des sciences secrètes ou bien qu'il leur donnait crédit "sous prétexte de les tourner en ridicule".*

Un article de Félix Rabbe, paru dans la *Revue contemporaine* en 1870, résume l'opinion de la plupart des commentateurs modernes au sujet des *Entretiens* de Villars. "Pour nous, qui regardons à distance", dit-il, il est impossible d'être dupes, et d'y voir autre chose qu'une critique de la superstition. A suivre le raisonnement de Rabbe, il faudrait conclure que Baudelaire, qui sans doute voyait dans Villars autre chose qu'une critique de la superstition, était dupe malgré la distance qui le séparait du dix-septième siècle. Mais si Baudelaire, qui admirait la lucidité de Sade et de Laclos relative à la duperie précisément, était dupe lui-même, ce ne pouvait pas être d'une manière bien commune. Ce n'était ni par défaut de réflexion, ni par excès de crédulité.

La différence entre Baudelaire et un critique comme Félix Rabbe n'est pas limitée au seul exemple des *Entretiens* de Villars. Elle concerne leurs points de vue respectifs sur le dix-huitième siècle. Considérer Villars comme un précurseur de Voltaire était, pour Félix Rabbe, un grand éloge. Pour sentir toute la distance qui sépare Baudelaire d'un tel point de vue, il suffit de rappeler la note qu'il écrivait quelques années plus tôt dans ses *Journaux Intimes*: "Je m'ennuie en France, surtout parce que tout le monde y ressemble à Voltaire".¹

Pour les philosophes du dix-huitième siècle, la magie est associée aux pays et aux temps de l'ignorance. Ce qui veut dire, en résumé, que, depuis l'antiquité, elle était cultivée par tous les peuples de la terre. A lire les articles de *l'Encyclopédie* à ce sujet, on se persuade aisément que la philosophie a réussi à dissiper les croyances magiques. C'est ce dont un de leurs adversaires, l'abbé Fiard, est persuadé aussi. "Rien n'est si commun aujourd'hui", écrit-il dans la première de ses *Lettres philosophiques sur la magie* "que l'opinion qui nie la possibilité de la Sorcellerie."² Etant d'accord avec les philosophes sur la diminution des croyances en la magie au dix-huitième siècle, Fiard n'en tire pas moins des conclusions contraires aux leurs. Si, pour les philosophes, la magie équivaut à une tromperie, la démystification de la magie par des philosophes est qualifiée de tromperie par Fiard.

* (VILLARS, Montfaucon de. *Le Comte de Gabalis, entretiens sur les sciences secrètes*. Préface de Hubert Juin. Paris: Belfond, 1966: 145.)

¹ (I, 687)

² (Paris: 1803: 1.)

¹ Les références des citations de Baudelaire renvoient à l'édition de la Pléiade de Claude Pichois, 2 vol.. Paris: Gallimard, 1975-76.

Retournant la critique philosophique de la magie contre les philosophes eux-mêmes, Fiard a recours à une méthode assez répandue parmi les antiphilosophes à cette époque, et qui a été utilisée en particulier par l'abbé Guyon dans sa critique de Voltaire au sujet de la religion. C'est ainsi que, dans *La France trompée par les magiciens et démonolâtres du dix-huitième siècle*, Fiard met en épigraphe des citations de Pierre Bayle et de l'*Encyclopédie* pour montrer que l'existence de la magie et du commerce entre les hommes et les démons a été reconnue même par des philosophes.² Commentant des passages de livres comme *La Magie blanche dévoilée*, Fiard s'applique à réfuter des philosophes ayant voulu expliquer les phénomènes surnaturels par des procédés purement physiques. Si on peut douter de la bonne foi de Fiard, qui ne répugne pas à déformer les citations de ses adversaires, il n'est pas faux en un sens, même dans une perspective philosophique, de considérer l'entreprise démystificatrice comme une tromperie.

S'interrogeant sur les antécédents de l'esthétique baudelairienne au dix-huitième siècle, Marcel Ruff observe que la méchanceté associée à cette époque "ne se traduit pas seulement par le *persiflage* et la *mystification* dont les noms mêmes durent être alors inventés pour baptiser ces nouvelles formes d'outrages", mais va "jusqu'à la violence et jusqu'au meurtre."^{*}

A considérer les histoires respectives de ces mots, dans lesquelles Ruff voit une illustration des mœurs du dix-huitième siècle, on y trouve réunies de nouveau la démystification et la tromperie. C'est ainsi que, dans son livre intitulé *Le Siècle du persiflage*, Elisabeth Bourguinat distingue entre un persiflage "mondain" propre aux "roués", d'une part, et, d'autre part, un persiflage "philosophique" destiné à instruire les lecteurs.^{*} En ce qui concerne le mot *mystification* dont Ruff a raison d'observer qu'il "se relie à la vogue de l'occultisme",^{*} il n'en est pas moins associé à la critique du religieux. Ruff s'approche de la vérité en reliant la mystification à une méchanceté allant jusqu'à la violence et jusqu'au meurtre. Il fallait inverser la formule, pourtant, en l'étendant à la pensée des Lumières

* (RUFF, Marcel. *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*. Paris: Armand Colin, 1955: 14.)

(BOURGUINAT, Elisabeth. *Le Siècle du persiflage*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998: 172.)

* (RUFF, Marcel. Op. cit.: 378, note 23.)

² La définition de la magie ou des magiciens donnée par Fiard – "Qu'est-ce qu'un magicien ou un sorcier? C'est sans contredit un homme qui opère par le moyen du Démon ou des mauvais génies." (Lettres philosophiques sur la magie. Paris: 1803: 1-2) – était courante au dix-huitième siècle. Elle correspond à celle de la première édition du Dictionnaire de L'Académie française en 1694: "On appelle, Magie noire, Celle qui fait ses opérations par le moyen des démons."

pour dire que la violence et le meurtre que les philosophes voyaient dans le rituel étaient parodiés dans des “jeux de société”.

L’assimilation de la philosophie à la tromperie dans les écrits de Fiard au sujet de la magie se retrouve aussi dans les œuvres esthétiques de Baudelaire dont elle constitue un des traits essentiels. De même que Fiard accuse les philosophes d’avoir trompé la France en niant l’existence des démons, Baudelaire attribue ce qu’il appelle “l’aveuglement général” du dix-huitième siècle à “la négation du péché originel”.^{*} “La plupart des erreurs relatives au beau”, écrit-il dans *Le Peintre de la vie moderne*, “naissent de la fausse conception du XVIII^e siècle relative à la morale”.^{*} Repoussant la conception de la nature “comme base, source et type de tout bien et de tout beau possibles”, Baudelaire affirme, au contraire, que “le bien est toujours le produit d’un art” et fait valoir la beauté des “formes artificielles”.

^{*} (II, 715.)

^{*} (II, 715.)

Il pourrait sembler vain de comparer les idées esthétiques de Baudelaire aux livres de l’abbé Fiard sans savoir même si Baudelaire les a lus. Mais si Baudelaire n’a pas lu ces livres, il a dû en lire d’autres semblables. C’est ce qui est suggéré par la lettre à Poulet-Malassis que je citais tout à l’heure où Baudelaire évoquait au sujet du dix-huitième siècle ses connaissances “en curiosités de sorcellerie et de sciences mystiques”. L’essentiel, pourtant, n’est pas d’établir que tel auteur a été lu ou non par Baudelaire, mais d’ouvrir une perspective qui cadre, en partie du moins, avec la sienne.

Si la référence aux écrits de Fiard sur la magie éclaire la position de Baudelaire relative à l’esthétique et à la morale, cette référence permet a fortiori de comprendre le sens esthétique et moral que Baudelaire accorde à la magie. Que la magie puisse être conçue en termes moraux, on le voit, par exemple, dans le passage suivant du *Peintre de la vie moderne*: “La femme est dans son *droit*, et même elle accomplit une espèce de *devoir* en s’appliquant à paraître *magique et surnaturelle*”.^{3*} Parodiant des théoriciens du droit naturel, Baudelaire inverse les termes des arguments des “philosophes candides” pour *légitimer* “toutes les pratiques employées dans tous les temps par des femmes pour consolider et diviniser” leur beauté.

^{*} (II, 717.)

Le chapitre du *Peintre de la vie moderne* auquel je me réfère, *Eloge du maquillage*, est un des passages en prose les plus cités de l’œuvre de Baudelaire. De ce passage riche en formules célèbres

³ Je souligne.

– “idole, elle doit se dorer pour être adorée” – une phrase en particulier mérite d’être retenue: “Il importe fort peu que la ruse et l’artifice soient connus de tous”, écrit Baudelaire, “si le succès en est certain et l’effet toujours irrésistible”.^{*} Cette dernière phrase, quoique moins célèbre que d’autres citées plus haut, me paraît essentielle. Dire à propos de l’effet magique obtenu par l’emploi “des poudres et du rouge” qu’il importe peu “que la ruse et l’artifice soient connus de tous”, c’est dire que la magie continue à faire son effet en dépit de sa démystification. Ce qui donne à penser que le désenchantement du monde n’est pas le dernier mot de l’entreprise démystificatrice.

^{*} (II, 717.)

Que ce que je dis ici ne soit pas pris pour une critique sans nuances de la philosophie des Lumières. Quand Baudelaire écrit dans le poème en prose *Mademoiselle Bistouri*: “J’aime passionnément le mystère, parce que j’ai toujours l’espoir de le débrouiller”,^{*} il exprime sans doute sa propre pensée. Autant cette attitude paraît éloignée de celle de Voltaire dont Baudelaire écrit, dans *Mon Cœur mis à nu*, qu’il “haïssait le mystère”, autant elle est proche de celle de Diderot dont l’esprit encyclopédiste est doublé d’une attirance pour les sujets mystérieux. L’auteur qui écrivait dans *L’Histoire et le secret de la peinture en cire*: “Rien n’est plus contraire aux progrès des connaissances que le mystère” est aussi celui qui allait écrire *La Religieuse* et *L’Histoire des portraits*.

^{*} (II, 353)

Si, ainsi que Baudelaire l’écrit dans le *Salon de 1859*, “la poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d’une haine instinctive”,^{*} il est naturel que ce qui est repoussé par celui-ci soit récupéré par celle-là. Il en va de la magie, pourtant, comme de la religion. Il ne faudrait pas prendre sa récupération au-delà du mouvement des Lumières pour une simple réhabilitation.

^{*} (II, 618.)

La “fausse conception du dix-huitième siècle relative à la morale” à laquelle Baudelaire attribue “la plupart des erreurs relatives au beau” concerne aussi les notions de liberté, d’individualité et d’originalité auxquelles on accordait, à cette époque, une importance nouvelle. Évoquant le règne de Louis XV comme une période où il y avait encore des écoles – ce par quoi il entend “une foi”, “l’impossibilité du doute”, “des élèves unis par des principes communs” –, Baudelaire considère l’absence de ceux-ci comme “un vice particulier à (son) siècle”. “L’état actuel de la peinture”, écrit-il dans le *Salon de 1846*, “est le résultat d’une liberté anarchique qui

glorifie l'individu, quelque faible qu'il soit, au détriment des associations." Pour ajouter un peu plus loin: "L'individualité, – cette petite propriété, – a mangé l'originalité collective".*

* (II, 492.)

L'évolution soulignée par Baudelaire allant des écoles du temps de Louis XV à la liberté anarchique de son siècle s'éclaire par la thèse de Roland Mortier qui voit les origines de la "révolution de l'esthétique moderne" dans la contestation de la mimesis au milieu du dix-huitième siècle. Mais si l'originalité constitue une "nouvelle catégorie esthétique au dix-huitième siècle", cela n'est pas sans ambiguïté. Un auteur aussi original que Diderot avait des réserves à l'égard de l'originalité, dont il écrivait dans *l'Encyclopédie* qu'elle est "très-rare" et que "la plupart des hommes ne sont en tous genres, que des copies les uns des autres". C'est l'absence d'originalité, de même, qui fait l'objet de plusieurs passages du *Salon de 1859* où l'artiste moderne est qualifié par Baudelaire d'*enfant gâté*: imitateur d'autres imitateurs, il possède bien son métier, mais peint sans imagination et sans âme.

Par contraste avec les faux artistes, qui, ainsi que Baudelaire l'écrit dans le *Salon de 1859*, "veulent exprimer la nature, moins les sentiments qu'elle inspire"* et dont l'âme reste fermée, le vrai artiste est, selon l'expression du *Peintre de la vie moderne*, un "observateur passionné, amoureux de la vie universelle".* Les attitudes respectives du vrai et du faux artiste dénotent deux rapports opposés entre l'individu et la foule: d'une part, l'artiste agissant sur la foule qui réagit sur l'artiste dans une "stupide conspiration" pour s'entraîner mutuellement dans la voie du progrès, et, d'autre part, l'artiste authentique, "moi insatiable du non-moi", dont la passion et la profession est "d'épouser la foule", et qui tire son originalité de la contemplation de la vie.

* (II, 660.)

* (II, 691-692.)

Allant à travers les paysages des grandes villes, le vrai artiste, écrit Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne*: "cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité*; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique" ... d'en extraire "la beauté mystérieuse".* Alors que le monde moderne se définit par le dépérissement de la religion et de la magie devant les progrès de la science et de la raison, le sens que Baudelaire donne à la modernité est celui d'une opération magique.

* (II, 694-95.)

Cette conception de la modernité associant la peinture à la magie qui s'exprime dans les grands textes de la maturité est contenue déjà dans *L'Art philosophique* où l'art moderne est qualifiée de "magie suggestive" et dans *L'Exposition universelle* de 1855 où Baudelaire écrit: "La peinture est une évocation, une opération magique (...) et quand le personnage évoqué, quand l'idée ressuscitée, se sont dressés et nous ont regardés face à face, nous n'avons pas le droit (...) de discuter les formules évocatoires du sorcier".* Le recours à la magie dans la conception de l'art moderne est, ainsi qu'il a été suggéré plus haut, le contrecoup de l'idée du progrès contre laquelle Baudelaire vitupère dans le même article. Cette théorie énoncée, mais sans être développée, dans *L'Exposition universelle* s'éclaire à la lumière d'un passage de *Quelques Caricaturistes étrangers* au sujet d'une classe des oeuvres de Brueghel l'Ancien que le dix-neuvième siècle, pour qui, ainsi que Baudelaire l'observe, "rien n'est difficile à expliquer, grâce à son double caractère d'incrédulité et d'ignorance, qualifierait simplement de fantaisies et de caprices", mais qui contient, selon Baudelaire, "une espèce de *mystère*".* Au "mystère" qu'il voit dans les oeuvres de Brueghel, Baudelaire oppose les explications – fausses, bien entendu – de son siècle auquel il attribue un caractère d'incrédulité et d'ignorance. Alors que Baudelaire parle ici de *l'incrédulité* du dix-neuvième siècle, il parle ailleurs de sa *crédulité*. Au lieu de s'arrêter à ce qui pourrait paraître une contradiction, il faut voir plutôt que, dans la perspective qui est la sienne, la crédulité est la cause ou l'effet de l'incrédulité; que l'absence de foi en la peinture est le revers d'une foi trop grande en le progrès.

De même que, dans *L'Exposition universelle*, Baudelaire affirme que les formules du sorcier ne sont pas à discuter, il souligne l'impuissance des théories du dix-neuvième siècle pour expliquer les oeuvres de Brueghel, en se référant de nouveau à la pensée de Voltaire: "Les derniers travaux de quelques médecins, qui ont enfin entrevu la nécessité d'expliquer une foule de faits historiques et miraculeux autrement que par les moyens commodes de l'école voltairienne, laquelle ne voyait partout que l'habileté dans l'imposture, n'ont pas encore débrouillé tous les arcanes psychiques. Or, je défie qu'on explique le capharnaüm diabolique et drôlatique de Brueghel le Drôle autrement que par une espèce de grâce spéciale et satanique".* A le prendre isolément, on pourrait penser que ce passage ne présente qu'un intérêt limité. Pour apercevoir toute sa richesse, on doit rapprocher la "grâce spéciale et sata-

* (II, 580.)

* (II, 573.)

* (II, 573)

nique” par laquelle Baudelaire explique la force créatrice de Brueghel de la “religion satanique” qu’il mentionne à propos de la musique de Wagner, et dont j’ai essayé de montrer ailleurs qu’elle est au cœur de sa pensée.*

Pour comprendre les œuvres de Brueghel, Baudelaire préfère une explication magique à celle de l’école voltairienne. Son originalité relative à ce sujet est de ne pas considérer ces deux explications comme une simple alternative entre progrès et régression. Selon Voltaire, “l’Eglise condamna la magie, mais elle y crut toujours.” En rejetant la philosophie voltairienne, Baudelaire ne retombe pourtant pas sur l’orthodoxie catholique. Il lui est possible de concilier la magie avec la religion puisque celle à hauteur de laquelle il cherche à s’élever est elle-même “contre-religion”.

De l’alliance paradoxale entre la sorcellerie et la modernité on trouve, dans *Quelques Caricaturistes étrangers*, un autre exemple, celui de Goya, dont Baudelaire observe qu’il est “toujours un grand artiste” unissant “à la gaieté, à la jovialité, à la satire espagnole du bon temps de Cervantès, un esprit beaucoup plus moderne”.⁴ Soulignant la modernité de Goya, Baudelaire trouve curieux que cet artiste “qui vient après le grand mouvement satirique et démolisseur du dix-huitième siècle, et auquel Voltaire aurait su gré (...) de toutes ces caricatures monacales (...) ait tant rêvé sorcières, sabbat (et) diableries”.

Que les idées de Baudelaire au sujet de la peinture puissent s’appliquer à la poésie, c’est ce dont personne, sans doute, n’a besoin d’être convaincu aujourd’hui.⁴ En fait, il parle volontiers de peinture en termes de poésie, comme dans le *Salon de 1846* à propos des “sujets amoureux et de M. Tassaert”, ou, inversement, de poésie en termes de peinture, comme dans le *Salon de 1859*, où il appelle Victor Hugo “le roi des paysagistes”.⁴ En ce qui concerne la poésie, dans son rapport à la magie ou à la sorcellerie, on pense d’abord aux *Fleurs du mal* et à la dédicace à Théophile Gautier, “magicien ès lettres françaises”. C’est au recueil de vers surtout qu’on associe cette “sorcellerie évocatoire” qui consiste à prendre “la langue et l’écriture” comme “opérations magiques”.⁴ Mais Baudelaire “ne réserve pas à l’incantation poétique”, ainsi que l’observe Georges Blin, le pouvoir de “tirer du vide ‘une seconde réalité’”.⁴ Les poèmes en prose du *Spleen de Paris*, dont la composition est, pour la

* (McGINNIS, Reginald. *La Prostitution sacrée: essai sur Baudelaire*. Paris: Berlin, 1994.)

* (*Dictionnaire philosophique*. Chronologie et préface de René Pomeau. Paris: Garnier-Flammarion, 1964: 358.)

⁴ (II, 568.)

⁴ (II, 568.)

⁴ (II, 668.)

* (Voir BRUNEL, Pierre. *Baudelaire et le “puits des magies”*. Paris: José Corti, 2003.)

⁴ (BRUNEL, P. Op. cit.: 98.)

⁴ Voir, à ce sujet, la bibliographie de Yann le Pichon et Claude Pichois. *Le Musée retrouvé de Charles Baudelaire*. Paris: Stock, 1992: 234-236.

plupart, postérieure à celle des poèmes en vers, ont été composés en une dizaine d'années à partir de 1855. Ils sont ainsi contemporains de la majorité des écrits esthétiques que j'ai cités plus haut, de *l'Exposition universelle au Peintre de la vie moderne*. Si la forme nouvelle et en apparence contradictoire du poème en prose présente une rupture par rapport à la tradition poétique française, à laquelle *Les Fleurs du mal*, quelle que soit leur originalité, restent soumises, elle est sans doute plus propre, par cela même, à satisfaire aux exigences d'une esthétique unissant la pensée magique à la description de la vie moderne.

A propos du poème en prose "Les Dons des fées", les éditeurs de Baudelaire, depuis Robert Kopp, observent l'influence du *Comte de Gabalis, ou entretiens sur les sciences secrètes* de Montfaucon de Villars dont j'ai parlé tout à l'heure. Etablir l'influence de Villars peut passer pour une explication. Mais, à bien réfléchir à ce que disent les critiques, cette influence n'explique pas beaucoup. Selon Marc Eigeldinger, elle est limitée à la mention, au treizième paragraphe du poème en prose, des Gnomes, des Salamandres, des Sylphes et des Ondins. Et, qui plus est, Baudelaire se serait "affranchi de son modèle" auquel il n'aurait repris "que la personification des génies élémentaires afin de les projeter dans l'univers de la fiction."

Ce poème en prose commence par les mots: "C'était grande assemblée des fées", et si on allait envisager un "modèle", ainsi qu'Eigeldinger le fait, il serait plus naturel de partir d'ici plutôt que d'une allusion relativement cachée aux substances élémentaires de Villars. L'histoire des contes merveilleux doit compter beaucoup d'assemblées des fées. Celle que je retiens ici vient de la première version de *La Belle et la Bête* en langue française, qui est celle non pas de Madame Le Prince de Beaumont, mais de Madame de Villeneuve. Inséré dans un recueil de cinq volumes publiés en 1740 et 1741, *La Jeune Américaine et les contes marins*, ce conte de 380 pages comporte un passage important sur une assemblée des fées dont il est raisonnable de penser que Baudelaire a pu s'en inspirer.

Comme je l'ai dit tout à l'heure à propos des livres de l'abbé Fiard, il n'est pas nécessaire d'établir que Baudelaire a lu le conte de Madame de Villeneuve pour justifier leur rapprochement. Il est pourtant vraisemblable que Baudelaire a lu ce conte. Et ce qui n'est pas vraisemblable, en revanche, c'est l'idée qu'il n'aurait lu au-

* (REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, novembre-décembre 1969, no. 6: 1020-1021.)

cun conte comprenant une assemblée des fées. Pour comparer les écrits de Baudelaire et de Madame de Villeneuve, il faut abandonner la notion d'imitation au sens strict pour procéder à la manière de Jean Starobinski qui trouve dans le poème en prose "Le Gâteau" des échos de Jean-Jacques Rousseau, dont Baudelaire "retravaille et réinterprète les motifs" en réajustant des scènes pour leur donner un sens nouveau.*

Ainsi, à la différence du poème en prose de Baudelaire, où l'assemblée des fées a pour objet la répartition des dons parmi les nouveaux-nés, dans le conte de Madame de Villeneuve l'assemblée a une fonction judiciaire et s'occupe de juger des crimes commis par des fées. Mais, à considérer globalement le poème en prose de Baudelaire et le conte de Madame de Villeneuve, on voit que cette distinction est superficielle. Dans "Les Dons des fées", Baudelaire fait le parallèle entre la justice surnaturelle et la justice humaine en observant qu'il peut y avoir de la précipitation et du hasard dans l'une comme dans l'autre. Et si, dans le conte de Madame de Villeneuve, les dons ne sont pas du ressort de l'assemblée des fées, il y est pourtant beaucoup question de dons: dons demandés par les soeurs de la Belle; dons offerts par la Bête au père de la Belle; mais surtout ce don de soi exigé par la Bête et consenti par la Belle par lequel celle-ci rachète la vie de son père.

On trouve par ailleurs dans "Les Dons des fées" de nombreux échos du conte de Madame de Villeneuve. Quand, dans le poème en prose de Baudelaire, la fée répond "avec un aplomb digne de son rang", on peut penser à la fée dégradée par l'assemblée dans le conte de Madame de Villeneuve pour avoir eu un comportement indigne de son rang. De même que, dans "Les Dons des fées", la loi permettant de donner quelque chose à l'enfant oublié après l'épuisement des lots n'est appliquée que "rarement", la fée jugée par l'assemblée dans le conte de Madame de Villeneuve est condamnée pour un affront qui n'est commis que "rarement". La fée qui refuse de s'expliquer sur le sens de son don dans la conclusion du poème en prose de Baudelaire se conduit à la manière des fées du conte de Madame de Villeneuve qui se répandent dans le monde "pour faire du bien ou du mal, sans être obligés (...) de rendre compte de (leurs) actions".* Comme dans le conte de Mme de Villeneuve encore où la présence obligée des fées à l'assemblée est qualifiée par elles de "corvée", les fées dans le poème de Baudelaire regardent comme une "corvée" la distribution des dons. Enfin, le

* (STAROBINSKI, Jean. *Largesse*. Nouvelle édition revue et corrigée par l'auteur. Paris: Gallimard, 2007: 123-124.)

* (Mme VILLENEUVE. *Le Cabinet des fées, ou collection choisie des contes des fées, et autres contes merveilleux*. Amsterdam, 1786, tome 26: 175.)

fil du pauvre petit commerçant dans “Les Dons des fées” ressemble à la Belle dans le conte de Madame de Villeneuve – dont le père est, lui aussi, un pauvre commerçant – par son caractère sacrificiel (ce sur quoi insiste Jérôme Thélôt), mais aussi par le don qu’il reçoit de la fée, à savoir le don de plaire.

Un autre conte dont on retrouve des échos dans “Les Dons des fées” est *Le Prince fatal et le prince fortuné* de Madame Le Prince de Beaumont. Une fée, étant priée de faire des dons à deux petits garçons, doué l’aîné “de toutes sortes de malheurs jusqu’à l’âge de vingt-cinq ans.” Ce contre quoi la mère proteste en demandant à la fée de lui laisser choisir elle-même un don pour son second fils, à qui elle souhaite de réussir toujours “dans tout ce qu’il voudra faire”. Paradoxalement, l’enfant doué de toutes sortes de malheurs développe un excellent caractère et finit par réussir en tout, tandis que son frère, à qui il est permis de réussir, devient méchant et va d’échec en échec. Par une ironie semblable, dans le poème en prose de Baudelaire, le don de s’enrichir est adjugé à “l’unique héritier d’une famille très riche” qui, loin de jouir de sa fortune, s’en trouve embarrassé, et le don de poésie à l’enfant d’un pauvre carrier ne pouvant, “en aucune façon, aider les facultés, ni soulager les besoins” de son fils infortuné. Comme dans le conte de Madame Le Prince de Beaumont, où la mère ne comprend pas le sens du don attribué par la fée à son fils aîné, le petit commerçant dans le poème en prose de Baudelaire ose interroger la fée en dépit d’avoir obtenu pour son enfant le meilleur des lots.

Que conclure de ces comparaisons avec des contes de fées du dix-huitième siècle? Est-ce qu’il faut voir dans le poème en prose de Baudelaire, ainsi que le suggère Jérôme Thélôt dans *Violence et poésie*, un récit mythologique critique du mythe?

Soulignant l’intervalle dans “Les Dons des fées” entre le don de poésie et le don de plaire, Thélôt affirme que ce poème en prose “subvertit la perspective de tant de moments des *Fleurs du mal* – dans ‘Bénédiction’, dans ‘L’Albatros’ – où l’élection de la position victimaire, par orgueil et pour ses vertus esthétiques, obscurcit la clairvoyance”.*

Il est légitime de voir dans *Le Spleen de Paris* un commentaire des *Fleurs du mal* et sans doute aussi de trouver dans “Les Dons des fées” une critique de la vocation sacrificielle du poète. Mais une telle critique n’est pas généralisable à l’ensemble des *Petits Poèmes en prose*, et encore moins aux *Journaux intimes* qui leur sont con-

* (THÉLÔT, Jérôme. *Violence et poésie*. Paris: Gallimard, 1993: 96.)

temporaires et où l'esquisse d'une apologie de la peine de mort, par exemple, se fait dans des termes éminemment sacrificiels.

Ce que Baudelaire écrit sur Goya vaut également, bien sûr, pour lui-même: il a conscience de venir après "le grand mouvement satirique et démolisseur du dix-huitième siècle." On peut considérer ainsi que la perspective démystificatrice mise en évidence par Thélôt est, contrairement à ce que donnerait à penser le discours du progrès, préalable à la perspective sacrificielle. Mais la clairvoyance elle-même, si tel est le sens que Thélôt donne à la démystification, est doublée d'obscurité. Ainsi que j'ai essayé de le montrer ailleurs, la condamnation des sacrifices dans la philosophie des Lumières passe par un recours à des schèmes sacrificiels.

Pour inscrire Baudelaire dans la continuité du dix-huitième siècle, il faut repérer ce qu'il peut y avoir de contradictoire dans les Lumières elles-mêmes. Georges Blin tente d'expliquer par une manière d'aura "que Baudelaire s'est appliqué à recomposer autour de son vers",* son emploi des mots *magie* et *magique* dans un sens métaphorique. "Rien de plus caractéristique", écrit Blin, "que la fréquence avec laquelle ce mot revient, dans sa valeur affaiblie, sous sa plume (...) De Delacroix, lequel possède 'la magie de la couleur', Baudelaire exalte 'l'art magique grâce auquel il a pu traduire la *parole* par des images plastiques'; Hugo retrouve le 'talent du magicien' comme Marceline Desbordes-Valmore 'les explosions magiques de la passion', comme Gautier la 'magie de langage'".* De quelque manière qu'on explique l'usage que Baudelaire fait de ces mots, ils sont facilement conciliables avec sa propre esthétique. Toute la difficulté, à mon sens, consiste à déterminer le degré de métaphoricité qu'il faut leur accorder.

La comparaison avec Diderot, dont la pensée relative à la magie semble être opposée à celle de Baudelaire, puisqu'il prônait l'abandon du merveilleux dans les beaux-arts, est révélatrice. A parcourir le *Salon de 1767*, on s'aperçoit que l'emploi de ces mots dans leur sens affaibli n'est pas moins fréquent chez le philosophe: "la magique harmonie" qui lie divers objets dans un tableau, "la magie de la prosodie", "la magie de la lumière et des ombres", "la magie du pinceau", "la magie de la peinture", voici quelques-unes des expressions caractéristiques des écrits de Diderot sur les beaux-arts.⁷ La contradiction qu'on serait tenté de voir entre les théories esthétiques de Diderot et son emploi des mots *magie* et *magique* dans un sens métaphorique est plus apparente que réelle. Le sens

* (THÉLÔT, Jérôme. Op. cit.: 99)

⁷ (Ibidem: 99, note 5.)

⁷ (DIDEROT, Denis. *Œuvres complètes de Diderot*. Paris: Garnier, 1876, tome XI: 114, 173, 178, 227 et 237.)

figuré de ces mots est sans doute une conséquence du mouvement des Lumières, et Diderot doit être un des premiers à en avoir fait un usage aussi étendu.⁵

“Si Baudelaire avait eu le temps ou la volonté d’achever *Fusées* ou *Mon Cœur mis à nu*, écrit encore Blin, “nous serions maintenant fixés sur le degré de validité qu’il accordait exactement à l’exercice de la magie.” Rien, à mon avis, n’est moins certain. A supposer que Baudelaire eût achevé les ouvrages en question, son recours à la magie me paraît trop paradoxal pour que nous puissions fixer “exactement” sa pensée à ce sujet. Semblable en cela au Satan du *Joueur généreux*, Baudelaire mettait sa gloire, ainsi qu’il l’écrit dans son dernier projet de préface pour les *Fleurs du mal*, “à n’être pas compris, ou à ne l’être que très peu”. Il aurait vraisemblablement laissé quelques lignes, ou quelques pages, de plus – magnifiques peut-être –, sans livrer plus qu’ailleurs la clé de l’énigme.

⁵ (DIDEROT, Denis. Op. cit: 75)

⁶ (I, 184.)

⁵ La dérive du sens figuré au cours du dix-huitième siècle est suggérée par la comparaison des éditions successives du Dictionnaire de l’Académie française. De la définition de 1740 – “On dit figurément, d’Une chose qu’il est mal-aisé de pénétrer, & où l’on ne comprend rien, que C’est la Magie noire” – à celle de 1762, on voit une évolution considérable: “MAGIE se dit De l’illusion qui naît des arts d’imitation. Quelle est donc la magie de ce tableau? je me crois transporté dans le lieu qu’il représente. La magie de la couleur, la magie du clair obscur. On dit aussi, La magie du style, la magie de la poésie, en parlant de l’illusion qui en résulte.” C’est seulement à partir de la 6ème édition, de 1835, qu’on atteste le sens figuré de l’adjectif: “MAGIQUE par extension et figurément, se dit De ce qui étonne, enchante, fait illusion. Décoration, pompe, palais, jardin magique. Poésie, versification magique. Cet homme lit, récite les vers d’une manière magique. Cela est d’un effet, produit un effet magique.”

Reginald McGinnis

Professor do Departamento de Francês e Italiano da Universidade do Arizona. Doutor pela Universidade de Stanford (1990) com a tese *Poetry and the Sacred: Charles Baudelaire*, orientada por René Girard e publicada na França (*La Prostitution sacrée, essai sur Baudelaire*. Paris: Editions Belin, 1994).

Resumo

Enquanto o mundo moderno se define pelo declínio da religião e da magia diante dos progressos da ciência e da razão, o sentido que Baudelaire dá à modernidade é o de uma operação mágica. Sem pretender resolver esse paradoxo, o presente artigo tem a ambição de elucidá-lo um pouco mais por meio da comparação entre a estética de Baudelaire e suas leituras do século XVIII.

Palavras-chave: Baudelaire; magia; filosofia; poesia

Abstract

Whereas the modern world is characterized by the decline of religion and magic in the face of scientific progress and reason, the meaning Baudelaire gives to modernity is that of a magical operation. Without claiming to solve this paradox, the present article aims to elucidate it more thoroughly than has previously been done in comparing Baudelaire's aesthetics to his readings of the eighteenth century.

Résumé

Alors que le monde moderne se définit par le dépérissement de la religion et de la magie devant les progrès de la science et de la raison, le sens que Baudelaire donne à la modernité est celui d'une opération magique. Sans prétendre résoudre ce paradoxe, le présent article a l'ambition de mieux le cerner en comparant l'esthétique de Baudelaire à ses lectures du dix-huitième siècle.

Key words: Baudelaire; magic; philosophy; poetry

Mots-clés: Baudelaire; magie; philosophie; poésie

Recebido em
01/05/2007

Aprovado em
12/06/2007