

## Baudelaire et la photographie, une relation ambivalente<sup>1</sup>

Claude PITOT

Baudelaire, amateur d'art, fin critique, s'est intéressé à la photographie, a attaqué les « nouveaux adorateurs du soleil » et « l'industrie photographique ». À travers sa diatribe, Baudelaire pourfend ses cibles favorites et exprime un triple rejet : celui du réalisme, celui du progrès, celui de la bourgeoisie.

### « L'univers sans l'homme »

Le réalisme d'abord. Car la photographie qui vient de naître au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle est considérée par le poète comme une triviale machine d'enregistrement du réel. Miroir ou image-calque d'une précision, d'une exactitude inédites, sa qualité fait son infirmité : elle ne sait que reproduire le monde. C'est contre son strict réalisme, son exacte *mimésis* que se dresse Baudelaire. Car l'art ne peut être une copie servile de la nature comme le croit une « foule idolâtre » dont Baudelaire parodie le credo : « je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature. Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature [...]. Puisque la photographie nous donne toutes les garanties d'exactitude (ils croient cela, les insensés!), l'art c'est la photographie. » (*Salon de 1859*.) Baudelaire, du reste, blâme de la même façon le peintre, qui comme Théodore Rousseau « tombe dans le fameux défaut moderne qui naît d'un amour aveugle de la nature, de rien que la nature ». L'art doit être un dépassement du réel et « la première affaire d'un artiste est de substituer l'homme à la nature et de protester contre elle » (*Salon de 1846*.) C'est aussi pour cette raison que Baudelaire trouve la sculpture « ennuyeuse » : elle montre trop, elle est « brutale et positive comme la nature ». La photographie accueille le monde tel quel, sans modifier, sans ajouter. Alors que le peintre choisit, distingue, travaille à partir de rien, d'une toile blanche, le photographe ne sait que cadrer, prélever. Le premier compose, le second prend. L'un travaille par addition, l'autre opère par soustraction. Le peintre crée avec sa main, travaille lentement avec méticulosité, proximité, subjectivité. Le photographe saisit le monde avec sa « machine », d'un coup, à distance, de façon « objective » par une double coupe dans l'espace et dans le temps.

Autre tare irrémédiable pour le poète : la photographie se passe de l'imagination, « la reine des facultés ». D'origine divine, « elle a créé au commencement du monde l'analogie et la métaphore ». Comment la photographie, assignée à une reproduction fidèle, univoque, pourrait-elle s'ouvrir à un déplacement métaphorique ou à une quelconque « correspondance » ? Inapte à toute transcendance, elle est emblématique de ce « goût exclusif du Vrai » qui « étouffe le goût du Beau ». Baudelaire oppose deux classes d'artistes : « l'imaginatif » et le « positiviste ». Le premier dit : « Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits. » Le second affirme : « Je veux représenter les choses telles qu'elles sont, ou bien qu'elles seraient en supposant que je n'existe pas. » Et Baudelaire conclut sévèrement « l'univers sans l'homme » (*Salon de 1859*.) Bref, un monde sans homme, un homme sans œuvre. Ainsi les diatribes de Baudelaire suggèrent de commodes dichotomies : machine/main, opérateur/créateur, imitation/imagination, servilité/originalité... En art, la fidélité n'est pas la vérité. Dans le *Salon* de 1846, Baudelaire confronte deux sortes de portraits, le réaliste, fidèle et ressemblant (Ingres, David) qu'il assimile à l'histoire et un autre qu'il rapproche du roman. C'est ce dernier portrait qui emporte son adhésion car « plein d'espace et de rêverie » et paradoxalement plus vrai, « comme il arrive souvent que le roman est plus vrai que l'histoire ». Plate vérité, banalité, image arrêtée à une surface, le portrait photo ne peut accéder à « l'intensité du surnaturalisme ». Baudelaire ne veut y voir qu'une vulgaire

---

1 Première parution dans la *Revue de l'Association des Professeurs de Lettres* n°159 (septembre 2016).

contemplation narcissique, la représentation de « sa triviale image sur le métal » (*Salon de 1859*.) À l'inverse, lorsqu'il vante les portraits de femmes chez Delacroix, les Ophélie, Desdémone, Sainte Vierge ou Madeleine, ces « femmes d'intimité », il note : « On dirait qu'elles portent dans les yeux un secret douloureux, impossible à enfouir dans les profondeurs de la dissimulation. » (*Exposition Universelle, 1855*.) Ce « secret douloureux », du reste, nous le retrouvons dans le dernier vers de *La Vie antérieure* : « ... Le secret douloureux qui me faisait languir. »

Ce que Baudelaire craint avec l'avènement de la photographie, c'est la décadence de la peinture, la fin du subjectivisme du regard. Delaroche, peintre à la mode, à la sortie d'une séance d'Arago présentant le nouvel outil photographique, s'était écrié : « À partir d'aujourd'hui, la peinture est morte. » L'enjeu est de taille car il s'agit de la légitimation, du statut d'art d'un appareil né de l'industrie. Cette machine ordinaire se prendrait pour Dieu. Copie servile d'une implacable fidélité, outil de conquête du monde, elle prétend doubler la nature. La « foule idolâtre » adore le « Dieu vengeur [qui] a exaucé les vœux de cette multitude ». Et « Daguerre fut son messie » (*Salon de 1859*). En jetant l'anathème sur la photographie, c'est aussi le progrès que stigmatise Baudelaire.

### **Le progrès, « fanal perfide »**

La photographie, née au cœur des grands bouleversements industriels, économiques et sociaux du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, est emblématique du progrès, c'est-à-dire pour Baudelaire de la « domination progressive de la matière ». Elle côtoie l'industrie, les techniques en pleine expansion en 1850, la machine à vapeur, l'électricité. Le progrès, ce « fanal obscur » est le produit de l'esprit matérialiste, de la fatuité humaine, d'une *hubris* illusoire. L'idée de progrès, souvent disqualifiée par Baudelaire (« erreur fort à la mode », « idée grotesque », « navrante folie » ...) fait perdre la notion d'amélioration morale, sottement confondue avec le progrès technique. Pire, elle est annonciatrice d'une décadence : « Les races amoindries, si cette navrante folie dure longtemps, s'endormiront sur l'oreiller de la fatalité dans le sommeil radoteur de la décrépitude. » (*Exposition universelle de 1855*.) La photographie, fille de l'industrie, subit donc le rejet plus général du progrès, confirme l'antagonisme fondamental entre industrie et art, entre matière et esprit, entre fabrication et création. L'auteur des *Fleurs du Mal*, hanté par la Beauté, ne peut voir dans la photographie, industrie nouvelle, « faisant irruption dans l'art », que sa « plus mortelle ennemie » (*Exposition Universelle de 1855*).

La mécanisation, l'obtention automatique de l'image ne peuvent rivaliser avec le travail, la maîtrise du geste du peintre. Elles suppriment le contact physique entre l'artiste et sa toile, remplacé par un impersonnel enregistrement mécanique et immédiat. L'opérateur se substitue au créateur. La machine contre l'esprit, l'industrie contre l'art, l'automatisme contre la créativité. « Comme l'industrie photographique était le refuge des peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécillité mais aussi la couleur d'une vengeance. » (*Salon de 1859*.) C'est aussi la troupe contre l'individu. Parmi les imprécations de *Mon cœur mis à nu*, on trouve cette flèche : « La croyance au progrès est une doctrine de paresseux, une doctrine de Belges. C'est l'individu qui compte sur ses voisins pour faire sa besogne. » Esprit paresseux, le photographe le serait aussi et l'industrie photographique resterait entachée du ressentiment de l'artiste raté. Elle s'inscrit dans une production collective dans laquelle s'intègre le photographe, socialement reconnu, à l'opposé de l'artiste, individu solitaire, singulier, cet albatros, roi déchu, « exilé sur le sol au milieu des huées ». Ainsi le progrès dissout la singularité, gomme la responsabilité et la liberté inhérentes à la création artistique. C'est une « idée grotesque, qui a fleuri sur le terrain pourri de la fatuité moderne, a déchargé chacun de son devoir, délivré toute son âme de sa responsabilité, dégradé la volonté de tous les liens que lui imposerait l'amour du beau. » (*Exposition Universelle de 1855*.)

L'illusion du progrès, née au XVIII<sup>e</sup> siècle, a fourvoyé la notion de beau car « la nature fut prise dans ce temps-là comme base, source et type de tout bien et de tout beau possibles » (*Le peintre de la vie moderne*). Baudelaire transpose sa remarque de la morale à l'esthétique pour faire l'éloge de l'artifice, de la mode, du maquillage, de son « dégoût pour le réel » et conclut : « Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature ? » Les anathèmes contre la photographie s'inscrivent donc dans l'aversion de l'idéologie du progrès qui aura bientôt « atrophié en nous toute la partie spirituelle » (*Mon cœur mis à nu*).

Au rejet du progrès font écho les railleries contre le bourgeois, contre l'esprit d'égalité.

### « Tous les imbéciles de la Bourgeoisie... »

En effet, la photographie consacre la bourgeoisie en pleine ascension sociale. La noblesse jouissait de son image prestigieuse grâce à la peinture, c'est-à-dire l'œuvre unique, originale d'un artiste. La photographie autorise désormais à la bourgeoisie l'accès à sa propre représentation, mais elle devra se satisfaire de l'image automatique, reproductible d'un artisan. En 1854, le photographe Disderi crée un nouveau droit au portrait avec le succès de sa « carte de visite » bon marché : la bourgeoisie se presse dans son studio. Et Baudelaire de vitupérer : « La société immonde se rua, comme un seul Narcisse pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de ces nouveaux adorateurs du soleil. » (*Salon de 1859*.) La diatribe vise autant la photographie que la bourgeoisie. La démocratisation de ce nouvel instrument (bas prix, rapidité, reproductibilité) flatte la promotion sociale et l'esprit égalitariste de la bourgeoisie libérale de 1850. L'antagonisme peinture/photo s'inscrit dans l'opposition entre conception aristocratique et démocratique de l'art, de la culture, de la société. Baudelaire déplore cette « marée montante de la démocratie, qui envahit tout et qui nivelle tout » (*Le peintre de la vie moderne*). Et le venimeux « contempler sa triviale image sur le métal » est à comprendre comme un double mépris : celui du sujet représenté comme celui de l'outil de représentation. C'est la sottise des Homais qui exaspère le poète, la foi aveugle dans l'industrie des « petites âmes » sans idéal. C'est l'esprit positiviste qui s'enthousiasme pour le progrès technique. Cette euphorie est générale. Dans son ouvrage *Le Passé, le présent et l'avenir de la photographie* (1861), Alophe voit en celle-ci « l'expression la plus réelle de la nature. C'est la vérité même ! Vérité parfois brutale, il est vrai mais telle enfin que la donne elle-même la nature. » Les raisons de l'enthousiasme unanime sont celles mêmes du mépris de Baudelaire. Et c'est dans la contemplation autosatisfaite de son portrait-photo dans sa « vérité même » que le bourgeois arbore sa médiocrité.

Si la photographie incarne l'esprit égalitaire, c'est aussi par son mode de représentation. Car son regard sur le monde est « démocratique » : l'appareil saisit tout, accueille tout sans distinguer, sans hiérarchiser. L'année de publication des *Fleurs du Mal*, de celui qui raille les « nouveaux adorateurs du soleil », le critique Gustave Planche écrit : « Le soleil transcrit tout ce qu'il a touché ; il n'omet rien, il ne sacrifie rien », contrairement à l'art qui doit « choisir ce qui lui convient et répudier ce qui ne lui convient pas » (*Revue des deux mondes*, 15 juin 1857). Des peintres comme Delacroix, qu'admire Baudelaire, se réclament de la fameuse « théorie des sacrifices » qui consiste à négliger des éléments secondaires pour valoriser l'essentiel. Or la photographie-miroir restitue un tout sans pouvoir distinguer ni hiérarchiser. Simple reflet, document exact qui représente sans choisir, dans lequel, selon Delacroix, « l'accessoire est aussi capital que le principal » (*Journal de Delacroix*, 1<sup>er</sup> septembre 1859). À ce titre aussi s'opposent deux conceptions : la peinture, élitiste et « aristocratique » et la photographie, égalitaire et « démocratique ». On connaît la méfiance de Baudelaire pour les revendications égalitaires. La photographie, dépourvue des prestiges de l'art, ne pouvait que l'irriter. Dans *Le Peintre de la vie moderne*, il oppose chez l'artiste « la volonté de tout voir, de ne rien oublier » à la mémoire et à l'imagination. Il ajoute que l'artiste est « comme assailli par une émeute de détails, qui tous demandent justice avec la furie d'une foule amoureuse d'égalité

absolue ».

### « Je voudrais bien avoir ton portrait... »

Pourtant cette image notoire d'un Baudelaire ennemi de la photographie mérite d'être nuancée. Certes la photographie ne peut prétendre au statut d'art ; il faut même l'en empêcher car « s'il lui était permis de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt corrompu », grâce à « la sottise de la multitude ». Cependant elle peut être utile. Il faut l'assigner à un devoir de « servante des sciences et des arts » mais de « très humble servante ». Elle pourra ainsi être un document fiable pour le voyageur, le naturaliste, l'astronome. Baudelaire lui concède son exactitude, sa qualité d'archive durable. Pour ces avantages, « elle sera remerciée et applaudie » (*Salon de 1859*). La gratitude s'arrête là, car s'il lui était « permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute son âme, alors malheur à nous ! » Ainsi la confiance que Baudelaire accorde à la photographie l'exclut des territoires de l'art pour la cantonner à la simple preuve et à l'archive, bref à un utilitarisme qu'il méprise.

Pourtant le poète a montré une certaine ambivalence dans son rapport à la photographie. D'abord dans cette curieuse lettre à sa mère du 22 décembre 1865 : « Je voudrais bien avoir ton portrait. C'est une idée qui *s'est emparée de moi*. » Il reconnaît qu'il y a « un excellent photographe au Havre » mais craint qu'il restitue une image trop réaliste de sa mère, comme le font tous les photographes qui ne savent pas éviter la dure vérité du visage (« toutes les rides, tous les défauts, toutes les trivialités du visage »). C'est donc à Paris qu'il envisage ce portrait qui devra présenter « le flou d'un dessin » ... À Paris où il côtoie des photographes à qui il dédie les deux derniers poèmes des *Fleurs du Mal* : « Le rêve d'un curieux », « à F. N. » (Félix Nadar) et « Le voyage », à Maxime Du Camp, grand voyageur photographe, ami de Flaubert. « Le rêve d'un curieux » exprime les ambiguïtés de l'auteur vis-à-vis de la mort, souhaitée parce que libératrice de l'angoisse de vivre, redoutée car elle projette au fond de l'inconnu :

J'étais comme l'enfant avide du spectacle,  
Haïssant le rideau comme on hait un obstacle...  
Enfin la vérité froide se révéla :  
J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore  
M'enveloppait.- Eh quoi ! N'est-ce donc que cela ?  
La toile était levée et j'attendais encore.

Lorsque la mort lève le voile, le rideau (terme photographique !) qui est craint, c'est une étrange déception : « La toile était levée et j'attendais encore. » Comment ne pas penser que ce sonnet, dédié à son ami photographe, évoque aussi une séance de pose ? Tout instantané, en enregistrant l'image fugitive d'un être, est la saisie irrémédiable d'une disparition. Baudelaire a bien senti les étranges liens entre photographie et mort.

Enfin c'est par la photographie que le visage du poète nous est proche ; c'est elle qui nous a confirmé une image, celle d'un homme sombre et angoissé. Parce qu'il a consenti à se faire photographier, nous reste aujourd'hui une quinzaine de portraits de l'ennemi de l'appareil photo. De son ami Nadar (« Nadar c'est la plus étonnante expression de vitalité », note-t-il dans *Mon cœur mis à nu*) mais aussi de Carjat et de Neyt. Des images pénétrantes, saisissantes. Celle de Nadar, par exemple, de 1854, avec ce visage absent, énigmatique, ayant le souhaité « flou d'un dessin », comme celle du « Charles Baudelaire au fauteuil » (1855). Celle de Carjat (1861), plus classique et plus nette mais aussi troublante par ce visage de tourment et d'interrogation. Si ce portrait est si célèbre, c'est parce qu'on aime y reconnaître le poète du spleen. Gageons en outre que ce regard inquiet interroge Carjat, le voleur d'images, mais également la photographie.

Ainsi les relations qu'entretenait Baudelaire avec la photographie ne sont pas sans ambiguïté. Nous l'avons vu, elles conjuguent la répugnance d'un antimoderne, le blâme d'un antibourgeois, l'élitisme d'un esthète. Ses aversions s'inscrivent dans les débats, les polémiques de l'époque concernant la place de la photographie dans le champ de l'art. Celle-ci se libérera, heureusement, de ces premières critiques, assumera son origine technique, gagnera vite sa légitimité artistique.