

# Mon rouge idéal

L'idéal a-t-il une couleur ? Voilà une curieuse question, que Baudelaire conduit à poser... Sous sa plume, si la teinte hypothétique de l'idéal n'est pas la transparence laiteuse des éthers et des nuées du poème « *Élévation* », où l'esprit se pâme et se purifie, on pourrait s'attendre à ce qu'elle soit la « *mélancolie du bleu* » dont souffre Samuel Cramer, un *blues* avant la lettre pourrait-on dire, maladie de l'idéal...

Or il n'en est rien... Baudelaire a su éviter ce cliché. Son spleen est pour l'essentiel de tonalité grise, comme les brouillards qui enveloppent les ciels et les murs de Paris. Quant à l'idéal, c'est simple : il est de couleur rouge.

J'en veux pour preuve le poème XVIII des *Fleurs du Mal*, écrit au début des années 1840, qui est un sonnet intitulé « *L'idéal* », où Baudelaire évoque la beauté qu'il aime et telle qu'il l'entend. C'est là qu'il formule directement son idéal esthétique, en commençant par congédier les types de beautés qu'il n'aime pas :

Ce ne seront jamais ces beautés de vignettes,  
Produits avariés, nés d'un siècle vaurien,  
Ces pieds à brodequins, ces doigts à castagnettes,  
Qui sauront satisfaire un cœur comme le mien.

Il écarte résolument, dans un premier temps, sous l'appellation méprisante « *beautés de vignettes* », les clichés et les conventions mécaniques d'un art prisé des bourgeois, sans fraîcheur aucune, et sans culture : ce sont des beautés ornementales, stéréotypées, conventionnelles et purement décoratives, dotées de leurs attributs les plus attendus, qui leur confèrent une identité fruste, inélégante, quasi folklorique, des brodequins aux pieds et des castagnettes aux doigts...

Puis Baudelaire enchaîne en écartant dans le deuxième quatrain un autre type de beautés : les « *beautés d'hôpital* », d'un genre évidemment maladif, héritières du goût romantique pour les pâleurs, les langueurs, les mélancolies bavardes et piteuses à la fois. Et c'est là, tout à coup, par un soudain contraste violent, qu'apparaît le rouge :

Je laisse à Gavarni, poète des chloroses,  
Son troupeau gazouillant de beautés d'hôpital,  
Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses  
Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal.

L'idéal est rouge, ou le rouge est idéal. N'est-ce pas inattendu ? Peut-être la fleur qui lui ressemble est-elle un coquelicot, un pavot, une tulipe (j'y reviendrai), mais en tout ce n'est pas une rose douçâtre à la manière de Gavarni qui a tant sacrifié au « *joli*<sup>1</sup> » : plutôt quelque fille-fleur autrement indécente, à la robe très vive, et qui trouverait aisément sa place parmi les piquantes et vénéneuses « *Fleurs du mal* »... C'est du côté

---

<sup>1</sup> Voir « *Le Peintre de la vie moderne* », OC.II, p. 724.

du sang, de son imaginaire et de son énergie, autant que des violentes passions qui conduisent à le répandre, que se situe l'idéal esthétique baudelairien, et cela se confirme à plusieurs reprises dans les *Salons*. La couleur qui le définit dans ce texte engage à la fois une cruauté du cœur et une volupté puissante du corps, c'est-à-dire une intensité de sentiments violents et une force physique à laquelle a su prêter forme l'art de Michel-Ange. Les deux tercets formulent nettement cette esthétique de la cruauté :

Ce qu'il faut à ce cœur profond comme un abîme,  
C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime,  
Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans,

Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange,  
Qui tors paisiblement dans une pose étrange  
Tes appas façonnés aux bouches des Titans.

Ce qui est idéal est d'emblée hors d'atteinte, projeté dans un passé lointain et sur des terres étrangères : l'Ecosse venteuse de Lady Macbeth, la Renaissance italienne de Michel-Ange, l'âge mythologique des Titans, ou l'âge antique d'Eschyle. Quand il s'agit d'illustrer le « rouge idéal » auquel aspire son « cœur profond », Baudelaire invoque la fameuse statue de la Nuit, fille des Titans, sculptée par Michel-Ange, à la pose étrangement tordue, dramatique autant que voluptueuse, et aux appâts féminins très prononcés<sup>2</sup>. De même, il fait référence au premier grand tragique grec, Eschyle, auteur d'une œuvre où la grandeur se conjugue avec le terrible et dont les héros sont animés par des forces irrésistibles.

Dans le triste Paris de Baudelaire que le baron Haussmann travaille à transformer et qui perd la mémoire de son glorieux passé, à présent prisonnier d'un « siècle vaurien », le rouge idéal n'a pas sa place, sinon en se confondant avec la vision hémorragique du soleil couchant. Car chez Baudelaire le sang se perd, se fuit ou se fige, s'il n'est pas aspiré par quelque femme vampire ; il se répand en nappes, en bain, en lacs ; et c'est avec lui l'idéal qui se dilue et s'affaiblit, cet idéal dont la peinture sait si bien dramatiser les agonies, notamment sous le pinceau de Delacroix, défini dans le poème « Les Phares » comme un « lac de sang hanté de mauvais anges ».

Baudelaire aime la couleur. Il la préfère au dessin. Ou plutôt il apprécie ces peintres qui savent *dessiner avec de la couleur* et pratiquent au mieux l'art des juxtapositions et des nuances. Et c'est précisément le cas de Delacroix à qui il rend un premier hommage appuyé dès les premières pages du salon de 1845, en commentant trois tableaux « La Madeleine dans le désert », « Dernières paroles de Marc-Aurèle », et « Le sultan du Maroc entouré de sa garde et de ses officiers ». Commentant le deuxième tableau,<sup>3</sup> il écrit :

---

<sup>2</sup> Ce n'est pas la même statue que celle qui prenait la parole dans le sonnet précédent « La Beauté » : autrement frigide.

<sup>3</sup> « Dernières paroles de l'empereur Marc Aurèle » ou « La Mort de Marc Aurèle » est un tableau datant de 1844 qui fut exposé au Salon de Paris en 1845.

Nous sommes ici en plein Delacroix, c'est-à-dire que nous avons devant les yeux l'un des spécimens les plus complets de ce que peut le génie dans la peinture.

Cette couleur est d'une science incomparable, il n'y a pas une seule faute, — et, néanmoins, ce ne sont que tours de force — tours de forces invisibles à l'œil inattentif, car l'harmonie est sourde et profonde ; la couleur, loin de perdre son originalité cruelle dans cette science nouvelle et plus complète, est toujours sanguinaire et terrible. — Cette pondération du vert et du rouge plaît à notre âme. M. Delacroix a même introduit dans ce tableau, à ce que nous croyons du moins, quelques tons dont il n'avait pas encore l'usage habituel. — Ils se font bien valoir les uns les autres. — Le fond est aussi sérieux qu'il le fallait pour un pareil sujet.

Avant même de nommer le rouge, Baudelaire le désigne en évoquant l'originalité cruelle de la peinture de Delacroix dont la couleur dit-il « est toujours sanguinaire et terrible ». Même quand le sang n'est pas versé, le rouge est la signature de l'effroi. Et dans ce tableau il n'y a pas un rouge, mais des rouges, du plus lumineux au plus sombre : du clair rouge éclatant qui enveloppe voluptueusement le corps jeune de Commode que Marc-Aurèle mourant « lègue » aux stoïciens, jusqu'au rouge sombre, grave, presque nocturne, qui habille l'un de ces vieillards... C'est bien la couleur qui dramatise le geste, autant qu'elle fait exister la scène. Elle l'éclaire et en livre le sens à travers ses jeux de lumières. Et Baudelaire d'expliquer que ce choc visuel est dû à la science de Delacroix qui ne s'est pas contenté de faire du rouge un usage dramatique, mais qui a su le pondérer et donc le faire vivre par une habile présence du vert, sa couleur complémentaire. C'est là un sujet qui revient périodiquement dans les *Salons* : Baudelaire se plaît à insister sur la complémentarité de ces deux couleurs. Il résume ici ce voisinage chromatique d'une formule : « cette pondération du vert et du rouge plaît à notre âme ». Elle n'aurait pas déplu à Van Gogh qui écrira à son frère Théo, à propos du « Café la nuit », le 8 septembre 1888, « J'ai cherché à exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines » !

C'est à propos de cette complémentarité du rouge et du vert qui favorise le modelé des formes que Baudelaire formule une première fois dès ce premier Salon un de ses thèmes favoris, objet d'ancestrales controverses : la prépondérance de la couleur sur le dessin :

Enfin, disons-le, car personne ne le dit, ce tableau est parfaitement bien dessiné, parfaitement bien modelé. — Le public se fait-il bien une idée de la difficulté qu'il y a à modeler avec de la couleur ? La difficulté est double, — modeler avec un seul ton, c'est modeler avec une estompe, la difficulté est simple ; — modeler avec de la couleur, c'est dans un travail subtil, spontané, compliqué, trouver d'abord la logique des ombres et de la lumière, ensuite la justesse et l'harmonie du ton ; autrement dit, c'est, si l'ombre est verte et une lumière rouge, trouver du premier coup une harmonie de vert et de rouge, l'un obscur, l'autre lumineux, qui rendent l'effet d'un objet monochrome et tournant.

Dans l'esprit comme dans l'œil de Baudelaire, il ne s'agit pas de prendre du vert et du rouge et de les juxtaposer pour que chante un tableau ; il faut que la sensibilité et l'intelligence de la vision travaillent pour trouver les bonnes lumières et les justes harmonies qui vont par elles-mêmes déduire de cette juxtaposition savante de nouvelles couleurs, et jusqu'à « l'effet d'un objet monochrome et tournant », ce que le poète compare à la rotation accélérée d'un toton dans le troisième chapitre du Salon de 1846 : à une certaine vitesse les couleurs se mélangent et produisent du gris...

(J'ouvre ici une parenthèse pour rappeler que lorsqu'il évoque le premier tableau de Delacroix présenté au Salon de 1846, « La Madeleine dans le désert », Baudelaire insiste sur « l'aspect presque gris » de cette oeuvre, alors que le gris est absent comme tel de la palette du peintre. Ce gris qui résulte de subtiles harmonies de teintes convient à l'expression languissante de cette femme aux yeux clos et aux cheveux épars dont on ne peut dire si elle jouit ou si elle voit son Dieu ...)

Baudelaire ne se contente donc pas d'aimer le rouge et d'apprécier les peintres qui mettent du sang dans leur tableau. Il est infiniment sensible aux nuances, aux hiérarchies de tons, aux glissements et aux passages d'une couleur à une autre. Ainsi, évoquant monsieur Planet qui fut un élève de Delacroix et qui a hérité de certaines de ses qualités, il revient sur ce talent de coloriste :

M. Planet a fait ce que font tous les coloristes de premier ordre, à savoir, de la couleur avec un petit nombre de tons — du rouge, du blanc, du brun, et c'est délicat et caressant pour les yeux.

A propos d'une femme assise peinte par Monsieur Janmot, il évoque « dans la couleur même et l'alliance de ces tons verts, roses et rouges, un peu douloureux à l'œil, une certaine mysticité qui s'accorde avec le reste. »

Dans le sixième chapitre du salon de 1846, intitulé « De quelques coloristes », il se plaît à évoquer le rouge à propos des nobles peintures de M. Catlin et il écrit :

M. Catlin a supérieurement rendu le caractère fier et libre, et l'expression noble de ces braves gens ; la construction de leur tête est parfaitement bien comprise. Par leurs belles attitudes et l'aisance de leurs mouvements, ces sauvages font comprendre la sculpture antique. Quant à la couleur, elle a quelque chose de mystérieux qui me plaît plus que je ne saurais dire. Le rouge, la couleur du sang, la couleur de la vie, abondait tellement dans ce sombre musée, que c'était une ivresse ; quant aux paysages, — montagnes boisées, savanes immenses, rivières désertes, — ils étaient monotonement, éternellement verts ; le rouge, cette couleur si obscure, si épaisse, plus difficile à pénétrer que les yeux d'un serpent, — le vert, cette couleur calme et gaie et souriante de la nature, je les retrouve chantant leur antithèse mélodique jusque sur le visage de ces deux héros.

Voici donc le rouge à nouveau défini comme « la couleur du sang, la couleur de la vie » ; il est là en abondance sur les murs du salon et génère une véritable ivresse,

d'autant qu'il est une fois de plus mis en valeur par la présence tout aussi abondante dans les peintures de paysage de sa couleur complémentaire, le vert, qui pose à côté de sa force et de son énergie la « couleur calme et souriante de la nature ». Baudelaire ne manque pas une occasion de souligner de telles proximités : en peinture, la couleur n'existe pas en soi, mais relativement à d'autres.

C'est un véritable hymne à la couleur qui retentit dans le troisième chapitre du *Salon de 1846*, intitulé « De la couleur ». Et c'est sur un fond généreux de verdure que va surgir le rouge comme un coup de clairon, l'éclosion ardente d'un coquelicot :

Les arbres sont verts, les gazons verts, les mousses vertes ; le vert serpente dans les troncs, les tiges non mûres sont vertes ; le vert est le fond de la nature, parce que le vert se marie facilement à tous les autres tons. Ce qui me frappe d'abord, c'est que partout, — coquelicots dans les gazons, pavots, perroquets, etc., — le rouge chante la gloire du vert ; le noir, — quand il y en a, — zéro solitaire et insignifiant, intercède le secours du bleu ou du rouge. Le bleu, c'est-à-dire le ciel, est coupé de légers flocons blancs ou de masses grises qui trempent heureusement sa morne crudité, — et, comme la vapeur de la saison, — hiver ou été, — baigne, adoucit, ou engloutit les contours, la nature ressemble à un toton qui, mû par une vitesse accélérée, nous apparaît gris, bien qu'il résume en lui toutes les couleurs.

Ainsi évoquées, il semble que les couleurs mènent une vie indépendante, extraordinairement libre et dynamique, et soient occupées par leur coexistence, leur intensité, aussi bien que par les affaiblissements ou les excès qui les menacent : Baudelaire les humanise, avant de s'attacher ensuite, dans le même texte, lyriquement, au coucher du soleil :

Quand le grand foyer descend dans les eaux, de rouges fanfares s'élancent de tous côtés ; une sanglante harmonie éclate à l'horizon, et le vert s'empourpre « richement. Mais bientôt de vastes ombres bleues chassent en cadence devant elles la foule des tons orangés et rose tendre qui sont comme l'écho lointain et affaibli de la lumière. Cette grande symphonie du jour, qui est l'éternelle variation de la symphonie d'hier, cette succession de mélodies, où la variété sort toujours de l'infini, cet hymne compliqué s'appelle la couleur.

On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contre-point.

Voilà une synesthésie qui traduit en « fanfares », « harmonie », « cadences », « symphonie », « mélodie », « hymne », « contre-point » l'orchestre des couleurs. Le tableau est une partition dont l'exercice du Salon valorise la musicalité. La couleur est selon Baudelaire un « hymne compliqué ».

Et s'il y a ainsi de la musique dans la peinture, la réciproque n'est pas moins vraie. La musique est couleurs. Et, sous la plume de Baudelaire cette couleur préférée, à nouveau, est le rouge, attaché cette fois à l'œuvre de Richard Wagner.

Au début de l'année 1860, Baudelaire découvre Richard Wagner à l'occasion des concerts donnés au Théâtre italien. Il ne connaît pas le compositeur, mais décide de lui écrire pour lui faire part de son enthousiasme et de son émotion esthétique profonde : « Avant tout, je veux vous dire que je vous dois la plus grande jouissance musicale que j'aie jamais éprouvée ». Il confie sans ambages que ce qui l'a principalement frappé c'est que cette musique « pousse au grand ». Elle est solennelle, elle enlève et subjugué : elle donne à sentir « toute la majesté d'une vie plus large que la nôtre ». Elle respire quelquefois « l'orgueil de la vie ». Et pour préciser davantage son émotion, Baudelaire va chercher une comparaison du côté de la peinture :

Par exemple, pour me servir de comparaisons empruntées à la peinture, je suppose devant mes yeux une vaste étendue d'un rouge sombre. Si ce rouge représente la passion, je le vois arriver graduellement, par toutes les transitions de rouge et de rose, à l'incandescence de la fournaise.

N'est-ce pas Delacroix qu'il retrouve ainsi en chemin : un même « rouge idéal » unit le poète, le musicien et le peintre dans une commune aspiration aux puissances superlatives de l'art. Baudelaire s'est reconnu dans les accents héroïques de cette musique, comme il s'est reconnu dans la peinture de Delacroix. Ou plutôt a-t-il reconnu son désir, sa plus forte aspiration... Un an plus tard, il publiera, d'abord dans la *Revue européenne*, puis dans une petite brochure, un texte intitulé « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris ». C'est à nouveau la capacité à traduire la grandeur qu'il saluera dans cet essai où, pour renforcer l'idée d'une analogie entre les arts, il cite par ailleurs deux strophes de son propre poème « Correspondances », dont le dernier vers du deuxième quatrain, « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent ».

Baudelaire poète des correspondances est aussi poète des harmoniques et de leurs vibrations. Si les couleurs ne se « correspondent » pas entre elles, à proprement parler, sinon dans des logiques de complémentarité, elles s'appellent et dialoguent les unes avec les autres, elles mélangent leurs tons et se font des « concessions réciproques »...

Et de même qu'il existe en peinture quantité de rouges différents, il y a quantité de modalités, elles aussi différentes, de cette couleur : « vapeur rouge » du vin, et sang du « cœur tout rouge », ivresse et crime : chez Baudelaire, l'idéal, qu'il soit marqué positivement comme une intensité de force, ou négativement comme un désir criminel, est toujours attaché à une force, une énergie, une puissance.

Il n'est pas sans importance que la couleur de l'idéal se trouve être celle du désir. C'est le rouge de l'ombrelle de la belle Dorothee, ou le rouge de Madame de Cosmelly s'exclamant devant Samuel Cramer à propos de ses efforts pour s'attacher son mari, « j'ai mis du rouge, monsieur, j'ai mis du rouge », ou le rouge tant aimé de Cramer lui-même qui réclame La Fanfarlo dans son habit de Colombine et crie « n'oubliez pas le rouge »<sup>4</sup> ! ». S'agit-il de signaux érotiques, de promesses de bonheur, ou de points de

---

<sup>4</sup> « La Fanfarlo », OC. I, p. 577.

lumière allumées dans la grisaille du monde ? On peut se demander alors si l'idéal est de couleur rouge, ou si le rouge est une couleur idéale... Mais on doit surtout reconnaître que l'idéal, sorti des sphères célestes, est une intensité, une brillance, un appel, qui résonne à la fois dans la vie et dans l'art. Pour Baudelaire, comme pour Cramer, « l'attrait » c'est « le rouge<sup>5</sup> » !

Baudelaire le répète à propos de Delacroix : « l'idéal n'est pas cette chose vague, ce rêve ennuyeux et impalpable qui nage au fond des académies » ; il est « l'individu redressé par l'individu, reconstruit et rendu par le pinceau ou le ciseau à l'éclatante vérité de son harmonie native ». Voilà l'idéal étroitement noué à la part la plus originaire de l'être humain, telle que l'art permet de la retrouver. Dans le *Salon de 1846*, Baudelaire écrit à ce propos : « L'art est un bien infiniment précieux, un breuvage rafraîchissant et réchauffant, qui rétablit l'estomac dans l'équilibre naturel de l'idéal ». Un breuvage rouge, qui redresse et qui réchauffe, tel est le vin de l'idéal. Il chante dans les tableaux, comme l'autre vin, le vrai, dans des bouteilles. Il vient donner de l'âme, de l'espoir et des couleurs à la vie. C'est du sang que l'on boit.

Jean-Michel Maulpoix

---

<sup>5</sup> La Fanfarlo, id., p 577.