

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/308989641>

# SCÈNE D'ÉNONCIATION ET POSTURE D'AUTEUR: LA MISE EN SCÈNE DE SOI DANS LA CRITIQUE LITTÉRAIRE DE BAUDELAIRE

Thesis · December 2015

---

CITATIONS

0

1 author:



[Juan Zapata](#)

Université Charles-de-Gaulle Lille 3

9 PUBLICATIONS 0 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)



**THESE / UNIVERSITÉ RENNES 2  
ET UNIVERSITÉ DE LIÈGE**

*Sous le sceau de l'Université européenne de  
Bretagne*

Pour obtenir le titre de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2 ET DE  
L'UNIVERSITÉ DE LIÈGE**

*Mention : Littérature française*

**Ecole doctorale (Arts, Lettres, Langues)**

présentée par

**Juan Manuel Mogollón  
Zapata**

Préparée dans le Centre d'Études des  
langues et littératures anciennes et  
modernes de l'Université Rennes 2 et  
dans la Faculté de Philosophie et  
Lettres de l'Université de Liège

COTUTELLE de THÈSE INTERNATIONALE entre  
UNIVERSITÉ RENNES 2  
et  
UNIVERSITÉ DE LIÈGE

SCÈNE D'ÉNONCIATION ET POSTURE D'AUTEUR :  
LA MISE EN SCÈNE DE SOI DANS LA CRITIQUE LITTÉRAIRE DE  
BAUDELAIRE

Thèse présentée par Juan Manuel Mogollón Zapata  
en vue de l'obtention du titre  
de Docteur en Littérature française à l'Université Rennes 2  
et à l'Université de Liège  
sous la direction de Steve Murphy (Université Rennes 2)  
et de Jean-Pierre Bertrand (Université de Liège).

Soutenue le 16 décembre 2015 devant un jury composé de :

**M. Steve MURPHY**

Professeur à l'Université Rennes 2 / *Directeur de thèse*

**M. Jean-Pierre BERTRAND**

Professeur à l'Université de Liège / *Co-directeur de thèse*

**M. Pascal DURAND**

Professeur à l'Université de Liège / *Président*

**M. Alain VAILLANT**

Professeur à l'Université Paris Ouest / *Rapporteur*

**Mme Corinne SAMINADAYAR-PERRIN**

Professeur à l'Université Paul-Valéry / *Rapporteur*

Je tiens à remercier vivement Steve Murphy et Jean-Pierre Bertrand d'avoir dès le début soutenu ce projet et de l'avoir nourri, à chaque étape, de leur expérience, de leurs critiques, et de leurs relectures rigoureuses.

Alain Vaillant et Pascal Durand ont joué sans le savoir un rôle particulier dans la conception et le développement de cette thèse, le premier en me fournissant à travers ses études l'intuition initiale de cette recherche, le deuxième en m'ouvrant, lors de mon premier séjour de recherche à l'Université de Liège en 2011, une nouvelle voie : celle de la sociologie de la littérature.

Les membres du groupe de recherche en sociologie de la littérature CONTEXTES m'ont accueilli à bras ouverts. Leur rigueur, leur discipline et leur méthode de travail ont été pour moi une source d'inspiration, qu'ils reçoivent le témoignage de mon admiration.

Je remercie également Corinne Saminadayar-Perrin d'avoir accepté de faire partie du jury de cette thèse, tout en espérant d'établir futurs échanges.

Cette thèse est particulièrement redevable des conseils, des relectures et des encouragements de Valérie Le Plouhinec, Franck Miner et Margot Pépin.

Que tous les membres de ma famille et les amis qui ont éclairé par leur présence à un moment ou à un autre ces années de travail soient remerciés, et en particulier ma mère, Consuelito Zapata, et Ana Castelo, mon rayon de soleil, qui ont été mes plus grandes sources d'encouragement.

# Table de matières

TABLE DE MATIERES .....	4
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>8</b>
<b>PREMIERE PARTIE. LE JEUNE DEBUTANT : L'EMERGENCE DE BAUDELAIRE</b>	
<b>DUFAYS.....</b>	<b>22</b>
<b>I. LE PASSAGE PAR LA BOHEME .....</b>	<b>23</b>
1.1. BREVE CARTOGRAPHIE DU TERRITOIRE DE LA BOHEME .....	23
1.2. LE REFUS DE L'HERITAGE BOURGEOIS.....	28
1.3. UNE COLLECTIVITE SINGULIERE .....	32
<b>II. BAUDELAIRE : LE « JOYEUX MYSTIFICATEUR » DE LA PETITE PRESSE.....</b>	<b>41</b>
2.1 LA POSTURE SATIRIQUE ET BURLESQUE .....	43
2.2 « COMMENT ON PAIE SES DETTES QUAND ON A DU GENIE ».....	48
2.3 « CONSEILS AUX JEUNES LITTERATEURS » .....	52
<b>III. « DE LA PETITE PRESSE AU SALON ».....</b>	<b>61</b>
3.1. LA DEDICACE « AUX BOURGEOIS ».....	64
3.1.1. L'ironie au service de la révolte.....	67
3.1.2. « L'ironie, cette vengeance du vaincu » .....	70
<b>DEUXIEME PARTIE. L'HEROÏSME DU VAINCU. LA POSTURE DU POETE MAUDIT</b>	
<b>76</b>	
<b>I. POURQUOI BAUDELAIRE A-T-IL TRADUIT POE ? .....</b>	<b>84</b>
1.1 LA PREMIERE RENCONTRE (1848-1851).....	86
1.2 LA DEUXIEME RENCONTRE (1852-1865) .....	92
1.3 VERS LA CONSECRATION FINALE : LA PUBLICATION EN VOLUME .....	102
1.4 IMAGE D'AUTEUR ET CHOIX DE TRADUCTION : LA CONSTRUCTION D'UN OPUS.....	107
<b>II. VERS LA CONSTRUCTION DU MYTHE DE LA MALEDICTION LITTERAIRE .....</b>	<b>112</b>
2.1 LE RITE DU PARRAINAGE LITTERAIRE .....	112
2.2 LES PREMIERS RENONÇANTS : JEAN-JACQUES ROUSSEAU ET NICOLAS GILBERT .....	116
2.3 LES REFORMULATIONS DU MYTHE DANS LA RESTAURATION ET LA MONARCHIE DE JUILLET : LES SCENARIOS DU « POETE MOURANT » ET DU « POETE MISERE ».....	131
<b>III. DU « POETE MALHEUREUX AU POETE MAUDIT » :     LES PORTRAITS D'EDGAR POE.....</b>	<b>141</b>
3.1. DE L'ENVOL A LA CHUTE .....	142
3.2. L'INCLINATION AU MAL : LA NATURE PERVERSE DU MAUDIT .....	149
3.3. LA CONSOMMATION D'ALCOOL DU MAUDIT.....	164
3.4. MOURIR COMME UN POETE MAUDIT .....	174
<b>IV. « PUISQUE L'ETONNEMENT RAPPORTE DE LA GLOIRE ».....</b>	<b>180</b>
4.1 AVANT LE PROCES.....	184
4.2 PENDANT LE PROCES .....	189
4.3 APRES LE PROCES : LA CONSECRATION PAR LE SCANDALE .....	201
<b>TROISIEME PARTIE. LA CONSCIENCE POETIQUE DE LA MODERNITE.....</b>	
<b>I. LA POSTURE DU « DERNIER BAUDELAIRE » .....</b>	<b>209</b>

1.1.	« LA CONSCIENCE POETIQUE DE LA MODERNITE » .....	211
1.2.	BAUDELAIRE « CE GRAND CERTIFICATEUR DE MODERNITE » .....	215
<b>II.</b>	<b>LES NOTICES POUR L'ANTHOLOGIE D'EUGENE CREPET .....</b>	<b>220</b>
2.1	VICTOR HUGO .....	220
2.2	AUGUSTE BARBIER .....	233
2.3	MARCELINE DESBORDES-VALMORE .....	241
2.4	THEOPHILE GAUTIER.....	247
2.5	PETRUS BOREL .....	252
2.6	HEGESIPPE MOREAU .....	260
2.7	THEODORE DE BANVILLE.....	269
2.8	PIERRE DUPONT .....	279
2.9	LECONTE DE LISLE .....	289
	<b>CONCLUSION .....</b>	<b>296</b>
	<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>305</b>

## ABRÉVIATIONS

<b>OC</b>	Charles Baudelaire, <i>Œuvres complètes</i> , éd. Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, t. 1. 1975, t. 2, 1976
<b>CC</b>	Charles Baudelaire, <i>Correspondance complète</i> , éd. Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, 2 volumes, 1976.
<b>Baud.</b>	Claude Pichois et Jean Ziegler, <i>Baudelaire</i> , Paris, Fayard, 2005.
<b>EIM</b>	José-Luis Diaz, <i>L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique</i> , Paris, Honoré Champion, 2007.
<b>ML</b>	Pascale Brisette, <i>La malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux</i> , Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005.
<b>LPB</b>	Graham Robb, <i>La poésie de Baudelaire et la poésie française 1832-1852</i> , Paris, Aubier, 1993.
<b>BPC</b>	Alain Vaillant, <i>Baudelaire, poète comique</i> , Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
<b>BSR</b>	Richard Burton, <i>Baudelaire and the Second Republic. Writing and Revolution</i> , Oxford, Clarendon Press, 1991.





# Introduction

Il y aurait un Baudelaire réaliste, un décadent, un classique, un catholique, un révolutionnaire, un réactionnaire et même un postmoderne<sup>1</sup>. Les images attribuées à l'auteur se superposent selon l'époque, le lieu et les courants esthétiques et politiques dans lesquels il a été lu<sup>2</sup>. Elles se transforment (et transforment l'œuvre et son auteur) selon l'intérêt porté sur telle ou telle partie de son œuvre. En effet, il est d'usage aujourd'hui de distinguer les premières productions du poète de ce qu'on appelle le « dernier Baudelaire »<sup>3</sup>, ce qui permet de signaler le déplacement des centres d'intérêt de la critique, mais aussi d'attirer l'attention sur les étapes de sa carrière et sur l'évolution de ses positions esthétiques et politiques<sup>4</sup>. Mais au-delà de leurs divergences d'opinions concernant les prises de position idéologiques du poète<sup>5</sup>, ce que ces approches historiques ont en commun est la volonté de lire l'œuvre poétique à la lumière des textes critiques que Baudelaire a consacrés à l'art et la littérature<sup>6</sup>. Dénotant une préoccupation de plus en plus sensible pour la chronologie biographique et bibliographique, corollaire de l'effort d'historiens et de documentalistes pour rétablir l'histoire des publications de Baudelaire<sup>7</sup>, la dernière critique baudelairienne a croisé dans ses lectures les poèmes et

---

<sup>1</sup> Voir la synthèse historique faite par Antoine Compagnon de la réception de Baudelaire par la critique dans le chapitre intitulé « Légendes des *Fleurs du Mal* », dans *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003, pp. 9-41.

<sup>2</sup> Voir l'anthologie préparée par André Guyaux sur la réception des *Fleurs du Mal* intitulé *Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal (1855-1905)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.

<sup>3</sup> Le terme apparaît pour la première fois en 1966 dans l'ouvrage de Charles Mauron intitulé *Le Dernier Baudelaire* (Paris, José Corti, 1996). Il sera repris par Steve Murphy dans son étude intitulée *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris* (Paris, Honoré Champion, 2003).

<sup>4</sup> Voir à cet égard l'article de Robert Kopp intitulé « *Le Spleen de Paris* : une reconnaissance tardive », dans Steve Murphy (dir.), *Lectures du Spleen de Paris*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.

<sup>5</sup> Contre une tradition anglaise et américaine, héritière des lectures benjaminienes, qui insiste sur une première étape révolutionnaire, prolongée, mais de façon moins explicite, jusqu'au *Spleen de Paris*, se dresse une autre lecture maistrienne qui insiste sur le côté réactionnaire que le poète affiche dans ses écrits après le coup d'État. Cette première tradition, qui démontre que Baudelaire a toujours été préoccupé pour « la question sociale », est représentée notamment par les études de Dolf Oehler (1988), Richard Burton (1991), Steve Murphy (2003) et Pierre Laforgue (2014). En ce qui concerne la deuxième, on peut citer les études de Daniel Vouga (1957), Bernard Howells (1996) et Antoine Compagnon (2003, 2014).

<sup>6</sup> Voir Pierre Laforgue, *Ut pictura poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.

<sup>7</sup> Signalons ici quelques travaux biobibliographiques et quelques éditions critiques incontournables pour la critique baudelairienne : Jacques Crépet et Claude Pichois (1922), Jacques Crépet et George Blin (1942), W. T. Bandy et Claude Pichois (1957), Claude Pichois (1967, 1975-1976), Claude Pichois et Jean Ziegler (1987, 2005), Claude Pichois et Jacques Dupont (2005), Raymond Poggenburg (1987), ainsi que la création en 1865 du *Bulletin baudelairien* par W. T. Bandy, James S. Patty et Raymond Poggenburg à l'Université de Vanderbilt, la création en 1969 des *Études baudelairiennes* par Marc Eigeldinger, Robert

les textes critiques. On ne saurait lire aujourd'hui l'œuvre poétique en faisant abstraction de ces derniers, et cela d'une façon à la fois synchronique et diachronique, montrant ainsi l'importance de sa critique littéraire et artistique pour la compréhension de l'œuvre dans sa totalité<sup>8</sup>. C'est qu'en lisant les textes dont un auteur accompagne sa création (préfaces, portraits, critique littéraire et artistique, journaux intimes, correspondance, etc.)<sup>9</sup> on pénètre plus facilement dans la genèse de l'œuvre, mais aussi de son projet auctorial. Ils constituent un laboratoire dans lequel l'écrivain forge son image, l'impose au public et la régule en permanence. Ainsi, si la critique littéraire occupe un rôle prépondérant pour le chercheur, dans la mesure où elle lui permet de comprendre les doctrines esthétiques à partir desquelles l'écrivain construit sa création et juge celle des autres, elle n'est pas moins importante en ce qui concerne la représentation de soi en tant qu'écrivain : elle constitue, comme l'ont démontré les travaux récents de Dominique Maingueneau, Ruth Amossy, José-Luis Diaz et Jérôme Meizoz<sup>10</sup>, un lieu particulièrement propice à la construction de son identité auctoriale.

Pour mieux cerner le visage littéraire de cette figure changeante et paradoxale, l'étude proposée ici cherche à démontrer qu'il existe bel et bien dans la critique littéraire de Baudelaire un travail de mise en scène de soi qui ne peut se comprendre qu'à partir des diverses scènes d'énonciation, dans le sens donné à ce terme par Dominique Maingueneau, que le poète-critique a capitalisé tout au long de sa carrière. Cela soulève la question de la relation entre, d'un côté, la présentation de soi et la scène de parole dans laquelle elle s'inscrit et qu'elle aide à construire, et de l'autre, entre cette mise en scène

---

Kopp et Claude Pichois, publiés par La Baconnière à Neuchâtel jusqu'à 1991, et la création en 1995 de *L'Année Baudelaire*, édition périodique publiée d'abord par Klincksieck et ensuite par Honoré Champion sous la direction de Claude Pichois, John E. Jackson et Jean-Paul Avice, mais rassemblant plusieurs spécialistes de Baudelaire du monde entier.

<sup>8</sup> On peut citer, à titre d'exemple, la lecture que Richard Burton a faite du Baudelaire des années 1846-1852. Selon Burton, à l'auteur sympathisant des idées républicaines qui se dégage des poèmes réunis dans les sections consacrées dans *Les Fleurs du Mal* au « Vin » et à la « Révolte », « poèmes fortement engagés politiquement, comme le souligne Pierre Laforgue, et qui renvoient notamment à 1848 » (« 1857/1861: Histoire, Allégorie et Modernité », dans Steve Murphy (dir.), *Lectures des Fleurs du Mal* », *op. cit.*, p. 48) correspondrait l'*ethos* essentiellement optimiste et utopique que Baudelaire déploie dans son article sur le *Vin et du haschisch* et dans sa première notice de Pierre Dupont. En ce qui concerne « le dernier Baudelaire », Antoine Compagnon, en croisant sa lecture du *Spleen de Paris* avec « Le peintre de la vie moderne », les écrits intimes et les textes sur la Belgique, insiste sur la posture réactionnaire du poète et fait de lui le représentant emblématique de ce qu'il appelle « la modernité authentique, celle qui résiste à la vie moderne, au monde moderne, tout en y étant irrémédiablement engagé » (*Baudelaire l'irréductible*, Paris, Flammarion, 2014, p. 8).

<sup>9</sup> C'est ce que Dominique Maingueneau a appelé « espace associé ». Voir, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

<sup>10</sup> Voir : Dominique Maingueneau (1993, 2004), Ruth Amossy (2010), José-Luis Diaz (2007), Jérôme Meizoz (2007, 2011).

discursive de soi et les stratégies de positionnement de l'auteur à l'intérieur du champ littéraire. Dans quelle mesure ce travail de présentation de soi est-il redevable de la « situation de discours » dans laquelle il s'énonce ? Et, corollairement, dans quelle mesure relève-t-il d'une stratégie de positionnement littéraire ? La notion de posture, introduite dans l'analyse du discours et dans la sociologie de la littérature par Alain Viala<sup>11</sup> et développée postérieurement par Jérôme Meizoz, nous a semblé s'adapter au cadre théorique proposé ici pour l'analyse de notre corpus. Entendue, dans son sens le plus large, comme étant l'ensemble des « conduites *énonciatives et institutionnelles* complexes par lesquelles une voix et une figure se font reconnaître comme singulières dans un état du champ littéraire »<sup>12</sup>, la notion de posture, à la différence de la notion d'éthos, centrée uniquement sur l'image de soi que l'écrivain produit dans un texte déterminé, fait référence à « l'image de l'écrivain formée au cours d'une *série d'œuvres* signées de son nom »<sup>13</sup>. Ainsi, si la notion d'*ethos*, telle que Dominique Maingueneau l'applique aux discours littéraires, se focalise sur l'énonciation même, dans la mesure où elle désigne l'image que le producteur d'un texte particulier construit de lui-même à travers son discours, la notion de posture insiste pour sa part sur la manière dont l'*ethos* déployé dans un texte, ou dans une série de textes, s'articule avec les prises de position institutionnelles de l'auteur pour se positionner dans le champ littéraire. La stratégie discursive de mise en scène de soi relèverait donc d'une stratégie sociale et littéraire qui ne peut être appréhendée que sur la longue durée, à savoir en contemplant les différents choix et prises de position qu'un auteur assume en fonction de diverses positions qu'il occupe au long de sa trajectoire. Ainsi, comme le rappelle Alain Viala, la notion de stratégie discursive n'est pertinente que dans la mesure où les actions textuelles sont analysées en relation avec d'autres actions, c'est-à-dire comme en faisant partie du contexte institutionnel qui les englobe et les détermine<sup>14</sup>.

Considérer les stratégies discursives de mise en scène de soi comme des prises de position orientées pour construire une identité sociale et littéraire repérable à l'intérieur et à l'extérieur de l'institution littéraire permet de ne pas tomber dans « la division

---

<sup>11</sup> Voir Alain Viala, « Eléments de socio-poétique », dans *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de le Clézio*, sous la direction de George Molinié et Alain Viala, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

<sup>12</sup> Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], 3 | 2009, mise en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 12 février 2013, URL : <http://aad.revues.org/667>.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Voir Alain Viala, « Des stratégies dans les Lettres », dans Dinah Ribard et Nicolas Schapira (dir.), *On ne peut pas tout réduire à des stratégies. Pratiques d'écritures et trajectoires sociales*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, pp. 183-201.

élémentaire de l'écrivain en deux figures : l'une qui serait créatrice d'une œuvre, l'autre qui mènerait une existence sociale »<sup>15</sup>. Pour sortir de cette impasse théorique, qui a caractérisé la critique littéraire traditionnelle, Dominique Maingueneau propose de distinguer dans l'analyse entre « la "personne" (l'individu hors de la création littéraire), "l'écrivain" (l'acteur dans le champ littéraire) et "l'inscripteur" (qui énonce le texte) » :

Ces trois instances ne se disposent pas en séquence, que ce soit en termes de chronologie ou de strates, mais elles se traversent l'une l'autre, dans une structure paradoxale de nœud borroméen. Il n'y a donc pas d'abord « la personne », qui serait passible d'une biographie, puis « l'écrivain » qui agirait dans l'espace littéraire, puis « l'inscripteur », qui prendrait en charge l'énonciation : aucune des trois n'est fondement ou pivot<sup>16</sup>.

Si la médiation entre ces trois instances devient problématique dans certains genres discursifs où l'écrivain se trouve en décalage par rapport à l'énoncé proféré par l'inscripteur, comme c'est en effet le cas du roman, du théâtre et d'un certain type de poésie, posant ainsi pour le chercheur des difficultés à l'heure de faire coïncider l'un avec l'autre, ce qui ne signifie pas pour autant que cette entreprise soit impossible, il existe bel et bien d'autres genres dans lesquels ces relations tendent à se stabiliser. C'est le cas de la critique littéraire, acte institutionnel dans lequel l'inscripteur coïncide, à quelques exceptions près, avec l'acteur responsable du discours. En tant qu'espace de « réglage » d'une poétique et d'une image d'auteur, elle permet en effet d'étudier relationnellement l'ethos déployé par l'inscripteur, la position effective occupée par l'écrivain sur la scène littéraire, et les stratégies de carrière. Ainsi, à la différence des poèmes baudelairiens, où la pluralité des voix et des instances énonciatives complique la tâche de l'interprète, car le poète multiplie consciemment ses alibis poétiques pour dérouter le lecteur, comme l'a démontré Steve Murphy en introduisant la notion de polyphonie pour analyser *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris*<sup>17</sup>, dans sa critique littéraire l'énonciateur textuel correspond généralement à l'écrivain occupant une place plus ou moins définie dans l'espace littéraire. Cela n'empêche pas Baudelaire, comme on

---

<sup>15</sup> Dominique Maingueneau, « Écrivain et image d'auteur », dans Pascale Delormas et Dominique Maingueneau (dir.), *Se dire écrivain*, Paris, Éditions Lambert-Lucas, p. 16.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

<sup>17</sup> Steve Murphy a bien signalé cette polyphonie consciente propre aux poésies de Baudelaire. Voir à cet égard "Au lecteur (bribes de problématiques en guise d'introduction)", dans Steve Murphy (dir.), *Lectures des Fleurs du Mal*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, pp. 9-35; « Éclats de voies et osmazômes pour *Le Spleen de Paris* », dans Steve Murphy (dir.), *Lectures du Spleen de Paris*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 9-20 ; et *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*, Paris, Honoré Champion, 2003.

aura l'occasion de le démontrer, de se servir de l'ironie dans ses textes critiques, notamment dans ses articles publiés dans la petite presse et dans ses *Salons*, pour récuser la responsabilité du discours, invitant ainsi son lecteur à les lire de manière polyphonique.

Or, si ses textes critiques deviennent l'occasion de définir son rôle et d'engager son image d'auteur dans une demande de reconnaissance publique, on ne peut pas dégager de toute sa critique littéraire une stratégie de positionnement. Il suffit d'examiner tous les textes anonymes qu'il a rédigés pour *Le Corsaire Satan* pour s'en apercevoir. En effet, l'auctorialité de ces textes relève d'une nature bien différente de celle qui caractérise les textes par lesquels l'auteur souhaite être reconnu. Ces textes de circonstance, qui sont plutôt une forme de divertissement pour la communauté restreinte de ses camarades et une belle manière d'entretenir sa plume, ne sont pas censés constituer un *Opus* susceptible de doter son auteur d'une image durable par laquelle son public, ou la postérité, pourrait l'identifier<sup>18</sup>. Cela ne signifie pas qu'ils ne dégagent pas une image, car ils en déploient bel et bien une, mais qu'ils sont destinés à une consommation instantanée, ponctuelle, ancrée dans l'immédiat, et dont les enjeux auctoriaux relèvent plutôt d'une stratégie collective d'émergence mutuelle qui ne peut se comprendre qu'en intégrant ces textes dans de dynamiques groupales et non pas individuelles, c'est-à-dire comme en faisant partie d'un *Opus* par lequel l'auteur souhaite être reconnu<sup>19</sup>.

En revanche, les textes signés par l'auteur sont bien différents. On songe ici aux textes qu'il signe, avec sa plume de jeune débutant, Baudelaire Dufays<sup>20</sup>, ou ceux qui portent sa signature définitive. Ils renvoient tous à une instance repérable par le public et

---

<sup>18</sup> On reprend ici l'analyse de Dominique Maingueneau sur l'image d'auteur. Dans son texte intitulé « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », Maingueneau distingue trois niveaux d'auctorialité : « l'auteur répondant », à savoir l'instance « qui répond d'un texte », l'« auteur-acteur », ou celui qui, « organisant son existence autour de l'activité de production de textes, doit gérer une trajectoire, une carrière », et l'« auteur-auctor », « instance douée d'autorité » et associé à un *Opus* par laquelle il veut être reconnu. Dominique Maingueneau, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 26 novembre 2011. URL : <http://aad.revues.org/660>.

<sup>19</sup> Nous pensons au compte rendu anonyme des *Contes normands* et des *Historiettes baguenaudières* par Jean Falaise, publié dans *Le Corsaire Satan* en 1845, aux textes anonymes des *Mystères galants des théâtres de Paris*, écrits et publiés en 1844, au *Salon caricatural de 1846*, écrit en collaboration avec Théodore de Banville et Auguste Vitu, et aux textes rédigés pour le *Tintamarre* du 1<sup>er</sup> septembre 1846 au mois de mars 1847, attribués à Baudelaire en collaboration avec Vitu et Banville.

<sup>20</sup> Notamment ses deux *Salons* de 1845 et 1846, sa chronique « Comment on paie ses dettes quand on a du génie », publié d'abord dans *Le Corsaire Satan* sous la forme de l'anonymat en 1845 et reprise dans *l'Écho* en 1846, cette fois-ci signé Baudelaire Dufays, son texte sur « Le musée classique du bazar Bonne Nouvelle », publié dans *Le Corsaire Satan* en 1846, sa critique sur le *Prométhée délivré* de Louis Menard, publié dans *Le Corsaire Satan* la même année et ses « Conseils aux jeunes littérateurs », publié dans *L'Esprit* public en 1846.

par les autres instances qui constituent le champ littéraire. Même s'ils vont connaître, comme l'a signalé Jean-Luc Steinmetz, « de nombreuses accommodations, et si parfois même il n'hésitera pas à les contredire », ce qui reflète le « parcours accidenté » du critique et les ajustements qu'il a dû faire, « une même intention a orienté le plus souvent les étapes de ce trajet »<sup>21</sup>. Baudelaire lui-même, en songeant à la publication en volume de ses textes sur la littérature, revient dans une lettre adressée le 2 février 1865 à Julien Lemer sur la cohérence de son parcours critique et sur l'unité de sa doctrine poétique : « bien que ces articles, dit-il, aient paru à de très longs intervalles, ils sont reliés entre eux par une pensée unique et systématique ». Or, si diverses images s'imbriquent et se superposent tout au long de sa trajectoire critique, c'est parce que l'auteur habite, au fur et à mesure qu'il franchit des étapes de carrière, différents espaces d'énonciation. Pour tirer cette logique de positionnement sous-jacente à ses textes critiques, il nous a donc semblé plus judicieux de diviser son parcours critique en trois grandes étapes qui relèvent de trois espaces d'énonciation : la petite presse, le portrait biographique et l'anthologie. Cela nous permettra d'analyser relationnellement les mises en scène que Baudelaire fait de soi-même dans sa critique littéraire et la manière dont elles relèvent d'une scène d'énonciation déterminée, et les stratégies de positionnement de l'auteur à l'intérieur du champ littéraire.

### ***Posture et scène d'énonciation***

Puisque la posture est aussi une affaire de discours, elle implique une analyse de la scène de parole dans laquelle elle est énoncée et qu'elle contribue à construire. Elle convoque « un espace institué » par le code générique et par le support de publication, espace qui détermine les modes d'énonciation, les finalités discursives et les rôles à endosser par les acteurs de la communication, ainsi qu'une façon singulière d'investir l'acte discursif par laquelle l'auteur imprime sa voix à l'énonciation<sup>22</sup>. Ainsi, notre

---

<sup>21</sup> Jean-Luc Steinmetz, « Préface », dans Baudelaire, *Écrits sur la littérature*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le livre de Poche, 2005, p. 8.

<sup>22</sup> À titre d'exemple, citons l'analyse que fait José-Luis Diaz de la relation entre les différents scénarios auctoriaux romantiques et leurs choix génériques. D'après Diaz, il existe un précodage discursif qui détermine la mise en scène du poète. « Les cinq paratopies envisagées manifestent par ailleurs des *accointances génériques* distinctes. L'élégie, en raison de son dispositif de perte et de regret, est le cadre générique idéal convenant à la paratopie mélancolique [...] La forme éloquente et sublime de l'Ode fut l'expression première de la paratopie paternelle, avant que Hugo ne passe pas au théâtre, avec un but de lui donner une mission civilisatrice. [...] La poésie narrative à la Byron ("Mardoche", "Namouna", chez Musset), mais surtout les contes fantaisistes/fantastiques à la Hoffmann, puis les diverses formes de récit *excentriques* et d'anti-romans (Nodier, Balzac, Gautier, Janin), mais aussi le genre préfaciel pratiqué de manière ludique, ont joué un rôle clé pour le romantisme fantaisiste. Enfin, c'est comme une déchéance du

analyse doit tenir compte de la façon dont les choix posturaux de Baudelaire relèvent, d'une façon plus ou moins cohérente, de leur scène d'énonciation.

Cette démarche, qui se focalise sur le contexte institutionnel et médiatique dans lequel s'inscrit le poète-critique, n'est pas étrangère à la critique baudelairienne. Dans deux études récentes<sup>23</sup>, Alain Vaillant a proposé une lecture des poèmes et des articles de Baudelaire prenant en compte leur premier support de publication : la presse. Au-delà de l'importance que revêt cette analyse pour comprendre l'influence décisive qu'a exercée la « culture journalistique où se baigne le poète »<sup>24</sup> dans son œuvre poétique<sup>25</sup>, cette démarche permet de signaler le lien entre les stratégies de publication des textes, leur support de diffusion et la logique de positionnement de l'auteur. En suivant chronologiquement les apparitions de Baudelaire dans la presse, Alain Vaillant est en mesure de trouver le rythme de la trajectoire baudelairienne, un rythme orchestré par les différents supports qu'il a investis. Ainsi, à l'apprenti bohémien de la petite presse succéderont diverses images, toutes marquées par un esprit de contestation, tantôt direct tantôt dissimulé par des stratégies d'« ironisation journalistique », qui s'ajuste aux pressions politiques et aux contraintes éditoriales dans lesquels il s'inscrit. On voit donc dans l'analyse d'Alain Vaillant se dessiner progressivement le « joyeux mystificateur » de la petite presse, le « poète scandaleux » qui « prépare, à coups de prépublications dans la presse, la sortie de son recueil », et le futur « chef de file », qui multiplie vers la fin de sa vie ses publications dans des revues de plus en plus spécialisées, ce qui témoigne déjà de la notoriété acquise par le poète, tout en marquant une nouvelle étape du champ littéraire : celui de son autonomisation progressive grâce à la mise en place de ses propres supports éditoriaux, dont le *Parnasse contemporain* reste l'exemple emblématique.

---

poète dans la vile prose du feuilleton, du roman ou de la critique qu'est souvent vécu le désenchantement (Musset, Gautier, Sainte-Beuve) » (« Paratopies romantiques », COnTEXTES [En ligne], 3 | 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, consulté le 04 février 2014. URL : <http://contextes.revues.org/5786>).

<sup>23</sup> La première étude est consacrée aux prépublications en périodique des futurs poèmes des *Fleurs du Mal* et la deuxième à la compilation, précédée d'une substantielle préface, d'une grande partie de ses productions journalistiques (poésies, critique, fiction, chroniques). Voir respectivement « Baudelaire, artiste moderne de la "poésie-journal" », *Études littéraires*, vol 40, n° 3, automne 2009 et *Baudelaire journaliste. Articles et chroniques* (choisis et présentés par Alain Vaillant), Paris, Flammarion, 2011.

<sup>24</sup> Alain Vaillant, *Baudelaire journaliste, op. cit.*, p. 13.

<sup>25</sup> La notion même de modernité, nous dit Alain Vaillant, ne saurait se comprendre en faisant abstraction de l'influence exercée par la culture du journal sur le poète : « Baudelaire, poète-journaliste parisien, est bien cet écrivain qui n'a eu de cesse de "tirer l'éternel du transitoire" — ou plutôt du *quotidien*, si l'on veut bien donner à ce mot son double sens de "journalier" et de "journal" » (*ibid.*, p. 15). « "Modernité", "mode", "transitoire", "*nouveau*" : ce vocabulaire, qui reflète l'obsession de Baudelaire pour concilier l'exigence artistique et l'évanescence du temps qui passe, ne serait tout simplement pas concevable s'il ne venait d'un homme complètement immergé – au XIXe siècle déjà ! – dans notre civilisation des médias » (*ibid.*, p. 14).

Ainsi, sur l'arrière-fond des transformations politiques et économiques de l'époque, on peut reconstituer tout un cheminement identitaire qui se construit au rythme imposé par les apparitions discursives de Baudelaire dans la presse. L'étape initiale de ce parcours, qu'on analysera dans la première partie de cette étude, se dessine autour de la petite presse. Dans la politique de contrôle des pratiques discursives et comportementales subversives mise en œuvre par le gouvernement du *juste-milieu*, elle joue un rôle fondamental pour cette jeunesse contestataire et railleuse qui envahit la scène littéraire de la monarchie de Juillet. La petite presse s'inscrit en effet dans un rapport d'altérité à la grande presse politique, elle aussi sanctionnée par le pouvoir d'État, qui surveille de près ses contenus, et, corollairement, au consensus politique, qui cherche à imposer une pensée unitaire et homogène. C'est à l'intérieur de ce micro-univers littéraire et médiatique, subordonné économiquement et symboliquement à la grande presse politique et façonné de l'extérieur par un dispositif de censure, que se configure une scène de parole caractérisée par une logique de l'ex-centrique, loin du centre hégémonique, qui invitait ceux qui en faisaient partie à investir dans une forme d'énonciation où l'écrivain responsable du discours se trouve en décalage par rapport à l'énoncé et à l'instance discursive. L'expression emblématique de cette forme d'énonciation à distance est l'« ironie mystificatrice » qui caractérise l'*ethos* de la petite presse. Elle établit une connivence entre le collaborateur du petit journal et le public constitué par ses camarades, connivence à partir de laquelle doit naître le plaisir de la mystification. Et parce que cette complicité se fait aux dépens du bourgeois, que les camarades de la petite presse se représentent comme une victime crédule de leurs mystifications, l'ironie fonctionne pour eux comme une arme de guerre contre le système en place. Or, si cette stratégie de camouflage littéraire, par laquelle l'écrivain récusé la responsabilité de l'énoncé, relève de toute évidence des contraintes politiques et médiatiques qui configurent la scène de parole de la petite presse, elle sera capitalisée par Baudelaire tout au long de sa carrière et dans les genres discursifs très divers. En effet, la stratégie du camouflage littéraire imprègne son œuvre poétique, mais aussi d'autres espaces d'énonciation qui excluaient a priori, par leur code générique spécifique, toute volonté de mystifier leur lecteur, comme c'est le cas du Salon officiel de peinture. On aura l'occasion de constater au cours de la première partie de cette étude comment Baudelaire, en introduisant l'ironie mystificatrice dans un genre censé établir un pacte implicite de sincérité entre le salonnier et son destinataire effectif, le bourgeois, imprime une nouvelle scénographie au cadre d'énonciation du Salon qui lui permet d'y infiltrer ses prises de



position politiques à l'égard de la bourgeoisie du *juste-milieu*, tout en opérant un renversement capital dans un genre hautement codifié. Or, le décèlement dans ses *Salons* de cette « ironie mystificatrice », qui ne relève pas du support de publication ni du genre (le lecteur du Salon, à la différence du lecteur de la petite presse, ne s'attend pas à être mystifié), passe inévitablement par l'identification, de la part du lecteur, d'un *ethos prédiscursif*<sup>26</sup>, à savoir d'un minimum d'information et de représentations préalables du producteur du texte, dont le lecteur se sert pour décoder les intentions de celui-là avant même qu'il passe à l'acte discursif. Autrement dit, il s'avère impossible de lire les premiers *Salons* de Baudelaire en faisant abstraction de ses apparitions préalables dans la petite presse. Ce sont ces apparitions, et non pas le genre, qui donnent la grille de lecture.

Après avoir passé ses premières années du *Corsaire Satan* à parcourir l'univers jovial et rieur de la petite presse, le « joyeux mystificateur » deviendra ensuite le poète sarcastique, cynique et virulent qu'immortaliseront ses portraits biographiques de Poe. Certes, ce passage tient avant tout de l'empreinte laissée sur l'esprit du poète par les convulsions politiques qui précèdent le coup d'État et par ses lectures de Joseph de Maistre, mais il relève aussi des supports et des genres investis par le poète arrivé à la maturité littéraire. En effet, Baudelaire publie désormais ses poèmes et ses textes critiques dans des revues spécialisées et dans la presse à grand tirage (*Le Messager de l'Assemblée*, *Le Pays*, *La Revue de Paris*, *L'Artiste*, *La Revue des Deux Mondes*) et capitalise dans un genre discursif dont il cherche à tirer un profit symbolique pour son projet auctorial : le portrait biographique. On cherchera à prouver dans la deuxième partie de notre étude que la posture du maudit que Baudelaire construit dans ses portraits biographiques de Poe est inséparable des conditions d'énonciation ouvertes par la scène de parole dans laquelle il s'inscrit. En effet, le portrait biographique fonctionne comme un acte discursif cherchant à engager le lecteur dans la réception valorisante de l'objet de son discours. Ce faisant, il impose un code de lecture : le lecteur doit recevoir le récit de vie comme le signe de la grandeur du personnage biographé. Bien conscient de la portée symbolique de cet acte d'accréditation, Baudelaire inscrit ses portraits biographiques de Poe dans une scène d'énonciation déjà validée par ses aînés, celle du parrainage littéraire, qui lui permet de légitimer la scénographie déployée dans ses portraits. Pratiqué par Vigny, Hugo et Sainte-Beuve, le parrainage littéraire, comme l'a démontré José-Luis Diaz, permettait aux grands romantiques de s'élever au rang « d'un père responsable,

---

<sup>26</sup> Voir Dominique Maingueneau, « Problèmes d'*ethos* », *Pratiques*, n° 113-114, juin, 2002.

avocat des opprimés poétiques », tout en se démarquant ainsi du modèle de « paria de la pensée » que les petits romantiques étaient en train de définir à la même époque<sup>27</sup>. Cette scène d'énonciation, qui offre une voix à ceux qui sont temporellement exclus du champ littéraire, se construit autour d'une répartition de rôles clairement isolables : le rôle de l'accusation pour la société, le rôle de l'accusé pour le biographié et le rôle de l'avocat-défenseur pour l'écrivain responsable du récit de vie. Or, si Baudelaire lui-même, en endossant le rôle de défenseur attitré de Poe en France, reprend cette scène d'énonciation afin de légitimer son nouveau statut d'entité consacrant et de réactiver le mythe de la malédiction du poète, la scénographie qu'il construit dans ses portraits biographiques de Poe, comme on aura l'occasion de le démontrer, modifie considérablement les motifs et les topoï du mythe, tout en affirmant ainsi le caractère irréductible de sa dissidence à l'égard de cette tradition romantique.

La troisième et dernière étape de son itinéraire comme critique littéraire s'accomplit dans un support éditorial destiné à forger, établir et perpétuer une tradition littéraire : l'anthologie poétique<sup>28</sup>. Autour de ce cadre énonciatif, dont l'organisation textuelle ainsi que les modes de production et de consommation se trouvent définis à l'avance, se construit une scène d'énonciation dans laquelle l'anthologiste endosse le rôle d'héritier et de passeur, revisitant ainsi une tradition qu'il donne à voir, à un public choisi, comme le panthéon même de la littérature. En consacrant la dernière partie de cette étude aux notices que Baudelaire a rédigées à la demande d'Eugène Crépet pour son anthologie des *Poètes français*, on démontrera comment cette scène d'énonciation permet au poète en possession d'une renommée, et qui songe déjà à construire sa postérité, de se composer une nouvelle identité littéraire : celle de la « conscience poétique de la modernité »<sup>29</sup>. Si Baudelaire théorise la notion dans ses textes critiques sur l'art, notamment dans *Le peintre de la vie moderne*, et la met en œuvre dans *Le Spleen de Paris*, c'est dans le support anthologique qu'il prépare son cadre interprétatif et oriente sa réception future, car en appliquant ses découvertes à l'analyse de ses contemporains, Baudelaire place cette notion au cœur des procédures institutionnelles d'attribution de la valeur. Le rôle d'anthologiste fonctionne donc ici comme adjuvant du travail poétique,

---

<sup>27</sup> Voir à cet égard, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique (EIM)*, pp. 365-385.

<sup>28</sup> Voir à cet égard, Emmanuel Fraisse, *Les anthologies en France*, Paris, PUF, 1998.

<sup>29</sup> On emprunte le terme à Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *Les poètes de la modernité*, Paris, Seuil, 2006, p. 65.

car il fournit le cadre scénographique idéal pour accréditer son projet artistique et sa figure d'entité consacrate.

### *Posture et champ littéraire*

Si la notion de posture prend en compte les stratégies discursives que met en œuvre l'écrivain pour investir d'une façon singulière un espace d'énonciation, elle n'oublie pas pour autant que ces stratégies s'articulent avec les prises de position de l'auteur pour se positionner dans le champ littéraire. C'est pourquoi l'analyse doit aussi s'occuper de la façon dont les espaces énonciatifs habités par l'écrivain se trouvent étroitement liés aux diverses positions institutionnelles qu'il occupe tout au long de sa carrière. Ainsi, les déplacements horizontaux d'un écrivain relèvent de ses déplacements verticaux et vice-versa. Le faible capital symbolique que détient un aspirant auteur au début de sa carrière ne lui permet pas, par exemple, d'endosser le rôle d'entité consacrate : on pourrait difficilement accepter qu'un écrivain auquel on n'accorde encore aucun crédit rédige une préface pour introduire les œuvres complètes d'un tiers, ou qu'il participe, comme arbitre du jugement littéraire, à une anthologie. De même, un écrivain ayant acquis une notoriété, un écrivain dont le nom représente une valeur effective sur le marché littéraire, investira difficilement dans les supports de publication dotés d'un faible pouvoir de consécration. Dans le jeu littéraire, l'écrivain construit donc sa stratégie en fonction des cartes dont il dispose, des règles du jeu et des objectifs qu'il veut atteindre. Ses paris sur un support de publication ou sur un genre discursif dépendent de ces règles, qu'il intériorise au fur et à mesure qu'il avance dans le jeu.

De là l'importance d'insister sur les conjonctures historiques et institutionnelles qui rassemblent certains écrivains autour d'un dispositif générique et de certains canaux de diffusion. Ainsi, comme on aura l'occasion de le constater dans la première partie, l'espace énonciatif qui se construit autour de la petite presse rassemble un groupe d'écrivains qui se reconnaît par la position institutionnelle commune à ses collaborateurs : celle des débutants. Privés du parrainage des élites et occupant une position subordonnée sur la scène littéraire, ces relégués aux marges de l'institution qui constituent la bohème trouveront dans la petite presse une première plateforme pour se faire un nom et pour gagner, tant bien que mal, leur vie en tant qu'écrivains. Pour ces candidats en quête de légitimation, nous disent Jean-Didier Wagner et Françoise Cestor, « la petite presse est une instance qui aide à imposer et à médiatiser leur nom. Pour les

jeunes, c'est le premier contact avec l'impression, avoir un article imprimé est une légitimation »<sup>30</sup>. Or Baudelaire, par ses dispositions sociales et culturelles, se distingue de ces premiers compagnons avec lesquels il a fait ses premiers pas dans la vie littéraire. Il importe donc de démontrer comment Baudelaire capitalise d'une façon singulière ce premier dispositif d'énonciation pour se démarquer de la bohème. Le personnage irrévérencieux et provocateur qu'il construit selon les règles du jeu imposées par le cadre énonciatif de la petite presse, personnage qu'il façonnera tout au long de sa trajectoire, se servira de l'« ironie mystificatrice » pour démasquer les poncifs romantiques et les lieux communs accumulés par cette « lamentable petite caste » qu'est, selon la propre formule de Baudelaire, la bohème.

Mais si l'accès à la petite presse comme lieu de publication et de construction d'une première identité littéraire se présente comme une étape déterminante pour le jeune débutant, celle-ci ne constitue pas moins pour l'écrivain arrivé à une certaine maturité littéraire un stigmate qu'il faut effacer. À ce tremplin temporel se succèdent donc d'autres canaux de diffusion plus prestigieux. C'est que les supports de publication que l'écrivain capitalise à sa manière au fur et à mesure qu'il avance dans sa carrière ne confèrent pas tous le même degré d'autorité : un article publié dans la petite presse n'a pas le même pouvoir de consécration, ni pour celui qui l'écrit ni pour l'objet de son discours, qu'une notice publiée dans une revue spécialisée ou une préface incluse dans un volume présentant l'œuvre complète d'un tiers. C'est en fonction du degré de légitimité conféré par le support de publication que l'écrivain peut mesurer les profits symboliques de son acte discursif. Pour le traducteur et introducteur de Poe en France, titre auquel Baudelaire aspirait et dont il cherchait à tirer un profit symbolique pour la construction de sa propre image publique, la publication de ses portraits biographiques et de ses traductions de Poe dans une revue ou dans journal à grand tirage était capitale. Après une série de négociations et des stratégies de promotion auprès des instances de diffusion et de consécration, Baudelaire, qui possède déjà une certaine réputation grâce à la publication de ses *Salons* de 1845 et 1846, réussit à insérer ses traductions, accompagnées d'articles biographiques laudatifs censés revendiquer son expertise et imposer une image valorisante de Poe, dans *Le Pays*, journal à grand tirage dirigé à l'époque par Armand Dutacq. Cette stratégie de publication, renforcée par un discours d'accompagnement légitimant son projet de traduction, n'est cependant pas suffisante

---

<sup>30</sup> *Les Bohèmes 1840-1870* (anthologie réalisée et annotée par Jean-Didier Wagner et Françoise Cestor), Paris, Champ Vallon, 2012, p. 507.

pour le distinguer des autres traducteurs qui aspirent en même temps que lui à tirer un profit de leurs traductions de Poe et qui investissent eux aussi dans le support périodique. Pour écraser la concurrence, Baudelaire s'empresse donc de publier ses traductions et ses portraits biographiques en volume, et c'est finalement Michel Lévy qui lui confère, au travers de cet acte d'accréditation éditoriale qu'est la publication intégrale en volume, la notoriété nécessaire pour mener à bien son projet d'introducteur et découvreur de Poe en France. Or, le coup de génie de Baudelaire est d'y parvenir en s'identifiant à son auteur. Il construit en effet une image de Poe favorable à son propre positionnement, tout en investissant dans un mythe susceptible de délimiter à long terme les frontières du champ littéraire : celui du poète maudit. En tant que stratégie argumentative et dispositif de légitimation littéraire, le mythe de la malédiction littéraire, comme l'a démontré Pascal Brissette<sup>31</sup>, n'est pas indépendant des figures individuelles qui l'incarnent et qui le font vivre. Il offre un dispositif de représentations, de topoï, d'images et de discours, permettant à ceux qui y investissent de se construire une identité littéraire et d'engager, à partir de là, son image publique dans les demandes de reconnaissance institutionnelle. Participant aux luttes qui s'établissent entre les écrivains pour l'accumulation d'un capital symbolique, le mythe s'adapte au rythme imposé par les transformations qui s'opèrent à l'intérieur de l'espace littéraire. C'est ainsi que chaque nouveau participant, aspirant à tirer les profits symboliques qu'il concède, se voit dans la nécessité de le reformuler, de le revitaliser, de le décliner pour lui donner une nouvelle vie. Et c'est en balisant la scène d'énonciation du parrainage littéraire, dont la légitimité relève de la reconnaissance attribuée par ses aînés et du support dans lequel elle s'inscrit, en l'occurrence la publication en volume chez Michel Lévy de ses traductions et de ses portraits biographiques, que Baudelaire imprime une scénographie particulière au mythe.

S'il existe une représentation collective du rôle et du statut de l'écrivain à un moment donné, il existe aussi une représentation collective des supports qui interviennent dans la diffusion et la valorisation de l'œuvre. On n'attribue pas le même degré de légitimité à un auteur publiant un poème dans la presse ou dans un petit recueil qu'à un auteur dont les poèmes sont publiés dans une anthologie. De la même façon, le critique qui participe à l'élaboration d'une anthologie peut accroître sa notoriété et se poser en conséquence comme arbitre définitif de la joute littéraire. C'est que l'anthologie joue un rôle capital dans les mécanismes de consécration institutionnels. Détentricice d'une

---

<sup>31</sup> Voir à cet égard l'ouvrage de Pascal Brissette, *Le mythe de la malédiction littéraire (ML)*.

légitimité et espace de production de la valeur, elle fixe et redéfinit les canons, tout en dotant l'anthologiste, grâce à l'inclusion de périclides et à l'acte de reconnaissance institutionnelle qu'elle confère, d'une autorité à décréter la valeur artistique. En occupant une position validée par la situation de communication créée par le support anthologique, Baudelaire peut donc devenir vers la fin de sa carrière, pour le dire avec Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, « ce grand certificateur de modernité »<sup>32</sup> auquel on a consacré la dernière partie de cette étude.

Tracer l'histoire de cette lucidité féroce du *jeu* littéraire, lucidité qui se trouve à l'origine de son projet de singularisation, constituera donc l'objectif majeur de cette étude.

---

<sup>32</sup> On reprend ici l'expression que Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand ont utilisée dans leur ouvrage intitulé *La Modernité romantique* pour décrire le rôle que Baudelaire a joué en tant que juge de ses contemporains (Paris-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006, p. 172).

# Conclusion

Le poète ironique, le poète maudit et le poète devenu « la conscience poétique de la modernité » : trois images de soi qui s'imbriquent, se superposent et se complètent au rythme imposé par les déplacements de Baudelaire au sein de l'espace social et littéraire de son époque. Déplacements horizontaux, certes, parce qu'ils sont intimement liés aux espaces énonciatifs habités par le poète-critique (la petite presse, le portrait biographique, l'anthologie), mais aussi déplacements verticaux, parce qu'ils sont liés aux étapes socioprofessionnelles (émergence, reconnaissance, consécration). Dès que l'on constate que le choix d'une posture, ou de diverses postures au fil du temps, est à la fois lié à une scène d'énonciation, à une étape socioprofessionnelle et à un répertoire de rôles et de modèles prêts à être investis, on entre dans la logique de construction d'une œuvre, mais aussi d'une identité littéraire. Mais dans quelle mesure relève-t-elle d'une stratégie de positionnement consciente ? Cette stratégie est-elle délibérée, préméditée, ce qui implique chez l'auteur une conscience lucide des règles du jeu littéraire, ou répond-elle plutôt à l'incorporation inconsciente desdites règles, à une espèce de seconde nature qui régule les déplacements et les actions de l'individu littéraire à l'intérieur du champ ?

En l'inscrivant dans la fameuse triade bourdieusienne — « disposition », « position » et « prise de position » —, Meizoz conçoit la posture d'auteur comme une stratégie de positionnement à l'intérieur de l'espace littéraire. En insistant à la fois sur l'aspect stratégique et sur les déterminations institutionnelles qui la circonscrivent, la notion de posture permet d'analyser le projet auctorial d'un auteur à partir de l'espace des possibles dans lequel il s'inscrit, en même temps qu'elle restitue la marge de manœuvre et de calcul institutionnel qui lui est inhérente. Vue sous cet angle, la construction de l'identité sociale et littéraire de l'écrivain est associée à l'univers des possibles ouvert par les différentes positions qu'il occupe tout au long de sa carrière, univers qui détermine ses prises de position, mais qu'il contribue en même temps à forger en y imprimant sa propre singularité. Ainsi, en mettant en relation la trajectoire du Baudelaire critique littéraire et les diverses postures qui s'y manifestent, pour reprendre

l'approche théorique avancée par Alain Viala dans « Éléments de sociopoétique », on est en mesure de dégager la logique d'une stratégie littéraire<sup>876</sup>.

Rappelons-nous qu'au moment où Baudelaire décide de devenir auteur, une nouvelle population lettrée s'installe et se définit progressivement dans une nouvelle topographie littéraire dessinée par le système de commercialisation et de rétribution de la littérature mis en marche par la bourgeoisie. Encouragée par le développement de la presse et par la gloire retentissante des grands romantiques, une foule de jeunes gens se précipite vers Paris pour y chercher sa place. Mais la gloire de leurs aînés leur fait ombrage, la plupart des places sont prises et celles qui restent ne suffisent pas pour accueillir la nouvelle communauté lettrée. Les bohèmes de 1840, plus encore que cette première bohème de 1830, sont des « postulants hors champ », privés du parrainage des élites et des instances de consécration, et ayant très peu de chances de réussir. Les inégalités entre les écrivains déjà installés et les nouveaux venus incitent donc ces derniers à mettre en œuvre des stratégies littéraires de plus en plus audacieuses pour se faire remarquer. C'est ce que constate Sainte-Beuve, qui avait bien compris la position et la stratégie de Baudelaire, lors d'un article rédigé à l'occasion des élections à l'Académie en 1862 :

M. Baudelaire a trouvé moyen de se bâtir, à l'extrémité d'une langue de terre réputée inhabitable et par delà les confins du romantisme connu, un kiosque bizarre [...] Ce singulier kiosque, fait de marqueterie, d'une originalité concertée et composite, qui, depuis quelque temps, attire les regards à la pointe du Kamtchatka romantique, j'appelle cela *la folie Baudelaire*. L'auteur est content d'avoir fait quelque chose d'impossible, là où on ne croyait pas que personne pût aller<sup>877</sup>.

Baudelaire lui-même, en se souvenant de cet article, écrira plus tard dans l'un de ses projets de préface : « Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries de l'empire poétique. Il m'a paru plaisant, et d'autant plus

---

<sup>876</sup> Voici la première formulation conceptuelle de la notion de posture proposée par Viala : « Il y a plusieurs façons d'occuper une position. On peut, par exemple, occuper modestement une position avantageuse, ou occuper à grand bruit une position modeste. On fera donc intervenir la notion de posture (façon d'occuper une position) [...] si l'on passe de l'analyse d'un texte à celle de l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain. En mettant en relation la trajectoire d'un auteur et les diverses postures (ou la continuité dans une même posture, ce qui est possible – et qui, pour le dire en passant, fait sans doute la « marque » spécifique d'un écrivain, cette propriété de se distinguer qu'on attribue aux plus notoires) qui s'y manifestent, on dégagera la logique d'une stratégie littéraire. En effet, chaque posture postule une façon de se situer par rapport aux destinataires » (Viala, « Éléments de sociopoétique », dans *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de le Clézio*, op. cit., pp. 216-217).

<sup>877</sup> Sainte-Beuve, « Des nouvelles élections à l'Académie », *Le Constitutionnel*, 20 janvier 1862.



agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la *beauté* du Mal »<sup>878</sup>. L'hérésie de la stratégie littéraire confirme donc la stratégie sociale de démarcation : Baudelaire est conscient d'occuper une place ombragée, mais une place à part entière qu'il doit habiter, singulariser et valoriser. Il s'agit pour lui, pour le dire avec Paul Valéry, « de se distinguer à tout prix d'un ensemble de grands poètes exceptionnellement réunis par quelque hasard, dans la même époque, tous en pleine vigueur »<sup>879</sup>.

Mais les choses sont en effet un peu plus compliquées. Certes, vu de loin, comme le faisait Valéry en reprenant le poète ayant déjà publié *Les Fleurs du Mal*, « le problème de Baudelaire pouvait [...] se poser ainsi : “être un grand poète, mais n'être ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset” »<sup>880</sup>. Mais, vu de près, à savoir du point de vue du jeune débutant, le problème de Baudelaire Dufays était avant tout de se démarquer de ses concurrents les plus proches. Ne pouvant pas choisir parmi les places réservées à ses aînés, il ne lui restait donc, au moins temporellement, que les places vacantes, celles que se disputait en même temps que lui la bohème littéraire des années 1840. Pour ces « refoulés de la Terre promise », comme les appelle Diaz, c'est toute une collection de rôles de deuxième ordre, prêts à être investis, qui défile sur la scène littéraire à partir de 1830. Ils rivalisent entre eux, mais se définissent tous par rapport au « romantisme paternel » de leurs aînés :

- Le romantisme « mélancolique », lorsque le fils mélancolique, suicidaire, tournant le dos à la vie, préfère disparaître sans laisser de trace au lieu d'accepter l'inscription dans le social ;
- le romantisme de l'énergie et de la révolte, lorsque ce même fils, se comportant en « force qui va » (Hernani) se rebelle contre le père et les mensonges sociaux ;
- le romantisme fantaisiste ou ironique, lorsque le fils, au lieu d'affronter le père, préfère jouer avec désinvolture, faire de l'ironie et de la provocation ;
- enfin le romantisme désenchanté, lorsque le fils, « né trop tard dans un monde trop vieux », se pose en enfant rageur mais impuissant, qui se sait compromis dans la mascarade sociale — qu'il dénonce, tout en sachant qu'il en est l'un des acteurs...<sup>881</sup>

C'est parmi ces divers scénarios pour devenir écrivain que se joue la partie pour Baudelaire. Certes, à l'époque où il entre en scène, certains sont plus rentables que

---

<sup>878</sup> OC, I, p. 181. Citons cependant la contre-argumentation que fait Verlaine dans une étude sur Baudelaire parue en 1865 (« Charles Baudelaire », *L'Art*, 16 novembre 1865). Selon Verlaine, Baudelaire n'est pas uniquement l'explorateur des territoires extrêmes, il est aussi le poète qui repense en profondeur des « lieux communs » tels que l'amour ou la mort.

<sup>879</sup> Paul Valéry, « Situation de Baudelaire », *Variété*, dans *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 600.

<sup>880</sup> *Ibid.*

<sup>881</sup> José-Luis Diaz, « Paratopies romantiques », *op. cit.*, pp. 19-20.

d'autres : il y a des scénarios déjà obsolètes et des scénarios émergents ; et ils ne s'adaptent pas tous, même s'il reprendra au fil de sa carrière certains traits de chacun, à sa position sociale et institutionnelle effective. Ainsi, en attendant le poète désenchanté et cyniquement amer des années 1850, c'est le scénario fantaisiste et ironique qui s'adapte le mieux à la position du jeune débutant. Dans le contexte de surveillance politique du *juste-milieu*, censé contrôler les pratiques et les discours subversifs, il constitue une solution alternative pour ces exclus du champ politique et littéraire. Par son *ethos* capricieux, ironique et moqueur, ce scénario incarne une forme audacieuse de la contestation politique et esthétique. Mais si c'est dans le genre de la préface que la génération de 1830 affine le scénario ironique et fantaisiste, c'est dans la petite presse que la bohème de 1840 configurera la scène de parole propice à son développement. Ce glissement de support s'explique par la configuration même du champ littéraire. En effet, comme l'ont signalé plusieurs historiens de ce qu'on peut appeler aujourd'hui « la civilisation du journal », la littérature assiste à partir de 1830 au triomphe du système médiatique, orchestré par l'essor de la presse. Et c'est la bohème qui s'érige comme un de ses acteurs-témoins privilégiés :

Sous la monarchie de Juillet, avec l'industrialisation progressive de la presse et de l'édition et l'essor des arts industriels requérant une nouvelle main-d'œuvre, ce sont ces nombreux candidats à la vie littéraire et artistique qui vont se mettre à la tâche. Le journalisme devient, dès son origine, l'une des activités principales de la bohème, lui offrant une part de son salaire et une posture littéraire<sup>882</sup>.

Ces refoulés aux marges de la production littéraire trouveront dans la presse le support de publication et de diffusion par excellence, mais aussi un espace pour se construire une première identité littéraire. La petite presse ne constitue pas seulement un lieu où donner une visibilité publique à leurs écrits, mais aussi un espace où exister, où figurer en tant qu'auteurs. Or, comme tous ces aspirants en quête de reconnaissance, Baudelaire écrit dans et pour la presse ; et c'est de ce laboratoire de postures et de pratiques d'écriture, pour le dire avec Marie-Ève Thérénty<sup>883</sup>, qu'il tirera une poétique de la brièveté et de la concision, un nouveau « style (ou un mélange de styles) allusif, où

---

<sup>882</sup> Jean-Didier Wagneur, « Introduction », *Les Bohèmes 1840-1870*, *op. cit.*, p. 15

<sup>883</sup> Voir à cet égard, Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, *op. cit.*

dominent les jeux de mots et l'allégorie»<sup>884</sup>, mais aussi une posture satirique et burlesque qui l'accompagnera toute sa vie. C'est que la scène d'énonciation qui se construit autour de la petite presse invite à la parodie, à la mystification, à un endossement de rôles qui garantit le succès communicatif entre le rédacteur et le public choisi. Cette façon d'assumer l'activité scripturale comme une complicité, comme une connivence de laquelle surgira le plaisir de la mystification, aura une conséquence majeure dans la pratique littéraire tout au long du XIXe siècle. « Tout en parlant à son lecteur », nous dit Alain Vaillant,

l'auteur type du milieu du XIXe siècle envoie des signes de connivence à ses confrères, multiplie les allusions ou les doubles sens à destination des multiples réseaux d'écrivains qui se constituent dans le Tout-Paris journalistico-littéraire, esquisse une sous-conversation dissimulée derrière le tissu monologique du texte publié. Sous l'incessant flux imprimé, offert à tous les yeux et lisible par tous, circule un flot secret et clandestin d'une parole dissonante et marquée du sceau d'une constante ambivalence, virtuelle ou effective : de là ce parfum omniprésent d'ironie mystificatrice qui, différente de l'ironie spirituelle du XVIIIe siècle, caractérise le style de l'époque<sup>885</sup>.

Dans le cas de Baudelaire, comme dans celui de Murguer, cette complicité « journalistico-littéraire » se verra brouillée par une mise en distance ironique à l'égard de ses propres camarades, dont le parfait exemple reste ses « Conseils aux jeunes littérateurs », texte dans lequel Baudelaire, en récusant tous les poncifs et les lieux communs accumulés par la Bohème, démontre sa volonté de se distancier de ces jeunes aspirants qui partagent avec lui la scène littéraire de la fin de la monarchie de Juillet. Sa préface aux « Martyrs ridicules par Léon Cladel », ainsi que sa notice sur « Hégésippe Moreau », deux textes qui datent des années 1860, ne font que confirmer cette volonté de démarcation de la bohème qui a toujours été la sienne. Mais le plus étonnant de cette première construction auctoriale, c'est que Baudelaire applique les procédés propres à la scène d'énonciation de la petite presse à un genre qui exclut en principe, par ses codes génériques inhérents, toute forme de mystification et d'ironie : le *Salon*. Certes, le *Salon* a été repris de façon ironique par la presse, comme en témoignent les « Salons caricaturaux » publiés par *Le Charivari* en 1842-1843. Baudelaire même s'est livrée à cette pratique en publiant avec Théodore de Banville et Auguste Vitu un salon caricatural

---

<sup>884</sup> Pour les rapports entre le langage poétique de Baudelaire et des traits de style particuliers aux journaux, voir l'ouvrage déjà cité de Graham Robb, *BPF*, notamment son chapitre intitulé « Journalisme et modernité poétiques ».

<sup>885</sup> Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire, op. cit.*, p. 298.

en 1846<sup>886</sup>. Mais c'est dans le *Salon* officiel que Baudelaire opère un renversement fondamental consistant à introduire — contre toutes les attentes de cette scène de parole censée établir un pacte implicite de sincérité entre le salonnier et le public bourgeois auquel ce genre est destiné — cette ironie satanique que Dolf Oehler a bien mise en évidence. Et c'est en identifiant l'ironie provocatrice que l'auteur introduit subrepticement dans son *Salon*, en y reconnaissant la programmation consciente d'un effet sur le lecteur, qu'on peut dégager aujourd'hui les stratégies politiques du premier Baudelaire.

Mais au fur et à mesure que Baudelaire franchit les étapes de sa carrière, le poète-critique capitalise à sa façon d'autres genres discursifs et d'autres supports de publication dont il cherche à tirer un profit symbolique pour son projet auctorial. De la petite presse, lieu propice pour les débutants, on passe aux revues littéraires, où Baudelaire publiera non seulement ses poèmes<sup>887</sup>, mais aussi ses portraits biographiques de Poe, en attendant leur parution en volume sous la forme de préfaces pour ses traductions. Or, si le choix du portrait biographique tient tout d'abord à son projet d'introduction de la figure et de l'œuvre de Poe en France, il ne s'accommode pas moins de la nouvelle position que Baudelaire désire se construire. Lieu par excellence du transfert des capitaux symboliques, le portrait biographique accorde à celui qui l'écrit un pouvoir de consécration qui lui permet en même temps de consacrer l'objet de son discours. Bien conscient de cette opération, Baudelaire inscrit ses portraits biographiques de Poe dans une scène d'énonciation déjà légitimée par ses aînés : celle du parrainage littéraire. Ainsi, en endossant l'*ethos* préconstruit du parrain, Baudelaire accomplit un acte d'accréditation double : d'un côté, il fabrique la valeur de son objet en présentant l'œuvre et la figure de Poe comme dignes d'attention (le récit biographique fonctionne ici comme le signe de la grandeur du personnage), de l'autre, il se présente désormais comme détenteur d'un pouvoir de consécration et engage ainsi sa position et son image dans une demande de reconnaissance publique. Cette scène d'énonciation, dans laquelle le statut de chacun des participants se trouve soigneusement délimité (la place de l'accusation pour la société, la place de l'accusé pour Poe et la place de l'avocat-défenseur pour Baudelaire), se déploie

---

<sup>886</sup> Voir à cet égard, Marie-Claude Chadeaux, « *Le Salon caricatural de 1846 et d'autres Salons caricaturaux* », *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1968.

<sup>887</sup> Pour les stratégies de publication de ses poèmes dans la presse, voir l'article déjà cité d'Alain Vaillant intitulé « Baudelaire, artiste moderne de la "poésie-journal" ». Voici le commentaire d'Alain Vaillant concernant la publication de dix-huit poèmes des futures *Fleurs du Mal* dans la *Revue des Deux Mondes* le 1<sup>er</sup> juin 1855 : « [...] l'adoubement par la *Revue des Deux Mondes* est une étape capitale dans la reconnaissance que Baudelaire espère pour son œuvre, pour l'instant marquée du sceau de la petite presse et de la bohème » (*ibid*, p. 54).

au sein d'une scénographie, dans le sens donné à ce terme par Dominique Maingueneau, qui cherche l'adhésion du public français à une « croyance collective » : celle du génie méconnu, mais valorisé parce que méconnu. Et c'est à travers l'énonciation même du récit de vie que Baudelaire légitime la scénographie du maudit, car il fait accepter au lecteur du portrait biographique que la double damnation du poète, à savoir sa damnation sociale et métaphysique, constitue le signe de sa grandeur. N'oublions pas que cette même scénographie, déjà ancrée dans l'imaginaire littéraire, permettra à l'auteur condamné pour outrage à la morale publique de passer, grâce à tout un processus de reconstruction discursive de son image publique, du rôle de l'accusé au rôle du persécuté. Voici donc Baudelaire, consacré par son travail de traducteur et par le scandale provoqué par la publication des *Fleurs du Mal*, prêt à investir, vers la fin de sa carrière, le rôle de juge de ses contemporains.

La notoriété acquise et l'œuvre partiellement accomplie (n'oublions pas que *Le Spleen de Paris* reste inachevé), Baudelaire peut déjà songer à construire sa postérité. Le projet de publication de ses œuvres complètes, auquel il se consacre avec ferveur dans ses dernières années, en témoigne. Baudelaire se voit en grand poète de son siècle, enfin comparable à Hugo (« je crains bien d'avoir simplement réussi à dépasser les limites assignées à la Poésie »<sup>888</sup>, écrivait-il dans une lettre adressée à Jean Morel, directeur de la *Revue contemporaine*, où il venait de publier « Les Sept Vieillards » et « Les Petites Vieilles », « poèmes inspirés, comme le rappelle Alain Vaillant, par le grand exilé »), et souhaite donner à son œuvre poétique et critique le titre de monument historique que concède la publication intégrale en volume. Cette stratégie de consécration éditoriale, dont le succès posthume tient à la collaboration de Banville et d'Asselineau, est accompagnée aussi d'une nouvelle façon de se présenter devant le public. Baudelaire se pose dans ses derniers écrits comme « la conscience poétique de la modernité », notion qu'il développera dans *Le Peintre de la vie moderne* et qu'il mettra en œuvre dans *Le Spleen de Paris*. Et, comme si la stratégie poétique devrait être confirmée par la méthode critique, il attribue au critique littéraire la même tâche qu'à l'artiste de la vie moderne : le bon critique est celui qui sait tirer cette « portion éternelle de beauté » qui se trouve « en même temps voilée et exprimée, sinon par la mode, au moins par le tempérament particulier de l'auteur ». Ce faisant, il doit être capable de déterminer si la gloire du poète relève de la circonstance (« gloire née de *l'occasion* ») ou de sa capacité d'articuler les

---

<sup>888</sup> CC, I, p. 583.

deux composants, éternel et fugitif, de la beauté (« vraie gloire »). Comme critique, le poète parle par délégation à la postérité, car celui qui juge ainsi ses contemporains appelle le jugement posthume : n'est-il pas devenu à ses propres yeux, comme à ceux de ses contemporains, « le poète de l'âme moderne »<sup>889</sup> ?

Mais cette stratégie de positionnement, à travers laquelle Baudelaire vise à imposer une définition légitime de la poésie, n'aurait pas été possible sans l'intervention d'un agent mandant lui conférant une autorité au nom de laquelle il pouvait accomplir cet acte de légitimation. L'occasion s'est présentée grâce à Eugène Crépet, qui invite Baudelaire à participer à l'anthologie de la poésie française qu'il prépare. C'est ce support de publication, et non la revue<sup>890</sup>, qui permettra à Baudelaire d'endosser le rôle d'entité consacrant. Mais le coup de génie de Baudelaire est alors d'utiliser les notices rédigées pour l'anthologie comme prétexte pour accréditer son propre projet esthétique, tout en construisant pour la postérité une lecture de la tradition poétique de son époque qui justifie et légitime sa propre démarche esthétique. Et les lectures postérieures de l'œuvre du poète confirmeront le succès de sa stratégie, comme nous le rappelle Antoine Compagnon :

La figure qui s'est alors imposée [vers la deuxième décennie du XIXe siècle] n'est cependant pas tout à fait celle-là [le Baudelaire catholique, antiprotestant et janséniste], mais plutôt celle du Baudelaire fondateur de notre tradition moderne, mythe qui guide notre lecture de son œuvre [...] Au fur et à mesure le modernisme devient l'académisme régnant, la légende du premier poète moderne fit de plus en plus autorité et se substitua à celles, dominantes l'une après l'autre, du poète décadent puis du poète classique, si bien que, en 1921, quand Proust défendait encore Baudelaire au nom de son classicisme, il était déjà en retard<sup>891</sup>.

De ses premières apparitions publiques dans le *Corsaire Satan* au poète capable de rivaliser avec Hugo, Baudelaire a dû se frayer un chemin. Certes, à la différence du mage romantique, Baudelaire n'a pas eu l'occasion de faire le point sur sa carrière.

---

<sup>889</sup> C'est ainsi que le désignait Théodore de Banville dans *L'Âme de Paris. Nouveaux souvenirs*, Paris, Charpentier, 1890, p. 253.

<sup>890</sup> Rappelons ici que Baudelaire publie la plupart de ses notices dans la *Revue fantaisiste* récemment fondée par Catulle Mendès. Cette stratégie de prépublication était assez courante à l'époque ; elle donnait un coup de pouce à la publication en volume. N'oublions pas cependant que les notices ont été rédigées pour l'anthologie, ce qui impose une scène d'énonciation bien différente à celle de la revue.

<sup>891</sup> Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, op. cit., p. 25. Signalons cependant que les lectures auxquelles fait allusion Compagnon dans ce passage ont voulu aussi récupérer Baudelaire du côté de la poésie pure, dénaturant ainsi le projet éthique et esthétique du poète. Des lectures plus récentes, comme celles qu'ont fait Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand des *Poètes de la modernité*, placent Baudelaire au cœur de la modernité littéraire, restituent mieux le sens donné par le poète à la notion de modernité.

D'autres l'ont fait pour lui, suivant le chemin tracé par le poète. Il n'a pas moins, pour autant, préparé sa gloire posthume. Dès son entrée sur la scène littéraire de la monarchie de Juillet, Baudelaire était bien conscient que la notoriété tant désirée n'était qu'un aboutissement logique dans un continuum d'étapes préparatoires :

Je ne sais pas si, en fait de réputations, le coup de tonnerre a jamais eu lieu ; je crois plutôt qu'un succès est, dans une proposition arithmétique ou géométrique, suivant la force de l'écrivain, le résultat des succès antérieurs, souvent invisibles à l'œil nu. Il y a lente agrégation de succès moléculaires ; mais de générations miraculeuses et spontanées, jamais<sup>892</sup>.

La gloire posthume tient de toute évidence à la construction soignée de l'œuvre poétique qu'il a léguée à la postérité. Mais, cette gloire ne saurait se comprendre en faisant abstraction des images simultanées qui accompagnent son œuvre. La trajectoire du poète et les différentes scènes génériques (poétique, mais aussi critique) qu'il a capitalisées et transformées au fur et à mesure qu'il avançait dans sa carrière donnent les indices pour décoder ce travail de construction et reconstruction de son image. L'image posthume de Baudelaire relève de cette capitalisation scénique progressive. Or, si le corpus de la critique littéraire baudelairienne nous a semblé l'endroit propice pour dégager la logique de positionnement de son projet auctorial, il reste à s'interroger sur la corrélation entre les divers ethos ressortant de ses textes critiques et les ethos déployés dans ses poèmes, et cela de façon diachronique, car il existe bel et bien un rapport direct entre les uns et les autres.

---

<sup>892</sup> CC, II, p. 13.