

JEAN-PIERRE BERTRAND & PASCAL DURAND

ENTRE GAUTIER ET DU CAMP
D'UNE DÉDICACE À L'AUTRE : LA POSITION DES *FLEURS DU MAL*

Un texte, rappelons-le, ne se présente pas nu à son lecteur. Ce n'est pas même, en toute rigueur, un texte qui se présente à celui-ci, mais selon les cas (exceptons la figure du manuscrit donné de la main à la main, qui n'est pas non plus, si l'on y songe, sans écorner le mythe d'une transmission directe possible) une page de revue, d'un journal, d'un livre ou encore — la liste n'est pas limitative — d'un recueil collectif (tel *Tombeau*, tel *Parnasse contemporain*, etc.). Déplacé d'un lieu à un autre, de la revue par exemple au recueil, le texte ne reste pas intact, identique à lui-même. D'autres voisinages se mettent en place, d'autres structures qui en redéfinissent non seulement les contours, tels qu'ils s'offrent à l'appréhension du lecteur, mais aussi, à bien y regarder, le contenu au sens large du mot (en termes d'engagement dans l'espace *formel* des contenus possibles dans un état donné du champ littéraire). Du paratexte aux textes réunis à son enseigne, d'autres circulations activent entre ceux-ci tels réseaux de signification, tels signes d'allégeance, tels contrastes ou équilibres esthétiques. La modernité littéraire est inséparable de ces effets-de-livre (pour s'en tenir à celui-ci) dont témoigne la vigilance grandissante que les poètes, de Hugo à Mallarmé, réservent à la publication de leurs œuvres — agencements, tractations éditoriales, méticulosités typographiques, soin apporté au luxe, à la pertinence stylistique ou encore à la portée signifiante des frontispices, illustrations et autres culs-de-lampe, visibles ou non. Rien là, le plus souvent, d'aléatoire ni d'insignifiant, et lorsque tel poète se lamente de l'imperfection d'un livre paru sous sa signature ou accable de ses récriminations l'imprimeur ou l'éditeur auquel il a confié sa « mentale denrée¹ », c'est encore une façon de faire valoir la réciproque inhérence du texte au livre (et, au-delà, leur commune référence à un horizon social de diffusion et de réception).

Le champ est vaste de ces effets-de-livre et, dans le cas d'une œuvre singulière, parue sous diverses formes éditoriales, des rectifications et des inflexions

1. L'expression, qui anticipe à certains égards celle de « bien symbolique », est de Stéphane Mallarmé, « Étalages », dans *Divagations*, éd. Y. Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1976, p. 260.

susceptibles d'être apportées de l'une à l'autre par l'auteur. Champ à peine exploré encore, au-delà des premiers repérages et discriminations terminologiques opérés en son temps par Gérard Genette² (au-delà de cet effort taxinomique, reste à interroger, au cas par cas, l'efficace esthétique mais aussi sociale de l'appareillage dont les œuvres se trouvent habillées : le paratexte comme signe d'une socialité du texte, voilà bien en effet ce qu'il conviendrait d'examiner). S'agissant des *Fleurs du Mal*, on s'en tiendra ici, à titre inchoatif, au système de la dédicace à tel pair ou modèle, forme la plus visible, parce que la plus affichée, d'une prise de position esthétique, c'est-à-dire d'un engagement désignant au bord du texte l'espace symbolique au sein duquel l'auteur définit, par allégeance autant en certains cas que par différenciation, la place qu'il entend occuper ou dont il cherche à se déloger. Dans le cas qui va nous occuper, mieux vaudrait dire *aux bords du recueil*, puisque c'est de deux dédicaces situées symétriquement à l'entrée et à la fin du livre qu'il va s'agir, selon une symétrie de position paratextuelle où s'indiquent, on le verra, deux pôles esthétiques opposés entre lesquels se définit la position toute contradictoire des *Fleurs du Mal*.

L'édition 1861 des *Fleurs du Mal* (la dernière publiée du vivant du poète, et sous son contrôle)³ s'entoure de deux dédicaces qui situent assez exactement l'originalité du recueil de Baudelaire dans le champ poétique des années 1850. La première, aussi fameuse que solennelle, est adressée à Théophile Gautier ; la seconde, toute dans la discrétion, à Maxime Du Camp, en tête du poème « Le Voyage », dernière de ces « fleurs malades » offertes au premier. Gautier-Du Camp : l'hommage est moins rendu en guise de reconnaissance ou de filiation que porté par une volonté de dépassement, puisque, telle est du moins notre hypothèse conductrice, c'est au-delà de ces deux pôles de référence du moderne que se déploie la modernité des *Fleurs* et que se mesure leur force d'effraction et d'instauration. Ni l'un ni l'autre en quelque sorte, mais les deux à la fois, c'est-à-dire aussi l'un contre l'autre, en un geste qui tout ensemble les subsume et les nie : là se trouve précisément la modernité baudelairienne. Le recueil tisse d'ailleurs un réseau de dédicataires peu dense mais très significatif de la position

2. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

3. Contrairement à l'usage romantique et contemporain, Baudelaire recourt avec parcimonie à la dédicace. Dans leur ordre d'apparition, on en relève seulement neuf dans le recueil (sur un total de 126 poèmes) :

XX — « Le Masque », à Ernest Christophe, statuaire
 LXXXIII — « L'Héautontimorouménos », à J.G.F. [mystérieuse selon les éditeurs]
 LXXXIX — « Le Cygne », à Victor Hugo
 XC — « Les Sept Vieillards », à Victor Hugo
 XCI — « Les Petites Vieilles », à Victor Hugo
 XCVII — « Danse macabre », à Ernest Christophe
 CII — « Rêve parisien », à Constantin Guys
 CXXV — « Le Rêve d'un curieux », à F. N. [Félix Nadar]
 CXXVI — « Le Voyage », à Maxime Du Camp.

que Baudelaire entend occuper dans l'espace poétique : triple hommage à Victor Hugo dans les « Tableaux Parisiens » ; salut à Constantin Guys, le mentor ès modernités du « Peintre de la vie moderne », dans la même section ; et clin d'œil plus discret à Nadar en tête du « Rêve d'un curieux ». Modernité romantique, modernité « moderne » (éthique, pour tout dire), modernité technique⁴. Ces modernités-là oscillent en fait entre les deux renvois dédicataires du recueil, comme autant de variantes qui ont inscrit ou inscrivent l'art dans son rapport à la vie moderne, soit à la « Vie » même, si l'on en croit les lignes de fin de l'article fondateur réservé à Constantin Guys⁵. On voudrait montrer que, très symptomatiquement, les dédicaces des *Fleurs du Mal* signalent tout en les dépassant les grandes tentatives du siècle pour redonner, depuis le romantisme, un sens, une fonction et une esthétique à la poésie (et, au-delà, à l'art). L'hommage dédicataire se double donc aussi d'un adieu et participe de cette stratégie très dialectique qui fait des *Fleurs du Mal* le recueil le plus chevillé sur le milieu du siècle : à la fois travaillé par son héritage et toujours porté par autre chose, un projet et une démarche poétiques que l'histoire littéraire a qualifiés de modernes. Il est intéressant de noter de ce point de vue que, alors que la tradition académique française situe Baudelaire aux commencements de la modernité, l'histoire littéraire allemande (et anglo-saxonne) le considère comme l'accomplissement le plus abouti du romantisme⁶. Mais laissons de côté ces constructions téléologiques. Ce que signalent les dédicaces du recueil, c'est la situation atypique des *Fleurs* dans l'espace des possibles des années 1850 : sans trop de certitude, et par le geste même du don, les poèmes dédiés (l'ensemble du recueil en fait) s'exposent entre Gautier et Du Camp en montrant tout à la fois qu'ils intègrent, répudient, renversent, transforment et inventent un état donné de la poésie.

Afin de saisir les enjeux qu'expriment allusivement les deux dédicaces tutélaires des *Fleurs du Mal*, il faut en passer par la signification que revêtent les noms et de Gautier et de Du Camp à la fin des années 1850 — pour un Baudelaire, mais aussi, il va de soi puisque ces dédicaces sont publiques et non privées, pour « l'hypocrite lecteur » du moment. Un « hypocrite lecteur » qui est peut-être moins le destinataire général du recueil, ni même simplement Gautier

4. Sur ces modernités en relation dialectique les unes avec les autres, voir Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, « Modernité et contemporanéité poétiques : l'héritage du XIX^e siècle », à paraître dans la revue *Lendemains* (sous presse).

5. « [C.G.] a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a permis d'appeler la *modernité*. Souvent bizarre, violent, excessif, mais toujours poétique, il a su concentrer dans ses dessins la saveur amère ou capiteuse du vin de la Vie » (« Le Peintre de la vie moderne », dans *Œuvres complètes*, éd. Pichois, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 724).

6. Voir Dominique Combe, « L'esthétique kantienne et la genèse de l' "Art pur" ». Baudelaire et le romantisme », in I. Bour et al., *Modernité et romantisme*, Paris, Champion, 2001, p. 27-28.

et Du Camp, que l'ensemble des confrères du poète, les mieux à même de discerner ce que désignent ces noms posés en chiens de faïence aux deux extrémités des *Fleurs du Mal*.

Au « poète impeccable »

En 1861, Théophile Gautier (né en 1811, mort en 1872) apparaît pour le moins comme un témoin et acteur capital des lettres françaises depuis le romantisme. Revêtu de son trop fameux « gilet rouge » (ou rose), il a participé activement à la bataille d'*Hernani*, le 25 février 1830⁷. Il a été membre du Petit Cénacle, aux côtés de Nerval dès 1832, a fondé un journal de mode, *Ariel, Journal du monde élégant* (1836). Électron libre de la constellation romantique, il ne s'est pas privé de prendre ses distances à son égard, notamment à travers une série de récits qu'il a qualifiés de « romans goguenards », *Les Jeunes-France* (1833), où il persifle les manies de ses contemporains. Il pratique indifféremment la prose et la poésie (*Poésie*, 1830 ; *Albertus*, 1832 ; *La Comédie de la mort*, 1838), avec une prédilection pour les genres mineurs, conte fantastique (« La Morte amoureuse », « Le Pied de la Momie », etc.) et roman de cape et d'épée (*Le Capitaine Fracasse*, 1861) tout particulièrement. Mais c'est en 1835-1836, date de publication de sa célèbre préface à *Mademoiselle de Maupin*, que ses options esthétiques prennent une orientation qui s'engouffre pour l'élargir dans la brèche artiste ouverte alors dans les rangs du romantisme⁸. Le premier, il oppose systématiquement une esthétique de la forme à tout ce qui jusqu'alors se cantonnait dans l'expression de contenus (méditatifs, philosophiques, mythologiques, historiques, sentimentaux, etc.), fussent-ils travaillés par de solides constructions rhétoriques et métriques. Gautier, qui passera pour l'un des Tétrarques du Parnasse, est ainsi à la source de la conversion du credo de l'art pour l'art en doctrine offensive visant à l'imposition des valeurs parnassiennes. C'est dans cette préface qu'il énonce ce principe gros de conséquence : « Il n'y a de vrai-

7. Gautier lui-même s'est amusé de cette « légende du gilet rouge » qui a selon lui masqué son œuvre : en 1874, dans son *Histoire du romantisme*, il lui consacre un chapitre, où l'on peut lire : « Le gilet rouge ! on en parle encore après plus de quarante ans, et l'on en parlera dans les âges futurs, tant cet éclair de couleur est entré profondément dans l'œil du public. Si l'on prononce le nom de Théophile Gautier devant un philistin, n'eût-il jamais lu de nous deux vers et une seule ligne, il nous connaît au moins par le gilet rouge que nous portions à la première représentation d'*Hernani* [...]. Nos poésies, nos livres, nos articles, nos voyages seront oubliés ; mais l'on se souviendra de notre gilet rouge » (*Histoire du romantisme suivie de Notices romantiques et d'une Étude sur la poésie française, 1830-1868*, Paris, Charpentier, s.d. [1874], p. 90).

8. Martine Lavaud note avec justesse qu'avec *Les Jeunes-France* au début de sa carrière et l'*Histoire du romantisme* à la fin, Gautier a voulu accompagner le mouvement, en naissant et mourant avec lui : « *Les Jeunes-France* et l'*Histoire du romantisme* forment ainsi les deux extrémités d'un discours sur le romantisme, comme si Gautier devait naître et mourir avec lui » (*Théophile Gautier, militant du romantisme*, Paris, Champion, « Romantisme et Modernités », 2001, p. 61).

ment beau que ce qui ne peut servir à rien », principe aux antipodes du romantisme qui de Lamartine à Hugo n'a cherché depuis 1820 qu'à redonner du sens à l'histoire et au siècle, en s'investissant d'une mission et d'une prophétie. Gautier c'est l'anti-Hugo par excellence. En 1852 paraît son principal recueil, *Émaux et Camées*, sorte d'application poétique des principes énoncés dès 1835 et pierre fondatrice du Parnasse de Leconte de Lisle — le recueil est d'ailleurs strictement contemporain des *Poèmes antiques* (eux aussi précédés d'une préface-manifeste, mais d'une autre nature), ce qui ne laisse pas de placer Gautier dans un éternel entre-deux. *Émaux et Camées* est l'illustration de la poétique de la forme à laquelle Gautier est resté fidèle tout au long de sa carrière : le poème, sculpté comme du marbre, est donné à voir et non plus à entendre (Gautier est aux antipodes de la musicalité lamartinienne), ce qui ne signifie pas que chez lui la forme étouffe le sentiment : au contraire, le ciselage des mots et des vers engendre, davantage sans doute que chez les Parnassiens orthodoxes, des affects, y compris amoureux, très puissants et violents. *Émaux et Camées*, en fait, et si paradoxale que la chose paraisse, est le dernier des recueils romantiques : il épuise le souffle (les pièces sont toutes très courtes) et rabat leur bavardage sur de la pure plastique (à la méditation et à la narration se substitue la description) tout en confiant à celle-ci la tâche d'exprimer, serait-ce dans le refoulement et le cortège de ses figures (litote, euphémisme, métaphores, allégories), toute une vision du monde dont Ross Chambers a pu montrer ce qui l'apparentait à la mélancolie baudelairienne⁹.

De ce point de vue, Gautier serait comme le double anticipé de Baudelaire, de dix ans son aîné : pur produit du romantisme passant à l'art pur. Son *prototype*, en quelque sorte, au sens technique du terme, impliquant « invention », « expérimentation » et « essai », mais non encore la certification ni le brevet : le brevet de modernité, c'est à Baudelaire et non à Gautier que l'histoire l'a donné. C'est en tout cas ce que suggère, un peu trop massivement pour n'être que sincère, l'excès d'humilité de la dédicace.

Que pense au fond Baudelaire de son dédicataire ? On connaît de lui une longue monographie, toute en nuances, parue en 1859 dans *L'Artiste*¹⁰. Le texte commence par soulever la difficulté qu'il y a à exprimer de l'admiration — ce qui est déjà une manière de mettre à distance l'objet admiré. Il s'articule ensuite sur une série de paradoxes, dont le premier n'est pas le moindre : Gautier a beau « rempli[r], depuis bien des années, Paris et sa province du bruit de ses feuillets », il reste fondamentalement un « inconnu » (p. 104), ce qui aux yeux de Baudelaire est un titre de gloire et d'aristocratie (« L'aristocratie nous isole »,

9. Voir la belle analyse de « Tristesse en mer » qu'il propose dans *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, Corti, 1987., p. 39-61.

10. Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 103-128.

lit-on un peu plus loin, p. 106) : là se tapit son génie poétique. Après avoir évoqué sa rencontre avec Gautier, Baudelaire entreprend de le situer dans le siècle et notamment en regard de « cette époque de crise féconde où la littérature romantique s'épanouissait avec tant de vigueur » (p. 110). Deux « phases » se sont à ses yeux succédé. La première, avec Hugo, Sainte-Beuve, Vigny et Musset (Lamartine n'est pas cité), a « ressuscité la poésie française, morte depuis Corneille ». C'est à la « seconde phase », dont Baudelaire précise qu'elle « se produisit dans le mouvement littéraire moderne » (*ibid.*), manière de démarquer romantisme et modernité, qu'appartient Gautier, aux côtés notamment du « vrai Balzac ». Il est frappant que ce soit en termes de position que Baudelaire retrace la carrière de Gautier :

Mademoiselle de Maupin servit à définir encore mieux sa position. [...] Avec *Mademoiselle de Maupin* apparaissait dans la littérature le Dilettantisme qui, par son caractère exquis et superlatif, est toujours la meilleure preuve des facultés indispensables en art. Ce roman, ce conte, ce tableau, cette rêverie continuée avec l'obstination d'un peintre, cette espèce d'hymne à la Beauté, avait surtout ce grand résultat d'établir définitivement la condition génératrice des œuvres d'art, c'est-à-dire l'amour exclusif du Beau, l'*Idee fixe* (p. 111).

Gautier, aux yeux de Baudelaire, ouvre une brèche, « établi[t] définitivement » de nouvelles « condition[s] ». Comme il le dira un peu plus loin, il est « un écrivain d'un mérite à la fois *nouveau* et unique » (p. 117), remarque reformulée par la négative en ces termes qui situent assez exactement le point de vue de celui qui les emploie : « De celui-ci [Gautier], on peut dire qu'il est, jusqu'à présent, sans *doublure*. » (p. 117).

« Sans doublure », « jusqu'à présent », cela signifie bien que Gautier a mis au jour ce que Bourdieu appelle, du même mot que Baudelaire, une « position », c'est-à-dire une ouverture dans l'espace des possibles qui reçoit une valeur en fonction du placement dont elle peut être l'objet¹¹. Mais mettre au jour, ce n'est pas créer la position en question, c'est tout au plus — quoique le mérite en soit grand — la faire : celui qui la fondera en valeur et en efficacité, en l'occurrence, ce sera Baudelaire lui-même. En ce sens, il est la vraie « doublure » de Gautier, occupant « à présent » la position préparée par son prédécesseur. La fin de l'article suggère significativement que Baudelaire, contre vents et marées, voit en Gautier non pas un mondain des lettres, mais un modèle d'artiste pur, se réjouissant entre autres choses que ce dernier « n'ait jamais rempli de fonctions officielles » :

Pour mon compte, j'aime mieux voir l'auteur de *La Comédie de la mort* [...] et de tant de chefs-d'œuvre, rester ce qu'il a été jusqu'à présent : l'égal

11. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.

des plus grands dans le passé, un modèle pour ceux qui viendront, un diamant de plus en plus rare dans une époque ivre d'ignorance et de matière, c'est-à-dire UN PARFAIT HOMME DE LETTRES (p. 128).

Ce détour par l'article que Baudelaire a consacré à Gautier éclaire dès lors quelque peu le sens et la portée de la dédicace liminaire des *Fleurs du Mal*, qui vaut d'être reproduite *in extenso* tant elle est riche d'inférences rapportables aux positions des deux poètes :

AU POÈTE IMPECCABLE

AU PARFAIT MAGICIEN ÈS LETTRES FRANÇAISES

A MON TRÈS CHER ET TRÈS VÉNÉRÉ

MAÎTRE ET AMI

THÉOPHILE GAUTIER

AVEC LES SENTIMENTS

DE LA PLUS PROFONDE HUMILITÉ

JE DÉDIE

CES FLEURS MALADIVES

C.B.

Deux points de vue s'articulent dans cette dédicace (dont le modèle est emprunté, en hommage, à Poe¹²). Le point de vue privé, tout d'abord : le disciple rend hommage à son « maître et ami », lui témoigne avec insistance sa « plus profonde humilité » et signale du même coup un rapport de dette ou d'héritage. Se dessine ici apparemment et avec les codes d'usage une position de dominé, compensée, il est vrai, par la solennité du ton qui confère au geste de la dédicace une sorte d'assurance ou de défi : implicitement, l'objet dédié, « ces fleurs malades », peut se poser comme une œuvre de dignité égale sinon supérieure à celles du maître, ce que confirme la méfiance de Gautier à l'égard d'une moulture plus longue qu'il avait refusée et qui, comme l'a remarqué Gérard Genette, « risqu[ait] en effet de reléguer au second plan ou, pire, de compromettre le dédicataire¹³ ». En cela, la transformation du titre en un commentaire paraphrasique produit des effets équivoques : elle indique certes une certaine forme de détachement en signe légèrement ironique de modestie (le lexique de la morale

12. Ainsi que l'a remarqué Dolf Oehler dans l'analyse qu'il en fait au cinquième chapitre de son livre sur *Le Spleen contre l'oubli. juin 1848. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen* [1988] ; trad. française, Paris Payot, 1996, p. 295.

13. G. Genette, *op. cit.*, p. 118.

étant rabaissé à celui de la médecine ; les mots de l'âme se troquant contre les mots du corps souffrant), mais aussi et surtout elle se double d'un clin d'œil de complicité. Complicité politique : Dolf Oehler a bien fait remarquer que Gautier lui-même a utilisé une expression assez proche pour décrire deux recueils de poèmes issus de 1848¹⁴. Dans un de ses salons, il a en effet ces mots : « Sur ces tas de pavés et de cadavres, l'art a déjà fait germer deux fleurs, fleurs tristes, penchées et teintes de sang, qui seront tout ce qui restera de ces effrayantes hécatombes¹⁵. » Le « dépolitiqué » Baudelaire désigne très allusivement un terrain d'entente où il retrouve un maître dont on sait qu'il n'a partagé aucun des enthousiasmes révolutionnaires et qu'aux valeurs républicaines qui ont dénaturé le rôle de l'artiste au XIX^e siècle, il préfère l'antique modèle mécénal où le Prince et le Poète étaient liés par une sorte d'alliance objective au service du Beau¹⁶. Mais surtout, se confirme entre les deux poètes un postulat commun : celui de l'indépendance absolue de l'art, en vertu d'un principe de pureté.

Nous voici renvoyés au second point de vue de la dédicace, publique cette fois¹⁷. Il ne s'agit plus du « très cher et très vénéré » Théophile Gautier, mais bien de ce par quoi Baudelaire l'institue monumentalement : le « Poète impeccable », le « parfait magicien ès lettres françaises ». Double titre quelque peu redondant, mais qui souligne ce que Baudelaire appelle, on l'a vu, la « position » de Gautier. Curieux adjectifs que ceux d'« impeccable » et de « parfait » : certes, ils mettent en avant un savoir-faire et une compétence irréprochables, mais surtout, adossés tour à tour à « Poète » et « Magicien », ils produisent une sorte d'oxymoron, la sacro-sainte inspiration du poète-magicien devenant pure affaire de technique. En fait, trois types de connotations s'en dégagent, morales, marchandes et institutionnelles. Morales : c'est une attitude qu'évoquent aussi

14. Il est intéressant d'observer que Gautier situe Baudelaire comme poète de 1848 : « Sur les confins extrêmes du romantisme, dans une contrée bizarre éclairée de lueurs étranges, s'est produit peu après 1848, un poète singulier, Charles Baudelaire, l'auteur des *Fleurs du Mal*, un recueil qui fit à son apparition un bruit dont n'est pas ordinairement accompagnée la naissance des volumes de vers. » *Histoire du romantisme*, *op. cit.*, p. 347. 1848 est par ailleurs une date prisée par Gautier dans le tableau qu'il fait, dans le même ouvrage, des « Progrès de la poésie française depuis 1830 ».

15. Il s'agit du *Mot de passe* de Leleux et de *La Barricade* de Meissonnier, commentés par Gautier dans son *Salon de 1849*, cité et commenté par Oehler, *op. cit.*, p. 297.

16. Voir sur cette question le chapitre « Le Prince et le Poète, "concessions aux Béotiens" » du livre de Martine Lavaud, *op. cit.*, p. 235 et suiv. C'est dans une série d'articles notamment dans *La Presse* que, de 1836 à 1855, Gautier soulève la question du « divorce » entre « le prince, le bourgeois et le poète » (p. 239).

17. Rappelons avec G. Genette que « quel qu'en soit le destinataire officiel, il y a toujours une ambiguïté dans la destination d'une dédicace d'œuvre, qui vise toujours au moins deux destinataires : le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur, puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin » (*op. cit.*, p. 126).

l'impeccabilité — le mot a le sens en théologie de « incapable de faute¹⁸ » — et la perfection du poète magicien. Marchandes : en termes de production, l'impeccable et le parfait sont des valeurs qui prennent leur sens à l'intérieur d'un marché et sont fonction d'un savoir-faire technique. Institutionnelles : ironiquement, il est vrai, les adjectifs font allusion à une pratique, celle de l'écrivain (« ès lettres françaises »), désormais professionnalisé. Au total, c'est le métier d'homme de lettres « impeccable et parfait » qui est ici salué en Gautier, ce qu'explicite la monographie que Baudelaire lui consacre et dont il a été question, bien davantage qu'un défenseur de la perfection formelle. Le piquant est que dans une première version Baudelaire ait commis un acte manqué très significatif en laissant passer sur épreuve la mention « ès langue française » : lui, si méticuleux de la langue et de son lexique, à l'égal de l'impeccable Gautier du reste¹⁹, s'est ainsi laissé prendre au piège de l'hypercorrectisme — selon Oehler, cette « défaillance malheureuse [...] fai[t] apparaître cet éloge de la beauté comme peu crédible²⁰ ».

La dédicace, en d'autres mots, est certes une révérence à Gautier, révérence sans réserve. Mais ce à quoi elle rend presque exclusivement hommage, c'est à la « position » qu'en parfait magicien Gautier a dégagée dans les lettres françaises. Position dont se saisit Baudelaire par le geste dédicataire lui-même, dans sa performativité, sans opportunisme ni calcul, mais par une sorte de nécessité logique résultant d'une analyse étonnamment lucide de l'évolution du champ poétique. Très *naturellement* donc, il *fallait* que Baudelaire fût le premier des modernes au sens où lui-même a bien pris soin dès 1846 de définir la notion²¹. Bénéfice de l'opération : au lieu d'inféoder *Les Fleurs du Mal* à l'œuvre d'un écrivain plus connu dans les salons que par les mérites de ses poèmes, Baudelaire, « doublure » provisoire de Gautier, situe son recueil aux commencements d'un vrai départ, celui de sa modernité, libre et affranchie de tout dogme et de tout principe esthétique, portée en avant et non bloquée par ce qui la devance et la prépare, ce que confirment la poétique très mêlée des *Fleurs* et plus nettement encore leur contrepartie prosée du *Spleen de Paris*.

18. Du latin impérial *impeccabilis*, le sens profane n'apparaissant que tardivement, au XIX^e siècle et chez Baudelaire lui-même, en 1856, en parlant d'une chose (« sans défaut »), selon le *Dictionnaire historique de la langue française* d'A. Rey, Paris, Le Robert, éd. 1993.

19. Comme en témoigne Baudelaire dans son article sur Gautier, rappelant que l'une des premières questions que le maître lui a posée portait sur sa lecture de dictionnaires : « Par bonheur, j'avais été pris très jeune de lexicomanie, et je vis que ma réponse me gagnait de l'estime. » Art. cité, p. 108.

20. D. Oehler, *op. cit.*, p. 296.

21. Rappelons que la notion de modernité se reprend de salons en salons : 1846 (XVIII, « De l'héroïsme de la vie moderne »), 1855, 1859 (I « L'Artiste moderne », II « Le Public moderne et la photographie ») pour aboutir à son expression la plus aboutie (et la plus complexe) en 1863 dans « Le Peintre de la vie moderne ».

Au poète du Progrès

La dédicace à Du Camp est évidemment d'une autre facture, d'abord par l'effet de son statut et de sa position. Ce n'est plus le recueil qui se voit dédié, mais son dernier poème, « Le Voyage ». Cette place est cependant de choix et confère à la dédicace un pouvoir d'interprétation rétrospective du recueil ou, à tout le moins, met Du Camp en situation symétrique par rapport à Gautier : autre maître donc, non plus *ès lettres françaises*, mais *ès modernités*. Claude Pichois, dans son édition des *Œuvres complètes* de Baudelaire, donne trois raisons à la présence de cette dédicace. De « petites dettes », tout d'abord, dont s'acquitterait symboliquement Baudelaire par ce témoignage de reconnaissance. Un clin d'œil ensuite, tout aussi complice, au recueil largement autobiographique que Du Camp a fait paraître en 1858, *Les Convictions*, et qui fait état de ses célèbres voyages « sans cacher [que [Du Camp] n'avait trouvé dans toutes ses pérégrinations de quoi soulager ses "tristes rêveries"²² ». Enfin, et ici se nouent les véritables enjeux, la dédicace de Baudelaire prend véritablement tout son sens en regard du chantre du progrès qu'est devenu Maxime Du Camp depuis la parution de ses *Chants modernes* en 1855. Une lettre de Baudelaire à Du Camp, du 23 février 1859, au-delà de la demande d'autorisation dont elle est l'objet, explicite quelque peu ce que la dédicace nominale tait tout en la désignant par synecdoque, à savoir la question du moderne qui relie les deux poètes :

Il y avait longtemps que je projetais de faire quelque chose qui fût digne de vous et qui servît à témoigner de ma sympathie pour votre talent. Ai-je réussi, c'est ce que vous me direz ; mais ai-je réussi à vous plaire surtout, c'est là la question importante. Si le ton systématiquement byronien de ce petit poème vous déplaisait, si, par exemple, vous étiez choqué de mes plaisanteries contre le progrès, ou bien de ce que le Voyageur avoue n'avoir vu que de la banalité, ou enfin de n'importe quoi, dites-le-moi sans vous gêner ; je ferai pour vous autre chose avec tout autant de joie. En bonne conscience, je ne pouvais pas imprimer ceci, avec votre nom en tête, sans vous en demander permission²³.

Voilà qui dit à suffisance toute la démarcation qui s'instaure d'une œuvre à l'autre, Baudelaire supposant une incompréhension totale de la part de son correspondant, qui ne peut qu'être « choqué » par sa poésie. « Le Voyage » baudelairien est en effet bien davantage qu'une invitation à l'exotisme teintée de déception et l'on se demande dès lors pour quelles raisons Baudelaire tient à faire don d'une pièce dont il sait par avance qu'elle ne peut être reçue que comme un « *Monstrum* », ainsi qu'il le précise dans sa lettre. C'est que Baudelaire, en fait,

22. Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Pichois, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1097.

23. À Maxime Du Camp, Honfleur, 23 février 1859, *Correspondance*, éd. Pichois, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 554-555.

est bien loin de partager le sens de la notion de moderne qui est attachée au nom du poète Du Camp, comme le laisse entendre cette remarque en passant : « si [...] vous étiez choqué de mes plaisanteries contre le progrès ». Et comme le fait comprendre surtout le recueil de Du Camp, aux antipodes de la modernité baudelairienne qui, ainsi qu'on le sait, se construit paradoxalement en haine de toute idée de progrès.

C'est en 1855, à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris, que paraissent *Les Chants modernes*. Dans ces années-là, Du Camp (né en 1822, soit un an après Baudelaire), le grand ami de Flaubert (nous y reviendrons), est bien connu pour ses voyages dont il a tiré des livres — *Souvenirs et paysages d'Orient* (1848), *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* (1852) — et il retirera quelque estime de ses ouvrages sur Paris, sur la Commune, sans parler de ses *Souvenirs littéraires* (1881-1882) qui présentent un témoignage intéressant sur la vie littéraire de l'époque. Autant dire qu'il existe peu comme poète, en dépit de son recueil de 1855 : Gautier, dans « Les Progrès de la poésie française depuis 1830 », saluera ses « théories » sans apprécier outre mesure le « sujet par trop moderne et réfractaire » de ses *Chants* et conclut que « jamais Maxime Ducamp [*sic*] ne réussit mieux que lorsqu'il n'exécute pas le programme qu'il s'est tracé²⁴ ». Sainte-Beuve exprime les mêmes réserves, tout en reconnaissant que Du Camp « se rattache par le côté de Théophile Gautier à l'école de Victor Hugo » ayant le mérite d'avoir visité un Orient que « le maître n'avait chanté que de loin et sur la foi du rêve²⁵... » Mais ce poète d'occasion reste néanmoins l'auteur d'un recueil qui dans les années 1850 fait grand cas de la modernité, c'est le moins qu'on puisse dire : on est dès lors en droit de penser que Baudelaire avait quelque compte à régler sur cette question avec lui.

Penchons-nous donc sur ces *Chants modernes*²⁶, et surtout sur leur préface, pour voir de quelle modernité ils se chauffent et se revendiquent — le mot n'est pas trop fort, faisant d'ailleurs tache en regard de son emploi romantique, tel qu'on le retrouve chez Vigny par exemple dans *Poèmes antiques et modernes*. Sous les auspices de Victor Hugo, cité en épigraphe (« Dis ce que tu fais, fais ce que tu dis »), la préface prend immédiatement l'allure d'un manifeste. Les prémisses de l'argumentaire sont assez convenus : « L'art en est arrivé à une épo-

24. Gautier, *op. cit.*, p. 371 et p. 372.

25. Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, juillet 1855, cité par Catulle Mendès dans son *Dictionnaire bibliographique et critique [...] de la plupart des poètes français du XIX^e siècle*, intégré à son *Rapport à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts sur le mouvement poétique français*, Paris, Imprimerie nationale, 1902, p. 80. La notice Du Camp, qui reprend quelques « opinions », fait apparaître que le poète est resté célèbre surtout pour la préface des *Chants modernes*.

26. Nos extraits renvoient à la seule édition disponible des *Chants modernes*, Paris, Michel Lévy frères, 1855, 433 p.

que de décadence manifeste, ceci n'est pas douteux ! » (p. 3). Décadence qui s'explique d'un côté par le silence des maîtres : Hugo est en exil, Lamartine « condamné à la littérature forcée » (p. 3), Vigny « attristé de faire entendre sa voix pure » (p. 3) ; de l'autre par la saturation d'« une poésie de convention bavarde, baveuse et ampoulée » (p. 2). Il n'y a donc plus d'écrivains, tout juste des « virtuoses » du verbe alors que le monde change, que « la science fait des prodiges, l'industrie accomplit des miracles » (p. 5). D'où l'absurdité d'un art qui n'a plus sa place : « On découvre la vapeur, nous chantons Vénus, fille de l'onde amère ; on découvre l'électricité, nous chantons Bacchus, ami de la grappe vermeille. C'est absurde ! » (p. 5). Il s'agit donc de cheviller la poésie sur le siècle de toutes les découvertes, en la débarrassant une fois pour toutes de ses manies antiquisantes, de son « culte des idoles vermoulues » (p. 10) et de tout ce qui l'empêche de dire l'actuel, et qui est incarnée par la « gérontocratie » académique. La charge est lourde : à part Hugo, Vigny et Lamartine, cette « compagnie » ne comprend que les « débris de tous les ministères et de toutes les tribunes » (*ibid.*).

C'est ici que se dégage un premier plan notionnel, intéressant à corréliser avec la conception baudelairienne de la modernité : le moderne chez Du Camp, c'est l'actuel et ce n'est pas la mode (qui le nie). « [L]a littérature a dans la science un rôle magnifique à jouer » (p. 21) : c'est l'avenir que lui prédit Du Camp, sa nécessité nouvelle, « car, explique-t-il, j'en suis fâché pour les rêveurs, le siècle est aux planètes et aux machines » (p. 21). Et de concevoir une véritable poétique pour cette littérature scientifique qui désormais aura à s'occuper de tout un nouveau répertoire de thèmes (ceux de la technique : gaz, électricité, vapeur, le chloroforme, l'hélice, la photographie, etc.²⁷), « afin de pouvoir expliquer à ceux qui les ignorent les étranges spectacles qui nous entourent » (p. 26), dans des mots jusqu'alors inusités et qui doivent être compris par les contemporains — dans l'avertissement « Aux Poètes » qui suit la préface, la consigne est nette :

Poètes, croyez-moi ! ne dites plus : « Ma lyre »
 Ne dites plus : « Ô Muse ! » Oubliez ces vieux mots !
 Imitiez Rabelais quand il disait : les pots !
 Au lieu « du dieu Bacchus et de son saint délire ».

Tel est donc le programme que s'assigne Du Camp, qui évidemment se clôt par une attaque en règle contre les tenants de l'art pour l'art : « Il me semble que les temps de l'école de *l'art pour l'art* sont passés à jamais ; on demande à un artiste maintenant autre chose que des phrases harmonieuses et convenablement

27. Entre autres déclarations : « Figurez-vous un poète qui serait assez sage et assez ami de sa propre renommée pour écrire l'histoire de la vapeur ou de l'électricité ! Il ferait plus qu'un livre, il ferait une révolution ! » (p. 26).

découpées » (p. 38). Puisque le texte est difficilement trouvable, citons ce que Du Camp appelle le résumé de sa pensée et qui s'apparente à une véritable profession de foi dans le Progrès, sur laquelle se termine sa préface :

Délaissé par ses maîtres pour qui la littérature ne fut qu'un moyen et jamais un but, l'art littéraire a fait fausse route ; il est revenu aux vieux errements du passé. Rien n'est encore perdu, rien n'est même compromis. Qu'il fasse appel à toutes ses vaillances, qu'il ne recule devant aucun obstacle et qu'il se souvienne toujours de ce lieu-commun qu'on ne saurait trop répéter : L'avenir est en avant et non pas en arrière. Qu'il oublie le fatras des choses éteintes et qu'il vive avec son temps et pour lui. Trois grands mouvements, le mouvement humanitaire, le mouvement scientifique et le mouvement industriel, se complétant et s'entr'aidant l'un l'autre, emportent, comme un triple courant, notre époque vers une rénovation certaine. Qu'il s'y mêle hardiment, qu'il se baigne sans crainte dans les eaux fécondes de ces fleuves de régénération, il y trouvera des forces qu'il ne soupçonne pas et des vigueurs à soulever le monde. Qu'il les dirige, qu'il les calme ou les excite selon qu'il en sera besoin, qu'il marche avec eux, ou sinon ils ne l'attendront pas et le laisseront loin d'eux, mourant de faiblesse et d'inanition.

Un dernier mot : les poètes antiques, tourmentés déjà par les regrets du passé, ont placé l'âge d'or derrière nous, aux premiers temps de la terre. Ils se sont trompés ; j'en jure par l'éternel progrès, l'âge d'or est devant nous ! Il est trop loin encore pour que nous puissions l'atteindre dans notre existence actuelle, mais nous pouvons du moins travailler à défricher la route qui mène vers les beaux paysages de l'avenir ; c'est plus que notre devoir, c'est notre mission (p. 39).

Ce final en point d'orgue apporte à la notion de moderne une dimension supplémentaire : ce n'est pas tant l'actuel, le contemporain, c'est surtout l'avenir et le progrès. Il y a pour le poète urgence à dire le présent en sorte de préparer l'avenir. On est, on l'aura compris, aux antipodes de la dialectique de la modernité telle que l'entend Baudelaire autant que de l'art pour l'art façon Gautier. Pour deux raisons au moins : non seulement parce que la « mission » que se propose Du Camp est comme débarrassée de tout projet esthétique (la poésie et la littérature sont du côté de la didactique positiviste et de l'escorte technocratique faite au régime impérial : il s'agit, et les mots sont récurrents tout au long de la préface, de faire comprendre, d'expliquer, de faire voir, etc.), mais surtout parce que la littérature se soumet aux impératifs du progrès, ce qui représente du point de vue de l'artiste « pur » hérésie et soumission — souvenons-nous de cette « fusée » : « Quoi de plus absurde que le Progrès, puisque l'homme, comme cela est prouvé par le fait journalier, est toujours semblable et égal à l'homme, c'est-à-dire toujours à l'état sauvage²⁸. » Ou encore de cette réflexion

28. *Fusées*, XIV, *Œuvres complètes*, t. I, éd. citée, p. 663.

dans *Mon cœur mis à nu* : « Théorie de la vraie civilisation. Elle n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur ; ni dans les tables tournantes, elle est dans la diminution des traces du péché originel²⁹. »

Le moderne dont s'est saisi Du Camp pour s'en faire le chantre, il fallait que Baudelaire le distingue de ses propres conceptions. Le simple geste de la dédicace nominale « Pour Maxime Du Camp » est une manière de saluer tout en l'excluant une tentative de redonner de la vigueur à une poésie empêtrée dans ses conventions. Nul besoin ici d'apporter la preuve que, poétiquement parlant, *Les Fleurs du Mal* ne doivent rien aux *Chants modernes* : parce que tout entiers dans les mots et les contenus et absolument étrangers à la forme, ceux-ci, en fait, s'énoncent dans un moule parfaitement éprouvé qui rend la poésie simple, transparente et donc comme absente à elle-même, là où Baudelaire, et avant lui les romantiques, l'ont opacifiée et compliquée à souhait. On se contentera, en guise d'illustration, de ce court extrait de « La Vapeur » ; long poème au seuil de la section « Chants de la matière » :

Je suis jeune et pourtant si belle
 Que chacun m'adore à genoux ;
 Je n'ai point trouvé de rebelle,
 Chacun de ma force est jaloux ;
 Car je suis la Vapeur immense !
 Je tiens l'avenir désormais ;
 Avec le siècle je commence
 Et je ne finirai jamais !

C'est moi ! moi, la moderne fée,
 Qu'on attendait depuis longtemps
 [...] (p. 249-250).

On comprend que Du Camp n'ait guère su convaincre ceux qui ne l'auront pas reconnu comme leur pair. Parce que son recueil, au titre si prometteur, n'était pas à la hauteur, comme le notait Gautier, de son programme. Parce que, aussi, à y regarder de près, cette préface des *Chants modernes* pêche par une argumentation essentiellement négative, dont ne se dégagent que quelques principes assez convenus, à tout le moins prévisibles et donc non novateurs. Défaut capital en ces années parnassiennes où Leconte de Lisle, sur la voie détournée de Gautier, s'est mis à fédérer la jeune génération de poètes autour d'un credo puissant (aux antipodes lui aussi du modernisme de contenu) qui finira par dominer jusqu'au dernier tiers du siècle. Le poète Maxime Du Camp ne pouvait occuper aucune place, comme le confirme le discours de réception de l'époque. Son expérimentation moderniste apparaît dès lors sinon dérisoire, du moins dénuée d'une quelconque efficacité à changer le cours des choses. Le salut bau-

29. *Mon cœur mis à nu*, XXXII, *idem*, p. 697.

delairien exprimé par la dédicace n'en est pas moins un signal de nature à baliser le vrai territoire de la modernité que le poète des *Fleurs du Mal* entend occuper seul.

La position de Baudelaire

Ainsi, *Les Fleurs du Mal* figurent jusque dans leur cadrage paratextuel la position définie par Baudelaire, non pas sous l'impulsion de quelque aperception spontanée ni sous l'emprise d'un génie conceptuel sans précédent, mais par le jeu, délicat, risqué, d'une articulation dialectique de deux options qu'il indique pour s'en démarquer en les renvoyant d'une certaine façon dos à dos. Et en ce sens Gautier n'appartient pas plus au passé que Du Camp à l'avenir : tous deux désignent dans la contemporanéité deux positions en apparence aussi inconciliables qu'elles sont en vérité, telles que l'espace poétique des années 1850 les présente à la perception critique du poète, compossibles. Mixte de nouveauté et d'éternité, d'historicité et d'intemporalité, de poésie pure et de fascination à l'égard des deux décors, urbains et sociaux, de la grande ville « qui change » et de la mode, ce « médium du temps accéléré³⁰ », la modernité baudelairienne ne réconcilie pas Gautier avec Du Camp, l'immobilité marmoréenne de l'art pur avec la dynamique progressiste de la poésie de la technique et de la science. Elle dégage entre eux, c'est-à-dire au-delà de leur opposition modale, une voie inédite où n'entrent pas seulement en jeu l'opposition de la « pureté » et de l'impure contemporanéité, mais plus fondamentalement celle qui met face à face l'autonomie de l'activité poétique (plus largement esthétique) et sa dépendance à l'égard des attentes sociales auxquelles elle aurait à répondre.

Ce n'est pas seulement, ici, que Du Camp, poète d'Exposition, est proche du pouvoir et des fétiches techniques dont il se pare. Certes, la poétique des *Chants modernes* peut passer pour l'équivalent et le résultat de l'intrusion dans l'espace poétique de la propagande technocratique d'un Michel Chevalier, saint-simonien convertissant les rêves d'« association universelle » de l'Église dans la mise en place pratique du réseau des chemins de fer. Gautier, Leconte de Lisle qui prend son relais ne sont pas moins proches de ce même pouvoir, quand bien même réservent-ils aux exigences utilitaristes de la bourgeoisie dont ce pouvoir émane un mépris apparemment sans concession. Non seulement l'art pur est globalement inoffensif (le mépris dont il s'enveloppe amortit ses coups), mais encore les principes qui le sous-tendent rejoignent certaines des valeurs cardinales de la classe dominante (excellence technique, culte du travail, maximisation de l'effort). L'amitié qui a lié Du Camp et Flaubert, cet autre apôtre de l'art pur, n'est pas sans enseignement sous ce rapport. Et ce n'est sans doute pas un fait de hasard ni de simple analogie si les thématiques parnassiennes, dictées par Leconte de Lisle,

30. Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2001, p. 60.

avec ses *Poèmes antiques* et ses *Poèmes barbares*, rejoignent, dans leur passéisme et leur exotisme comme dans la facture impeccable qui leur est donnée, l'esthétique des peintres les plus académiques, peintres d'histoire ou peintres de scènes orientalisantes, ceux-là même qu'expose le Salon qui refuse Manet, sans doute le vrai double esthétique de Baudelaire. Peintres académiques et poètes parnassiens occupent, dans leurs champs d'activité respectifs, des positions homologues — proximité du pouvoir, résistance à la modernité, révolution conservatrice. Le pouvoir leur en saura gré. Leconte de Lise aura sa rente, les artistes leurs médailles et leurs commandes d'État. Baudelaire, lui, aura son procès.

Ni Gautier, ni Du Camp. Ni art pur tournant le dos à la « Vie », à son mélange de beauté et de laideur, ni poésie du contemporain accordée à un siècle dont Sartre disait qu'il a inventé l'avenir, la poésie baudelairienne se voudra moderne, se fera moderne : forme en prise sur un sujet (déchiré) et sur des sujets (à la fois singuliers et universels, instantanés et paraboliques, comme tels inscrits dans un présent, une « vie présente », tirillée entre l'éternel et le transitoire plus qu'enclavée entre un passé qui s'attarde et un avenir qui s'anticipe). Par une ruse qui n'est pas sans ironie, la double dédicace des *Fleurs du Mal* est une signature plus qu'un geste de révérence. Dans sa dualité même, qui place face à face deux positions opposées, comme dans sa tournure, qui consiste à accuser réception à chaque pôle du contrat esthétique qu'il se refuse à honorer, elle est l'hommage que Baudelaire se rend à lui-même, au coup de force dont ses *Fleurs du Mal* sont l'expression. Pierre Bourdieu, au détour de ses *Méditations pascaliennes*, a très exactement défini le sens, la portée et la genèse de la position singulière que le poète a définie :

Baudelaire s'oppose à la fois aux deux positions polaires [de l'École moderne, associée à Du Camp, et de l'École artiste, qui se réclame de Gautier] tout en accordant et en prenant à chacune d'elles ce par quoi elle s'oppose le plus directement à l'autre : au nom du culte de la forme pure, qui le place à l'aile radicale de la littérature autonome, il refuse la soumission à des fonctions externes et le respect des normes officielles, qu'il s'agisse des préceptes moralisateurs de l'ordre bourgeois pour les poètes spiritualistes ou du culte du travail pour l'« École moderne ». Mais il refuse tout autant le repli social des sectateurs de la forme pure [...] au nom de l'exaltation de la fonction incantatoire de la poésie, de l'imagination critique et du « sentiment moderne », comme dit Asselineau³¹.

Pour percer la logique de cette double opposition et prendre la mesure du résultat auquel elle aboutit, il faut se souvenir de l'insistance que Baudelaire mettait, ainsi qu'on l'a vu, à cerner la « position » de Gautier : elle est l'indice de la conscience morphologique qui habite le poète, c'est-à-dire de sa capacité à construire mentalement l'espace des positions réalisées que son champ d'appartenance lui

31. P. Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1997, p. 105-106.

propose et l'espace des possibles qu'il lui donne à entrevoir. Sous ce rapport, pris entre les mâchoires de la dédicace à Gautier et de la dédicace à Du Camp, le recueil des *Fleurs du Mal* présente, par ses bords, une sorte de modèle réduit de l'univers poétique des années 1850 et se présente, entre les deux pôles qu'il indique pour s'en détourner, comme le résultat du choix esthétique autant qu'éthique posé par son auteur. Choix tendu, difficile, opérant, expliquait encore Bourdieu, « par [une] *combinaison inédite* de positions socialement exclusives » et « [portant] à l'existence, *en un lieu de haute tension*, une position jusque-là impossible, issue de la réunion de l'avant-gardisme esthétique et l'avant-gardisme éthique³² ». De cette tension, *Les Fleurs du Mal* sont le lieu autant que, pour une part, le résultat. Tension générale et générative, dont la rhétorique de la contradiction qui les anime, accordée d'ailleurs aux contradictions mêmes dont la théorie baudelairienne de la modernité tire sa dynamique, ne constituent sans doute pas la simple expression : d'autres déterminations ont joué, venues à la fois de l'évolution des régimes rhétoriques au XIX^e siècle et de la complexion personnelle du poète. On n'en devine pas moins, ici, que la dialectique baudelairienne ne trouve pas sa seule signature dans un idiome formel ni dans une esthétique assortie à une thématique singulière, mais aussi bien dans une sorte de sociolecte morphologique, dont l'architecture des *Fleurs du Mal* donne, à son fronton et à son extrémité, à l'intention de ses pairs, ses « frères », seuls capables de les décoder, l'une et l'autre des deux clés — de voûte.

JEAN-PIERRE BERTRAND

PASCAL DURAND

Université de Liège

32. *Ibid.*, p. 106.