

γνώθι σεαυτόν  
Les évidences de Baudelaire

Pascal Durand  
Université de Liège

À Dominique Gerard

Au sujet de Baudelaire, tout semble avoir été dit, et d'abord par Baudelaire lui-même. Y-a-t-il quelque chose de relativement neuf à en dire après Walter Benjamin et Robert Vivier, Graham Robb et Jérôme Thélot, Alain Vaillant et Roberto Calasso<sup>1</sup> ? L'auteur des *Fleurs du mal* nous est devenu presque transparent, à travers une escorte savante et poétique très nourrie, à commencer par un effet rétrospectif venu de ses héritiers directs, eux plus obscurs et mystérieux que lui, qu'il a cependant rendus possibles sans les avoir vus venir : le tour de force d'Isidore Ducasse, inconnu au bataillon des lettres ; le tour de piste d'un Rimbaud, passant considérable ; ou les opacités de Mallarmé, calme bloc tombé d'un désastre obscur. « J'ai bien peur de *commencer* [...] par où notre pauvre et sacré Baudelaire a fini<sup>2</sup> », confie celui-ci en 1867, quelques jours après la mort de son idole.

Régis Debray, un peu trop remonté contre Venise et ses poseurs, a beau vouloir partager l'œuvre en deux camps – le Baudelaire des *Fleurs du mal* avec ce qu'il appelle « leurs balançoires à cheville » et le Baudelaire du *Spleen de Paris* où le « “parfait chimiste” », écrit-il, « atteint en prose la poésie que le vers lui refuse<sup>3</sup> », Baudelaire est, pour la plupart de ses lecteurs, égal à lui-même dans presque tous ses registres. Aux distinctions faites à la hache, Naples contre Venise, on peut préférer Éric Hazan invitant à voir, sur fond d'un Paris dont les formes changeaient, « le basculement des *Fleurs du mal*, éclairées à la lueur tremblotante de l'huile [...], au *Spleen de Paris*, illuminé au gaz<sup>4</sup> ».

On pardonne volontiers au Baudelaire de 1848 de s'être trouvé « dépolitiqué » par le 2-Décembre 1851 avant de s'enfoncer dans le camp des réactionnaires : cela n'a pas fait de lui un « antimoderne » comme les autres<sup>5</sup>. Il n'y a guère qu'un point sur lequel on ne parvient pas à tomber d'accord, politiquement, à son sujet : c'est son catholicisme, frotté d'un peu de Chateaubriand et de beaucoup de Joseph de Maistre, mélange de martyrologie pour la montre et de théologie implacable, émanant d'un jésuite assez janséniste. Jules Vallès avait vu, en lui, un cabotin doublé d'un calotin et, bien seul dans son cas, il y avait cru, lui, dur comme fer, à la posture du poète en soutane déguisé en chauve-souris. Il est vrai qu'il ne donnait pas plus d'avenir à l'auteur des *Fleurs du mal* qu'au cénacle mouvant dont celui-ci se montrait entouré entre deux cabarets et deux déménagements. Vallès n'avait pas, en poésie, le goût très juste<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *Baudelaire*, éd. G. Agamben, B. Chitussi et C.-C. Härle, trad. P. Charbonneau, Paris, La Fabrique, 2013 ; Robert Vivier, *L'Originalité de Baudelaire*, Bruxelles, Palais des Académies, 1989 ; Graham Robb, *La poésie de Baudelaire et la poésie française*, Paris, Aubier, 1993 ; Jérôme Thélot, *Baudelaire. Violence et poésie*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1993 ; Alain Vaillant, *Baudelaire poète comique*, Presses universitaires de Rennes, 2007 ; Roberto Calasso, *La Folie Baudelaire* (2008), trad. J.-P. Manganaro, Gallimard, coll. « Du Monde Entier », 2011.

<sup>2</sup> Stéphane Mallarmé, Lettre à Villiers de l'Isle-Adam, 24 septembre 1867, *Correspondance (1854-1898)*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, 2019, p. 198.

<sup>3</sup> Régis Debray, *Contre Venise*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 15-16.

<sup>4</sup> Éric Hazan, *L'Invention de Paris*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2002, p. 97.

<sup>5</sup> Antoine Compagnon, *Les Anti-modernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

<sup>6</sup> Voir à ce sujet Pascal Durand, *Poésie pure et société au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2022, chapitre 6, « Le sens du réel contre l'art pur : Baudelaire par Vallès », p. 171-186.

L'État français devrait donc envisager de transférer Baudelaire, d'abord, du cimetière Montparnasse à la crypte du Panthéon : après tout, c'est tout près. Car voici comment il peut nous apparaître : un poète familier, veillant à son tour, comme un sphinx sans énigme, aux portes presque saintes de l'esthétique moderne<sup>7</sup>. C'est une citation fantôme. En voici d'autres : rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme ; la rue assourdissante autour de moi hurlait ; longue, mince, en grand deuil, une femme passa ; ailleurs, bien loin d'ici, trop tard, jamais peut-être ; étoile de mes yeux, soleil de ma nature, vous mon ange et ma passion ; un éclair, puis la nuit.

### *Imbrications*

Quelque peu paradoxale, la transparence de Baudelaire résulte, sous un premier aspect, d'une dynamique particulière de son discours, c'est-à-dire de son mode de progression thématique et syntaxique. Poète ou prosateur, théoricien ou critique, Baudelaire fait ce qu'il dit et dit ce qu'il fait. Le « dire » et le « faire » ne fusionnent pas chez lui, comme il en ira chez Mallarmé au risque d'une sorte d'implosion du langage. Baudelaire procède presque tout à l'inverse : il juxtapose un métadiscours à un discours, lequel vient entrecouper celui-ci, le compliquer, l'allonger, au prix de redondances et de détours le plus souvent significatifs.

Dans « Le Peintre de la vie moderne », le propos n'arrête pas de courir après l'objet et de le déplacer ; il tourne autour de la « modernité », bien près d'y toucher, puis s'en éloigne, y retourne pour en retoucher la définition, au fond jamais bouclée. La modernité restera concept à double fond et à double entente, conforme à la chose comme à l'esprit de la chose<sup>8</sup>. Même démarche de flâneur dans les « Notes nouvelles sur Edgar Poe », où c'est la « poésie pure » qu'il s'agit de cerner, en tant que mot d'ordre, en plaçant en évidence, par blocs successifs, l'effort de purification que cette pureté demande et dont elle constitue le produit<sup>9</sup>. Le compte rendu de « Madame Bovary », dans lequel un nomothète prend résolument le dessus sur le rédacteur d'un article de soutien à un autre nomothète, s'achève en queue de poisson au moment où, le cadre étant rétabli et leur compte réglé aux procureurs de la chose littéraire, il s'agirait d'entrer dans le vif du sujet<sup>10</sup>.

Beaucoup des poésies des *Fleurs du mal*, si concentrées qu'elles se veulent, montrent des progressions semblables, bien des vers y corrigent tel autre ou préparent, faibles et chevillés, tel vers plus dense et plus vibrant qui suit. Baudelaire, qui savait ce qu'il faisait, en a lui-même procuré une analyse : ce vers est faible, dites-vous, ne voyez-vous pas qu'il prépare ainsi le vers très fort qui arrive ensuite ?

Cette progression par accumulation ou juxtaposition opère quelquefois à un niveau pré-syntaxique. Mallarmé pratiquera le collage de substantifs : « *Solitude, récif, étoile*<sup>11</sup> ». Baudelaire fait de même, sinon en mieux : « Hôpital, lupanar, purgatoire, enfer, bagne<sup>12</sup> ». Encore a-t-il fait plus fort, le vers épithète : « Décrépit, poudreux, sale, abject,

<sup>7</sup> Charles Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *Œuvres complètes*, tome II, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 319.

<sup>8</sup> « Le Peintre de la vie moderne » (1863), *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 683-724.

<sup>9</sup> « Notes nouvelles sur Edgar Poe » (1857), *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 319-337.

<sup>10</sup> « Madame Bovary par Gustave Flaubert » (1857), *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 76-86.

<sup>11</sup> Mallarmé, « *Salut* », *Poésies*, *Œuvres complètes*, tome I, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 4.

<sup>12</sup> Projet d'« Épilogue » aux *Fleurs du Mal* de 1861, *Œuvres complètes*, tome I, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 191.

visqueux, fêlé<sup>13</sup> ». Et plus fort encore, le vers adverbe : « Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !<sup>14</sup> »

À d'autres niveaux, le métadiscours en discours résulte d'effets d'imbrication et de réciproque emboîtement. Ayant le culte des images et des tableaux, Baudelaire a une théorie du cadre, assez reçue dans le camp des modernes, voulant que le bord plus ou moins ouvragé autour de l'œuvre soit l'expression de l'isolement de cette dernière au sein de l'immense nature ou, si l'on préfère, l'expression de son découpage sémiotique dans le continuum du monde représentable. Il arrive que cette théorie, avec les paradoxes qu'elle recouvre, rentre, chez Baudelaire, à l'intérieur du cadre ainsi défini, au prix d'une sorte d'inversion du rapport entre contenant et contenu.

Baudelaire joue volontiers cadres sur table – comme dans « Le Cadre » justement<sup>15</sup> ; d'autre fois, au moyen d'une introduction figurative, au sein du texte, de ce qui est censé constituer celui-ci en univers formel séparé du reste. Dans « Bien loin d'ici », la « case sacrée », « la chambre de Dorothée », est également le cadre du sonnet inversé, à la fin duquel « Des fleurs se pâment dans un coin<sup>16</sup> ». La parenthèse introduite dans « Remords posthume », partie prenante de l'autocommentaire dont Baudelaire accompagne toujours en quelque manière son propos est à la fois plus ponctuelle et plus complexe :

Le tombeau, confident de mon rêve infini  
(Car le tombeau toujours comprendra le poète),  
Durant ces grandes nuits d'où le somme est banni,

Te dira, « Que vous sert courtisane imparfaite,  
De n'avoir pas connu ce que pleurent les morts ? »  
Et le ver rongera ta peau comme un remords<sup>17</sup>.

« (Car le tombeau toujours comprendra le poète) » : la formule se prête à au moins deux significations et celles-ci à figuration visuelle. Double en effet le sens du verbe « comprendre », saisir par l'esprit mais aussi contenir. Les parenthèses sont marqueuses d'une incidente, elles font en outre signe d'une sorte d'insertion par collage, sur fond de connivence avec l'« hypocrite lecteur<sup>18</sup> ». Le tout contribuant à la représentation icono-typographique d'un contenant lui-même contenu.

Le recueil des *Fleurs du mal*, dans son édition de 1861, se verra comme encadré par deux dédicaces se regardant en chiens de faïence d'un bout à l'autre : d'un côté, Gautier, chantre de l'art pour l'art ; de l'autre, en tête du « Voyage », Maxime Du Camp, chantre du progrès et de l'art industriel<sup>19</sup>. La position esthétique de Baudelaire – dont il allait s'employer deux ans plus tard à capter la formule dans les colonnes du *Figaro* – s'indiquait ainsi très bien. Ni d'un côté ni de l'autre ; ni sous l'emprise d'une beauté hors des gonds du temps ni en prise sur une directe contemporanéité ; ni entre l'une ou l'autre, mais en rapport de tension vitale et féconde entre deux pôles. Souvent bizarre, le tiraillement chez Baudelaire n'est pas toujours tragique. La modernité recouvre la composante euphorique de ce tiraillement.

### *Univoques érotiques*

<sup>13</sup> « Le Flacon », *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 48.

<sup>14</sup> « À une Passante », *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 93.

<sup>15</sup> « Le Cadre », *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 39.

<sup>16</sup> « Bien loin d'ici », *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 145.

<sup>17</sup> « Remords posthume », *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 35.

<sup>18</sup> « Au Lecteur », *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 6.

<sup>19</sup> Jean-Pierre Bertrand et moi-même avons mis en relief la symétrie et la portée de ces dédicaces à l'échelle du recueil : « Entre Gautier et Du Camp. D'une dédicace à l'autre : la position des *Fleurs du Mal* », *Cahiers Textuel*, n° 25, octobre 2002, p. 239-255.

Un deuxième plan de transparence, moins formel, touche à l'érotique de Baudelaire. L'équivoque sexuelle tombe sous le sens chez lui. On pourrait dire qu'elle est sans équivoque. Rien n'est plus déclaré que le fétichisme du poète, produit de fantasmagories qui se rejoignent sous le signe de la prostitution. Linge, soulier, chevelure, toison, parfums, bijoux sonores, correspondances.

Transport du sens par l'esprit, ce fétichisme conduit, par définition, à déplacer le désir sur un autre objet que la chose, ou à faire voir toujours le même objet sous des choses diverses – jusqu'à « Une Charogne » et, mieux encore, jusqu'à l'« Objet Grand A » de « La Géante »<sup>20</sup>. Baudelaire, Rétif de la Bretonne fusionné avec Pétrus Borel, en a fourni une surprenante autoanalyse. « Le goût précoce des femmes, trouve-t-on dans ses carnets intimes. Je confondais l'odeur de la fourrure avec l'odeur de la femme. Je me souviens... Enfin, j'aimais ma mère pour son élégance. J'étais donc un dandy précoce<sup>21</sup>. » Et dans des brouillons supposés de titres et de canevas : « Tout jeune, les jupons, la soie, les parfums, les genoux des femmes<sup>22</sup>. » On ne fait pas meilleur confident de son propre rêve :

Je te ferai de mon Respect de beaux souliers,  
De satin, par tes pieds divins humiliés,  
Qui les emprisonnant dans une molle étreinte,  
Comme un moule fidèle en garderont l'empreinte<sup>23</sup>.

Font retour, par là, des questions de forme et, plus spécialement, de « régime rhétorique ». Baudelaire, c'est l'évidence, est le poète de l'oxymore, comme Hugo est, de son côté et presque à l'inverse, le poète de l'antithèse. Mais Baudelaire est aussi – c'est moins souvent souligné – un grand poète de la métonymie, trope du déplacement et de la contiguïté, de l'empreinte et de la trace, selon un système de correspondances procédant, plutôt qu'au moyen de métaphores, par un glissement d'un point à un autre à l'intérieur d'un ensemble qui les englobe tous deux<sup>24</sup>. Sont frappantes sous ce rapport certaines figures jouant d'une double entente physiologique et paratextuelle. Dans « Réversibilité » : « Ange plein de gaieté, connaissez-vous l'angoisse [...] / Et les vagues terreurs de ces affreuses nuits / Qui compriment le cœur comme un papier qu'on froisse ?<sup>25</sup> » Ou dans « Le Beau Navire » : « Je veux te raconter, ô molle enchanteresse » « Tes bras, qui se joueraient des précoces hercules / Faits pour serrer obstinément, / Comme pour l'imprimer dans ton cœur, ton amant<sup>26</sup>. » L'imagerie du « moule », de « l'empreinte », du « papier froissé » participe d'une rhétorique de la métonymie à deux directions, qui par un côté conduit au déplacement de la désignation et qui, par un autre, conduit vers l'inscription, la matérialité du papier et du support.

L'érotique de Baudelaire a donc donné lieu à une rhétorique particulière. On n'est sans doute poète qu'à ce compte-là. Hugo, Nerval, Ducasse, Laforgue, Mallarmé, Jarry ont été des esprits hantés par des corps, des verbes habités par la chair, ayant fait œuvre avec ces fantômes et ces enveloppements. Quant à Baudelaire, le fétichisme gouvernant cette érotique et nourrissant cette rhétorique est l'expression, bien évidemment, de dispositions tournées

<sup>20</sup> « Une Charogne » et « La Géante », *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 31-32 et p. 22-23.

<sup>21</sup> *Fusées*, *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 661.

<sup>22</sup> *Titres et canevas*, *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée p. 594

<sup>23</sup> « À une Madone », *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée p. 58.

<sup>24</sup> Très structurante en fait de régime rhétorique, l'opposition de la métaphore et de la métonymie – comme du poétique et du prosaïque – est ici pensée suivant la typologie élaborée par le groupe μ. Voir *Rhétorique générale* (1970), Paris, Seuil, coll. « Points », 1982 et *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire* (1977), Paris, Seuil, coll. « Points », 1990.

<sup>25</sup> « Réversibilité », *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 44.

<sup>26</sup> « Le Beau Navire », *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 51-52.

vers l'intériorité, avant de se déporter d'un objet vers un autre. Baudelaire, a noté Sartre, ne regarde pas : il se regarde en train de regarder. Baudelaire, il est vrai, est l'homme dédoublé qui parle à son âme comme à une aimée : « Contemple-les, mon âme<sup>27</sup> », « Rappelez-vous [...], mon âme<sup>28</sup> », etc. Mais, sous un autre aspect, ce fétichisme est l'expression d'un rapport tourné en direction du monde, un monde qui enveloppe le poète de toutes parts, dans lequel il se trouve plongé et remué, c'est-à-dire le monde en croissante industrialisation dans les années 1840-1850, système de rotation de capitaux de plus en plus soutenu par un système de circulation des signes, notamment à travers ce que le poète désigne – après Gautier, qui le précède toujours un peu – comme « l'immense nausée des affiches<sup>29</sup> ». La muse vénale, la perte d'auréole, les ruelles de la ville et du bord du lit, les yeux illuminés ainsi que des boutiques ne cessent de dire la relation ambivalente entretenue par l'auteur des *Fleurs du mal* et du *Spleen de Paris* avec l'univers des réalités marchandes ainsi qu'avec les fantasmagories de l'authenticité qui nimbent celles-ci d'irréalité. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme : Walter Benjamin a presque tout dit là-dessus, en modifiant définitivement l'image du poète.

Ce marché est celui du capitalisme conquérant. Ce monde est celui de la grande ville monstre qui change sous les coups de boutoir du préfet de la Seine, artiste démolisseur. Ce marché est, d'autre part, compris, si l'on veut, à l'intérieur du précédent, y compris dans ce qui en fera, pour partie, un univers économique inversé, c'est-à-dire le marché de la « chose littéraire », pour reprendre le mot d'un Sainte-Beuve, performatif, en 1839<sup>30</sup>. Soit le marché de l'édition et des périodiques, de la chronique des nouveautés et du roman-feuilleton au kilomètre. Car l'écrivain et le poète, prostitué d'une espèce supérieure, se vend, même s'il se vend mal ou difficilement. « L'homme de lettres, note Baudelaire dans une de ses *Fusées*, remue des capitaux<sup>31</sup>. » Le rayon de chalandise dudit homme de lettres est celui du public plus ou moins extensible qui le lit et celui du public qui ne le lit pas ou qui le lit de travers, « grand troupeau », lit-on au sujet de Flaubert, « espèce assoupie dont les yeux sont fermés aux miracles de l'exception<sup>32</sup> ».

### *Éléments de pré-sociologie littéraire*

« La poésie, avait fait observer Baudelaire dès 1846, est un des arts qui rapportent le plus, mais c'est une espèce de placement dont on ne touche que tard les intérêts, – en revanche très gros<sup>33</sup>. » C'est dire, en passant sur un troisième plan, qu'il y a chez lui, une sorte de pré-sociologie de la « chose littéraire ». Plus fine que celle de Sainte-Beuve, elle est aussi plus sauvage et paradoxale. Cette pré-sociologie est le produit, non d'une observation, ni d'une simple participation – ce qui est tantôt trop élargir la focale, tantôt serrer de trop près l'objet –, mais de ce qu'on pourrait appeler, en retournant la formule d'Erving Goffman, une participation observatrice. Impossible toutefois de déterminer assurément de quelle alchimie, de quelle décantation rapide le jeune Baudelaire tire le culot et la lucidité railleuse qui le portent, en 1846, à faire leur leçon aux « jeunes littérateurs », dans les rang desquels il est mêlé. Mallarmé, en 1862, avec son pamphlet de vingt ans contre « L'Art pour tous », où il rappellera ses aînés au respect des valeurs les plus sacrées de la poésie, aura un culot du

<sup>27</sup> « Les Aveugles », *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée p. 92.

<sup>28</sup> « Une Charogne », *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 31.

<sup>29</sup> *Mon cœur mis à nu*, *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 684.

<sup>30</sup> Charles-Augustin Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle » (1839), dans *La Querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique. Un débat précurseur (1836-1848)*, anthologie établie par L. Demasy, Grenoble, UGA, 1999.

<sup>31</sup> *Fusées*, *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée p. 652.

<sup>32</sup> « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 78.

<sup>33</sup> « Conseils aux jeunes littérateurs », *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 18.

même calibre, mais avec moins de lucidité : le jeune auteur d'un autre « Guignon » n'y consolidera guère qu'un credo nourri par tous les lieux communs du milieu artiste<sup>34</sup>.

Les observations et les préceptes que Baudelaire livre dans ses « Conseils aux jeunes littérateurs », en 1846, empruntent pour une part non négligeable aux « physiologies » ayant déferlé sur le marché de l'édition et de la petite presse des années 1830 au milieu des années 1840<sup>35</sup>. Journalistes et écrivains y avaient mis volontiers sous la loupe, en ethnographes de leur propre milieu, les mœurs de la tribu littéraire. Il y a loin, toutefois, de l'ironie plaisante de ces produits de marché au sujet du marché au point de vue détersif et pourtant affirmatif que Baudelaire prend sur un système des lettres où, dit-il, « il faut produire beaucoup » et où l'intérêt à paraître désintéressé doit d'autant plus valoir, au pôle artiste, que l'autre pôle, dans cette sphère, est occupé par des « logogripes en action » tels qu'Eugène Sue et Paul Féval.

Tout se passe dans ce texte et dans ces années 1840 comme si Baudelaire se tenait en surplomb interne au sein de son propre milieu ; comme si, autrement dit, il se tenait *devant* la littérature *au sein* de laquelle pourtant il est plongé. Une littérature devenue un univers social à part entière, avec une population de plus en plus nombreuse et diversifiée, allant d'une aristocratie du mérite ou du commerce à une bohème faite de provinciaux montés à Paris et de Parisiens déchus. Avec ses appareils d'édition et de commercialisation, ses organismes professionnels de gestion des droits, les gratifications et les mortifications qu'on en recueille. Avec ses lieux de sociabilités spécifiques, publics ou privés.

Il est frappant que Baudelaire en vienne à définir cet univers comme un cercle de volontés en interaction les unes avec les autres et déterminé par une « seule volonté » qui les articule toutes entre « liberté » et « fatalité ». Qu'il parvienne donc à voir cet univers avec ses schémas auctoriaux et ses grandes valeurs directrices comme un microcosme où *être autre que les autres, comme tous les autres*, tient d'une loi commune que chacun suit, en général, dans l'ignorance que cette loi, ordinairement non dite, se reproduit en passant par lui.

L'âge venu, bientôt nimbé par l'aura que confère la malédiction vérifiée au tribunal, Baudelaire se campera en écrivain professionnel rappelant supérieurement les aspirants à la gloire à une maîtrise plus assurée des secrets de l'art et des ficelles du métier – à l'image de Théophile Gautier. C'est un des sens de la dédicace pleine d'emphase portée en tête des *Fleurs du mal*. Elle est de même étoffe et de même esprit que le mot de conclusion qui sera porté, en 1858-1859, à la fin d'un article sur Gautier paru dans la revue *L'Artiste* alors sous la rédaction en chef du même Gautier. On vérifie, par là, une des circularités qui consolident le milieu clos des poètes artistes. En Gautier, Baudelaire a vu un temps, ou voulu voir, l'image parfaitement réalisée de l'écrivain selon ses vœux : « un modèle, écrivait-il, 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<sup>36</sup> ». Baudelaire, fort heureusement, aura quitté et cette époque et ce monde lorsque Gautier, dix ans plus tard, prendra sa plume de rapporteur officiel sur les progrès de la poésie française à l'occasion de l'exposition universelle, sans rien y dire de bien intéressant au sujet de Baudelaire<sup>37</sup>. Entre-temps, Baudelaire ferraille au nom de la « poésie pure » contre les réquisitions de l'utilitarisme, de la morale et de la justice et se porte candidat à l'Académie, toujours au nom de la « poésie pure ». Façon, en se portant au

<sup>34</sup> Voir P. Durand, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, coll. « Liber », chapitre premier.

<sup>35</sup> À propos de ce continent englouti, voir Valérie Stiénon, *La Littérature des physiologies*, Paris, Garnier, Valérie Stiénon, *La Littérature des Physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012.

<sup>36</sup> « Théophile Gautier » (1858/1859), *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p.128.

<sup>37</sup> « La caractérisation de Baudelaire par Gautier n'est guère plus qu'une suite de métaphores douteuses », notera à ce sujet Walter Benjamin (*Paris Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre des passages*, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, 1989, p. 296).

devant du refus, de réussir à l'envers, de sauver la face et d'exposer au grand jour la face plus ou moins cachée du système – à la manière dont un Manet persistera à se présenter au Salon officiel de peinture au prix de sélections et de refus successifs.

Baudelaire y revient sans relâche : le poète pur est un professionnel de la beauté. À lui de fléchir, par l'inflexible volonté qu'il introduit dans sa tâche, les volontés des profanes et des philistins les plus bêtement rétifs. Il y a de l'héroïsme dans cette posture et ces professions de foi professionnelles. Et il y entre une certaine cruauté. Baudelaire, peu amène avec ses aînés, a détesté tous ses cadets. Préfacier *Les Martyrs ridicules* de Cladel, œuvre d'un débutant déjà désenchanté, leur avait dit à jamais leur fait. D'ailleurs, Cladel n'avait pas plus d'avenir dans la partie que son pâle héros, retourné à sa province et au giron familial après avoir vécu les affres de la bohème sans en avoir les moyens. Et on pourrait relire sous cet angle la lettre assez raide dans laquelle, en mars 1865, à Manet se plaignant de n'être pas reconnu à sa juste valeur, il administrera le plus implacable des éloges : « *vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art*<sup>38</sup> ». Comme quoi, sans-çaçon, Baudelaire devait maîtriser l'art de se rendre odieux à ses confrères et à ses amis.

### *Points aveugles*

« La trop grande clarté réflexive, a écrit Sartre, équivaut à la cécité<sup>39</sup>. » Cette remarque, on peut la prendre en un sens plus général, à travers le regard rétrospectif que nous portons sur Baudelaire. Comme les rétroviseurs, la réflexivité a son angle mort. Baudelaire a décrit la sphère qui l'enveloppait ; il a contribué, ce faisant, à fabriquer la sphère qui nous enveloppe et nous le rend trop familier. Nomothète – comme Flaubert d'un autre côté, ou Manet dans sa partie –, il a été un des agents déterminants d'une « révolution symbolique » dans les manières de concevoir et de percevoir l'expérience littéraire, « révolution » dont le propre, quand elle vient à réussite, est d'effacer ses contours et conditions d'accomplissement<sup>40</sup>.

« Poésie pure », « modernité », « dandysme », dialectique de l'être tiraillé entre des aspirations divergentes sont entrés dans notre vocabulaire et dans nos têtes, au nombre de catégories pertinentes de perception de la chose esthétique. D'autres allaient consolider ces catégories, en les portant à un niveau d'étrangeté qui nous échappe davantage encore. On peut penser à Mallarmé, athée résolu, « littérateur pur et simple<sup>41</sup> », dont un des enjeux sera de prendre pour objet de sa réflexivité les réflexes qui déterminent celle-ci au sein d'un univers purement et simplement littéraire, observé dans ses rituels comme dans des coordonnées qui seraient – pour lui, elles l'étaient – juxtaposables à l'univers<sup>42</sup>.

Ladite « révolution symbolique » peut être exprimée en termes plus simples, ceux de l'histoire littéraire. Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, *Les Fleurs du mal* ont été le point de bascule à partir duquel la poésie n'a plus cessé de se recommencer en essayant d'écrire après Baudelaire mais toujours avec lui<sup>43</sup>. Quant à ses contemporains, l'astre noir baudelairien a

<sup>38</sup> Lettre à Édouard Manet, 11 mai 1865, *Correspondance*, éd. Cl. Pichois et J. Ziegler, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 496-497.

<sup>39</sup> Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947, p. 28.

<sup>40</sup> La notion de « révolution symbolique » – inspirée par la philosophie des formes symboliques d'Ernst Cassirer – est empruntée à Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2013.

<sup>41</sup> Mallarmé, Lettre à Henri Cazalis, 3 mars 1871, *Correspondance*, éd. citée, p. 268.

<sup>42</sup> Voir, à ce sujet, P. Durand, *Illusions perçues. L'art des règles suivant Stéphane Mallarmé*, sous presse.

<sup>43</sup> « La mer, la mer toujours recommencée ! », écrira le poète du *Cimetière marin* (Paul Valéry, *Œuvres*, tome I, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 147). Michel Murat s'en est souvenu, sans doute, au moment d'intituler l'ouvrage qu'il a réservé au *Coup de dés* de Mallarmé : *Un recommencement de la poésie*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2005.

comme absorbé, à un siècle et quelque de distance, les étoiles de moindre grandeur qui appartenait à la même configuration que lui : de ses aînés – Théophile Gautier et Leconte de Lisle – à ses pairs – Arsène Houssaye et Catulle Mendès – et, à leur suite, tant de ceux qui, ayant déjà grossi les sommaires de *L'Artiste*, devaient bientôt saturer les livraisons du *Parnasse contemporain*. Même si Houssaye, il est vrai, ne doit qu'à Baudelaire d'être encore nommé<sup>44</sup>. C'est un sort injuste. Pas seulement pour ces éclipsés, mais pour Baudelaire. Car pour entrevoir ce que fut Baudelaire et voir ce qu'il a su faire, il faut avoir à l'esprit, comme il les avait, tous ceux qui n'étaient pas lui, surtout quand ceux-ci semblaient proches de lui – tels le Gautier de la *Comédie de la mort*, plus que d'*Emaux et Camées*, ou le Leconte de Lisle des *Poèmes barbares*, plus que des *Poèmes antiques*.

### *Un art des lieux communs*

Ce que nous avons oublié en revanche, et que Baudelaire dit pourtant souvent, en s'employant à faire farine pour son propre moulin, est que, poésie ou prose, la littérature pure est un art du lieu commun. Le poète des *Fleurs du mal* le met en relief chez Flaubert qui, dans *Madame Bovary*, s'était donné pour objet, dans le lieu le plus vide – la province –, le topos littéraire le plus usé – l'adultère –, afin de mieux battre en brèche le bon sens bourgeois et le langage instrumental. Champfleury, écrit-il dans le même article de combat, a, « malgré son binocle poétique », « [négligé] le lieu commun, le lieu de rencontre de la foule, le rendez-vous public de l'éloquence<sup>45</sup> ». Beaucoup d'ironie est logée à cette enseigne, mais aussi une part de résolution. Flaubert avait en chantier un dictionnaire des idées reçues. Baudelaire avait, lui, en chantier une sorte de dictionnaire des styles reçus : Villemain, Hugo, Sand, le discours de presse, etc. C'est qu'il entendait lutter, à partir du lieu commun et au nom du lieu commun, contre les clichés. « Sois toujours poète, même en prose. Grand style (rien de plus beau que le lieu commun)<sup>46</sup> ».

Ce lieu commun, quel est-il ? Baudelaire n'est pas sur une ligne de fond qui conduirait aux *Mythologies* de Roland Barthes. Tant qu'à lui donner successeurs ou émules, voyons-le sur une ligne allant, plus décidément, vers *l'Exégèse des lieux communs* d'un Léon Bloy, ou bien vers les aphorismes d'un Karl Kraus. « Profondeur immense de pensée, écrit-il, dans les locutions vulgaires, trous creusés par des générations de fourmis<sup>47</sup>. » « La superstition, note-t-il également, est le réservoir de toutes les vérités. » Baudelaire, nous l'avons oublié, est du côté de l'affirmation du lieu commun comme réservoir et comme répertoire. Et Dieu – ou son Dieu – était pour lui le lieu commun suprême, en tant que « prostitué suprême<sup>48</sup> », c'est-à-dire ami de chacun : « Tout est commun, même Dieu<sup>49</sup>. » McLuhan tiendra, lui, que le poète moderne est celui qui brise des clichés pour retrouver et ranimer des archétypes<sup>50</sup>. Poète chiffonnier, le dernier mot de l'auteur des *Fleurs du mal* aurait pu être : « Plonger [...] / Au fond [du grand connu] pour trouver du nouveau !<sup>51</sup> »

<sup>44</sup> La « préface » supposée des petits poèmes en prose s'adresse, comme on sait, à ce même Houssaye. Par esprit de fidélité et rigueur philologique, Aurelia Cervoni et Andrea Schellino ne l'ont toutefois pas retenue dans l'édition qu'ils ont procurée du *Spleen de Paris* en GF, Paris, 2017.

<sup>45</sup> « Madame Bovary par Gustave Flaubert », *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 78-79.

<sup>46</sup> *Hygiène*, *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 670.

<sup>47</sup> *Mon cœur mis à nu*, *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 650.

<sup>48</sup> *Id.*, p. 692.

<sup>49</sup> *Id.*, p. 698.

<sup>50</sup> Marshall McLuhan (avec Wilfred Watson), *Du Cliché à l'Archétype. La Foire du sens*, Paris-Montréal, Hurtebise, 1973.

<sup>51</sup> « Le Voyage », *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée, p. 134.

Baudelaire, cependant, s'est imaginé en créateur de concept, *horresco referens*. Nul doute que le poète envahi par l'« immense nausée des affiches » aurait haï cette expression comme nous la haïssons nous-mêmes. C'est pourtant ce qu'il se fixe pour gouverner dans ses carnets intimes : « Créer un poncif, c'est le génie. Je dois créer un poncif<sup>52</sup>. » Et c'est bien ce qu'il a créé. Ce poncif n'est pas l'oxymore, ni la poésie pure, ni l'être tragiquement tiraillé. Ce poncif, c'est la modernité. La modernité, c'est-à-dire le concept du moderne ou l'essence du moderne comme assomption transhistorique de l'historicité. Concept curieusement emboîté. Car cette essence est en réalité un composé ; elle est faite d'une essence saisie sous les deux rapports d'une théorie rationnelle et d'une théorie historique du beau : à la fois essence et existence, nécessité et contingence, éternité et fugacité, événement et répétition. C'est pourquoi ce que Baudelaire appelle « l'impuissante analyse » – procédure de dissolution et de décomposition en éléments simples chère au bon sens des Homais, des Ohnet et autres Maxime Du Camp – se montre particulièrement impuissante à vider la modernité de sa substance. « Tout est nombre, écrit Baudelaire. Le nombre est dans tout. Le nombre est dans l'individu. L'ivresse est un nombre<sup>53</sup>. » Ce n'est pas seulement vouloir élever l'art du lieu commun au rang d'une théologie : « Ivresse religieuse des grandes villes, écrit-il également. Moi, c'est tous ; Tous, c'est moi<sup>54</sup>. » C'est donner poétiquement accès à ce « vin de la Vie », que, « brutal, violent, excessif, toujours poétique », Constantin Guys s'employait à vendanger parmi la grande foule de l'immense cité<sup>55</sup>.

Au centre des « Tableaux parisiens » figurent deux sonnets qui avaient été juxtaposés d'abord dans la même livraison de *L'Artiste* : « Les Aveugles » et « À une Passante ». C'est le cadre encore à l'intérieur du cadre. La modernité installée au cœur de la modernité. « Les Aveugles », donc la nuit qui marche le jour ; ceux qui ne voient pas, qui sont vus et dont l'œil éteint est braqué sur un ciel peut-être vide ; « La Passante », le jour qui marche dans la nuit et qui, se sachant vue, « œil ciel », voit en retour. Verticalité des « Aveugles » contre horizontalité de « La Passante ». Objet d'une sombre méditation univoque d'un côté, objet d'œillade réciproque de l'autre. Théologie d'un côté, anthropologie de l'interaction en milieu urbain de l'autre. Sérialité d'un côté, singularité de l'autre. Les aveugles hors du temps, venus peut-être de Breughel. La passante, ici maintenant, à la fois gravure de mode et madone, croquis de CG et sculpture de Phidias, agile avec sa jambe de statue et noble à balancer le feston et l'ourlet. Non, mon âme, la charogne n'est pas l'avenir de la passante. Le grand deuil de cette passante est tout, sauf la promesse de sa décomposition. Apparition, événement et répétition, elle ne fait que passer. Elle est ce passage. Et par définition elle continue de passer jusqu'à nous, silencieuse, dans des rues peut-être un peu plus assourdissantes. Un éclair, puis la nuit.

<sup>52</sup> *Fusées, Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 662.

<sup>53</sup> *Id.*, p. 650.

<sup>54</sup> *Id.*, p. 650

<sup>55</sup> « Le Peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, p. 724.