

CHARLES BAUDELAIRE, LA MODERNITÉ ET SES GOUFFRES

UDC 821.133.1.09 Baudelaire C.

Jocelyn Godiveau

UCO Angers, Faculté des Humanités, Département de Lettres modernes, Angers, France

Résumé : *À l'emphase romantique des gouffres tels qu'exprimés dans Les Fleurs du Mal répond la banalité des gouffres baudelairiens du Spleen de Paris, ceux de la vie moderne. Cette autre poésie des gouffres nous incite à relire l'œuvre poétique et critique de Charles Baudelaire, en particulier Le Peintre de la vie moderne dans lequel il théorise la modernité, c'est-à-dire le rapport entre la vie moderne et la création artistique. Aussi, cette étude se propose, dans un second temps, d'interroger la conception baudelairienne de la modernité et de la relier à son expression poétique.*

Mots-clefs : *gouffre(s), modernité, image, photographie, croquis, mémoire*

Dans les pages consacrées à l'œuvre du poète et rassemblées sous le titre *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Benjamin Fondane remarquait que « nous avons tous ouvert le volume des *Fleurs du Mal*, nous l'avons tous lu, et cependant, nous n'avons rien vu de sa poésie que ce qu'on nous a commandé d'y voir » (Fondane 2021, 81–83)¹. Discutant d'abord les lectures psychanalytiques apposées aux poèmes, le critique voyait davantage au travers du recueil baudelairien une « expérience religieuse » (Fondane 2021, 303), retenant essentiellement ce « gouffre de l'Ennui » dans « Le Possédé » (Baudelaire, *FM*, 1975, 37) comme l'expression d'une interrogation et d'une souffrance métaphysique, consacrant Baudelaire en tant que « poète de la modernité » (Fondane 2021, 306). Ce faisant, il écartait de sa lecture des *Fleurs du mal* l'idée d'un « ennui personnel » dont la formule synthétise « cet ennui des dimanches vides, des pianos désaccordés, des terrains vagues, des loisirs sans but, ennui de la pléthore [...] », ennui d'un quotidien qui manquerait d'élévation poétique pour se situer du côté de « l'ennui métaphysique » ou de « l'ennui dans le cosmos » (Fondane 2021, 303).

À relire *Les Fleurs du mal*, nous constatons de fait l'éminence poétique de ces gouffres, terme-clef en apparence puisqu'il apparaît dix-neuf fois dans l'édition de 1861 (et jusqu'à

Submitted November 22, 2021; Accepted December 15, 2021

Corresponding author: Jocelyn Godiveau

UCO Angers, Faculté des Humanités, Département de Lettres modernes, Angers, France

E-mail: jgodivea@uco.fr

¹ À propos du texte de Benjamin Fondane, voir aussi Antoine 1962, 81–83.

vingt-quatre fois, sauf erreur, si nous ajoutons à ce décompte les poèmes des *Épaves* et ceux de l'édition de 1868 dont l'une des pièces a pour titre « Le Gouffre ». Ces gouffres n'ont rien de prosaïque et reprennent les lieux communs de la poésie puisqu'ils désignent entre autres « les gouffres amers » de l'océan dans « L'Albatros » (*FM*, 1975, 9), « le gouffre de tes yeux » dans « Danse macabre » (*FM*, 1975, 97), le gouffre du Temps dans « L'Horloge », mais aussi, selon la veine du romantisme noir, un « gouffre noir » dans « Hymne à la Beauté » (*FM*, 1975, 24), un « gouffre obscur » dans « *De profundis clamavi* » (*FM*, 1975, 32), que l'on serait tenté de résumer à la formule de « Duellum » : « Ce gouffre, c'est l'enfer [...] » (*FM*, 1975, 36). Alors que l'image du gouffre s'estompe dans les autres écrits baudelairiens des années 1860 – seulement deux occurrences dans *Les Paradis artificiels*, dont le sujet semblait pourtant propice à son évocation, et une seule dans les « Petits poèmes en prose » qui constitueront *Le Spleen de Paris* –, les poèmes ajoutés à la deuxième édition des *Fleurs du mal* reprennent cet imaginaire cher au recueil. Outre le célèbre « gouffre de l'Ennui » que nous citons, se substituant au monstre qui apparaît dans « Au lecteur », nous pensons surtout à cet appel au gouffre qui clôt magistralement le dernier poème des *Fleurs du mal* dans l'édition de 1861 (« Le Voyage ») : « Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! » (*FM*, 1975, 134). Dans *Baudelaire et la modernité poétique*, Dominique Rincé analyse ces vers comme la manifestation d'une « rupture fondamentale avec l'inspiration des textes précédents » (Rincé 1984, 67). La lecture qu'il propose des *Fleurs du mal* ne s'oppose pas à celle de Benjamin Fondane mais suggère plutôt l'affirmation d'une radicalité à travers les derniers vers du « Voyage », la découverte de « l'effarante vérité poétique de la mort », la volonté de s'abîmer dans le rêve et « le songe poétique seul », la préférence accordée au « vertige de la méditation sans fin » (Rincé 1984, 68–69). Ce dernier gouffre, qui désigne la mort et ce qu'elle comprend de crainte du néant, d'espérance et d'inconnu (autre terme-clef de la fin du recueil), signifie également pour Marc Eigeldinger « la seule chance de salut et d'affranchissement, ainsi que l'éclatement des frontières de l'espace et du temps » (1968, 63). En suivant cette interprétation, Dominique Rincé regrette logiquement que Baudelaire « soit resté "au bord" et ne nous ait pas décrit la plongée "au fond du gouffre" » (Rincé 1984, 68), contrairement aux futures « errances infernales » (Rincé 1984, 69) des poésies d'Arthur Rimbaud et du comte de Lautréamont qui accompliraient cette exploration. Mais ce serait occulter différentes réalités qui pourraient constituer les véritables expériences du gouffre pour le poète : celle des drogues, celle de la prostitution, celle de la foule, celle de la photographie, celle de la ville moderne (qui nous intéressera ici tout particulièrement) ; celles qui lui permettront de « trouver du nouveau ». Aussi nous faut-il interroger ces gouffres au-delà de leur seule énonciation, les chercher dans la « description de la vie moderne » (Baudelaire, « À Arsène Houssaye », *SP*, 1975, 275) plutôt que dans les emphases poétiques, car c'est à l'épreuve de ces gouffres communs que s'exerce la modernité baudelairienne.

1. DES GOUFFRES DES *FLEURS DU MAL* À CEUX DU *SPLEEN DE PARIS*

De l'édition de 1857 à l'édition de 1861 des *Fleurs du mal*, Charles Baudelaire cultive la poésie des gouffres. Une image semble particulièrement appréciée du poète : celle de la plongée, car à la différence de la chute, il s'agit d'un saut volontaire dans l'inconnu ou l'interdit des gouffres. Ainsi la première occurrence de cette formule apparaît dans l'une

des pièces censurées constituant *Les Épaves*, « Femmes damnées – Delphine et Hippolyte », poème consacrant les amours lesbiens et dont le sujet lyrique exhortait les deux amantes à « plonge[r] au plus profond du gouffre » des plaisirs condamnés (*FM*, 1975, 155). En 1859, la formule réapparaît dans la première version du « Voyage » publiée dans la *Revue française* – elle correspond au vers que nous citons plus haut² – et Baudelaire l’emploie à nouveau dans « Épigraphe pour un livre condamné », d’abord publié le 15 septembre 1861 dans la *Revue européenne* avant d’être intégré aux *Fleurs du mal* dans l’édition posthume de 1868. Cette fois-ci, le substantif apparaît au pluriel et l’expression sert à désigner la matière même du livre : « Mais si, sans se laisser charmer, / Ton œil sait plonger dans les gouffres, / Lis-moi, pour apprendre à m’aimer [...] » (*FM*, 1975, 137). *A contrario* du « Voyage », il ne s’agit plus de dire les impressions de terreur ou le vertige de l’inconnu au seuil de la mort, mais bien d’annoncer à l’audacieux lecteur la diversité des gouffres, c’est-à-dire des images et des pensées réprouvées parce qu’elles restent incompréhensibles à l’« homme de bien » (*FM*, 1975). Ainsi le signifié du gouffre baudelairien ne peut être réduit à une simple définition et il nous faut rappeler que le poète lui-même, tout en confiant son obsession pour les gouffres dans l’un de ses journaux intimes, les énumérait sans fin : « Au moral comme au physique, j’ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l’action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc. » (*H*, 1975, 668). Cette « sensation » suffirait à justifier à elle seule la récurrence des gouffres dans *Les Fleurs du mal*, mais il ne faudrait pas faire abstraction pour autant de l’emphase romantique qui motive ces emplois au sein du recueil.

Parce qu’il chante la tragique de la chute³, le vertige du péché et de la tentation au mal, le recueil des *Fleurs du mal* illustre au mieux « l’attirance du gouffre » (*NN*, 1976, 322), célèbre formule que le poète emploie tant dans « L’Aube spirituelle » que dans les « Notes nouvelles sur Edgar Poe » afin de signifier « cette force primitive, irrésistible, [qu’] est la Perversité naturelle » (*NN*, 1976, 323) et qui entraîne l’individu vers la disgrâce. D’autres gouffres apparaissent toutefois à travers *Les Paradis artificiels*, *Le Peintre de la vie moderne* ou encore *Le Spleen de Paris*, sans que ceux-là soient toujours explicitement désignés comme les gouffres au sein desquels le poète trouvera du nouveau. Ce sont des gouffres communs, ceux de « l’ennui personnel » (Fondane 2021, 303), qui prennent pour cadre la ville moderne et dont l’ambiguïté pourrait être résumée à cette simple déclaration : « Je t’aime, ô capitale infâme ! » (« Épilogue », *FM*, 1975, 191).

Dès la fin de l’année 1853, Baudelaire écrivait à Fernand Desnoyers la poésie que recelait « nos étonnantes villes » (Baudelaire, *CI*, 1973, 248) tout en raillant, par excès inverse, les célébrations panthéistiques de la Nature. Mais entre les années 1858 et 1863, sa correspondance témoigne d’une terreur nouvelle, celle de Paris : « maudite ville, inondée de chaleur, de lumière et de poussière », écrit-il à sa mère le 20 juillet 1859 (*CI*, 1973, 588). Une année plus tard, le 18 octobre 1860, il confirme cette impression dans une lettre adressée à Alcide-Pierre Grandguillot : « Je rentre dans l’enfer (Paris) dimanche » (*CII*, 1975, 101). De même concède-t-il à sa mère en mai 1862 vouloir fuir la capitale pour trouver la solitude à Honfleur et éviter le « supplice parisien » de la promiscuité (*CII*, 1975, 246). À travers sa correspondance et ses œuvres critiques, les haines du poète sont clairement identifiables : les idoles du progrès que

² Voir Baudelaire, Charles. 1859. « Le Voyage ». In : *Revue française*, cinquième année, tome XVII. Paris : 474. La version du « Voyage » dans l’édition des *Fleurs du mal* de 1861 n’enregistre que de légers changements par rapport à cette première version, essentiellement le morcellement de la quatrième division originale en trois nouvelles divisions (IV, V et VI dans l’édition de 1861).

³ Voir à ce sujet Antoine 1967, 391.

sont « la vapeur, l'électricité et l'éclairage au gaz » (Baudelaire, *EU*, 1976, 580) qui ont redessiné la capitale, la presse qui les célèbre, les foules qui ne supportent pas la singularité et le génie⁴, mais aussi la photographie dont l'industrie témoigne tout autant de la « sottise de la multitude » que de « l'appauvrissement du génie artistique français », et qui rappelle que « la poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive » (Baudelaire, *SS9*, 1976, 618). Certains textes, dont tout particulièrement le *Salon de 1859* et l'étude consacrée à Théophile Gautier (en 1859 également), amplifient considérablement les diatribes de l'*Exposition universelle* de 1855 contre le monde moderne. Pourtant, c'est aussi entre 1859 et 1861 que se développe, sous la plume de Baudelaire, la poésie de la ville moderne dans « Tableaux parisiens » – section originale de l'édition des *Fleurs du mal* de 1861 mêlant anciens et nouveaux poèmes – ou encore la poésie des foules dans *Le Peintre de la vie moderne*, dont il a déjà entrepris la rédaction. Au cours de ces années, en effet, s'affirme dans l'œuvre de Baudelaire le plaisir de l'ambivalence poétique, ou ce qu'Antoine Compagnon a désigné sous le terme de réversibilité pour reprendre le titre de l'un des poèmes de Baudelaire⁵. Roberto Calasso relevait une même ambivalence dans les derniers vers du « Voyage » puisque « Baudelaire abhorrait généralement le *nouveau* que le monde produisait en abondance autour de lui, et pourtant le *nouveau* était l'hôte et le démon indispensable de ce qu'il écrivait » (Calasso 2011, 404). Au-delà du gouffre métaphysique, la fin des *Fleurs du mal* nous inviterait donc à une exploration paradoxale qui ne serait pas étrangère aux idées développées dans *Le Peintre de la vie moderne* et *Le Spleen de Paris* : extraire des gouffres de la vie moderne, de l'ennui ordinaire, des paysages urbains, des impressions nouvelles et fugaces de la contemporanéité, la matière poétique nécessaire à la création.

2. LA MODERNITÉ EN QUESTION

Depuis longtemps déjà nous associons la question du nouveau au concept de modernité esthétique. Walter Gobbers assimilait ainsi indifféremment dans sa conception de la modernité « le culte du nouveau » à tout ce qui relève davantage de la définition baudelairienne issue du *Peintre de la vie moderne*, à savoir « le sens du contingent, du momentané, de l'éphémère » (Gobbers 1995, 10). Dominique Rincé les mêlait aussi étroitement⁶, et plus récemment encore Roberto Calasso déclarait indissociable « *moderne – nouveau – décadence* » (Calasso 2011, 412), tout en considérant l'ambivalence de chacun de ces mots dont le sens peut être sociohistorique ou esthétique dans l'œuvre baudelairienne. Dans son essai sur Constantin Guys, Baudelaire n'emploie pourtant que très rarement les mots « nouveau » ou « nouveauté », et seulement pour les associer aux qualités d'une imagination infinie, celle de l'enfance en l'occurrence car « l'enfant voit tout en *nouveauté* » (Baudelaire, *PVM*, 1976, 690). La nouveauté n'apparaît pas parmi la liste des substantifs qui servent à désigner la modernité. Baudelaire n'évoque plus d'ailleurs la « joie singulière de célébrer l'avènement du *neuf* » (*S45*, 1976, 407) comme il l'espérait dans son *Salon de 1845*, alors que *Le Peintre de la vie moderne* reprend par ailleurs quelques idées conclusives du *Salon*. Il y aurait donc ici comme un espace vide, un blanc entre le culte du nouveau et la théorie baudelairienne de la modernité

⁴ Voir Baudelaire, *RC*, 1976, 156–157.

⁵ Voir Compagnon 2014, 7.

⁶ Voir Rincé 1984, 27

telle qu'énoncée dans l'essai de 1863, que plusieurs critiques ont voulu combler en considérant l'appel au gouffre et au nouveau comme un appel à la modernité⁷.

Le Peintre de la vie moderne pourrait être lu comme la synthèse de multiples considérations antérieures concernant l'art, le beau, l'imagination, la vie moderne, qui enrichissent autant le concept de modernité, situé au cœur de cet essai, qu'elles ne rendent difficiles sa compréhension. Ainsi que le relève Walter Benjamin, les premières notes de Baudelaire concernant la modernité datent de 1845 (Benjamin, 1982, 111). La recherche du « vrai peintre », ou celui « qui saura arracher⁸ à la vie actuelle son côté épique » (*S45*, 1976, 407), mentionnée dans le *Salon de 1845*, annonce en effet la volonté d'extraction de la « beauté mystérieuse » (*PVM*, 1976, 695) du contingent qui définirait la modernité en 1863. La dimension épique de la vie moderne⁹, répétée dans *Le Salon de 1846*, ne sera pas retenue cependant en 1863, Baudelaire lui préférant une autre idée, celle de l'« éternel », apparue dans ce second *Salon* : « toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, — d'absolu et de particulier » (*S46*, 1976, 493). Le poète et critique exprimera d'une même manière la dualité de la beauté dans *Le Peintre de la vie moderne*, si ce n'est que l'élément transitoire est désormais « un élément relatif, circonstanciel » (*PVM*, 1976, 685). Il appliquera davantage la notion de transitoire à sa définition de la modernité, elle-même duale et proche de sa conception du beau, ce qui favorise la confusion théorique entre ces deux conceptions et nous incite à reconsidérer la modernité telle qu'elle a été pensée par Baudelaire en 1863.

3. LE FLÂNEUR ET L'OBSERVATEUR

On ne peut guère s'étonner de trouver les premiers germes de la modernité dans le *Salon de 1845* et le *Salon de 1846*, car elle met autant en jeu la question de la perception que celle de la représentation. Elle témoigne d'une iconophilie de la part de Baudelaire, c'est-à-dire d'une passion pour l'image, qu'il évoquait aussi dans le *Salon de 1859* : « je crois que les mondes pourraient finir, *impavidum ferient*, avant que je devienne iconoclaste » (*S59*, 1976, 624). L'artiste de la modernité – car au-delà du concept esthétique l'essai de 1863 met en scène ce singulier solitaire – épique et guette. Il emprunte ses qualités non seulement à Constantin Guys mais aussi, à Honoré de Balzac, à Edgar Poe, à Charles Meryon et à Baudelaire. Comme Balzac, il est d'abord « observateur » et « flâneur » (*PVM*, 1976, 687), deux qualités qui reviennent à différentes reprises dans *Le Peintre de la vie moderne*. Quelques poèmes des *Fleurs du mal* en 1857 – ceux qui seront intégrés à la section « Tableaux parisiens » en 1861 – manifestaient déjà l'attitude de ce peintre de la circonstance, de ce « poète, [qui] descend dans les villes » comme dans le poème « Le Soleil » (*FM*, 1975, 83), ou qui scrute la ville comme dans « Paysage ». Le peintre de la vie moderne lui aussi « contemple les paysages de la grande ville, paysages de pierre caressés par la brume ou frappés par les soufflets du soleil » (*PVM*, 1976, 692-693). Paysagiste des villes, ce peintre emprunte de fait plusieurs de ses traits à Charles Meryon¹⁰ dont Baudelaire a célébré les eaux-fortes représentant Paris. Un même passage revient d'ailleurs à trois reprises sous la plume de Baudelaire (dans le *Salon de 1859*, dans *Peintres*

⁷ Voir à ce sujet Meschonnic 1988, 80.

⁸ Je souligne.

⁹ Voir Baudelaire, *S46*, 1976, 493.

¹⁰ Voir à ce sujet Compagnon 2014, 291-303.

et aquafortistes, ainsi que dans une lettre adressée à Victor Hugo), assez proche par sa musicalité et l'image qu'il produit des futurs « Petits poèmes en prose » :

Par l'âpreté, la finesse et la certitude de son dessin, M. Méryon rappelle ce qu'il y a de meilleur dans les anciens aquafortistes. Nous avons rarement vu, représentée avec plus de poésie, la solennité naturelle d'une grande capitale. Les majestés de la pierre accumulée, les clochers montrant du doigt le ciel, les obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumées, les prodigieux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l'architecture leur architecture à jour d'une beauté arachnéenne et paradoxale, le ciel brumeux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentée par la pensée des drames qui y sont contenus, aucun des éléments complexes dont se compose le douloureux et glorieux décor de la civilisation n'y est oublié. (PAQ, 1976, 741)¹¹

En dépit de la préférence accordée au peintre de la circonstance (Constantin Guys) plutôt qu'au paysagiste des villes (Charles Meryon) dans l'essai de 1863, Baudelaire mêle ces deux natures artistiques : le regard qui embrasse la ville et celui qui descend en son sein pour y rencontrer l'accident, c'est-à-dire l'événement qui impressionnera l'observateur par sa singularité. Ce rapprochement observé dans *Le Peintre de la vie moderne* apparaissait déjà dans les poèmes de la section « Tableaux parisiens » : du « haut de sa mansarde », dans « Paysage », le sujet lyrique espérait d'abord regarder « les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité » (FM, 1975, 82) avant de s'engouffrer dans la ville à la rencontre des images passagères ou ce que l'essayiste nommera le transitoire, le fugitif.

En plus de cette section des *Fleurs du mal*, plusieurs poèmes en prose, qui seront rassemblés de manière posthume sous le titre *Le Spleen de Paris*, témoignent d'une évidente corrélation entre l'œuvre poétique et l'œuvre théorique baudelairienne. S'il ne s'agit plus désormais de « tableaux », la dédicace « À Arsène Houssaye » du *Spleen de Paris* évoque à nouveau l'envie de saisir le « pittoresque » (SP, 1975, 275) de la vie moderne, toujours mêlée à la flânerie car « c'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant » (SP, 1975, 276). Il n'est pas de vue en surplomb qui embrasse le paysage citadin dans ce dernier recueil, mais des décors de ville observés depuis le café ou la rue, souvent éclairés par le gaz qui participe à la poésie de cette atmosphère urbaine. *Le Spleen de Paris* rappelle ainsi davantage le poète descendu dans le gouffre de la cité pour « jeter un regard, sinon universellement sympathique, au moins curieux sur la foule de parias » dans « Les Veuves » (SP, 1975, 293), « contempler [...] [I]es mouvements de ceux qui partent et de ceux qui reviennent » dans « Le Port » (SP, 1975, 344–345), ou encore trouver le plaisir de la singularité pour celui qui « sait se promener et regarder », dans « Mademoiselle Bistouri » (SP, 1975, 355). Cet « homme énigmatique » (SP, 1975, 277) apparu au seuil des « Petits poèmes en prose », dans « L'Étranger », partage nombre de ses traits avec le peintre de la vie moderne, personnage né d'un référent réel mais devenu abstraction au fil des pages. Ils constituent une même exception à cette sentence baudelairienne : « peu d'hommes sont doués de la faculté de voir ; il y en a moins encore qui possèdent la puissance d'exprimer » (PVM, 1976, 693). Que doit exprimer le peintre de la vie moderne ? Comme Balzac, il est un « peintre de la circonstance » (PVM, 1976, 687), et exprime donc la particularité ou la singularité du perçu. Dans le vocabulaire baudelairien, la circonstance

¹¹ Cf. Baudelaire 1976. S59, 1976, 666-667.

Cf. Baudelaire. 1973. Lettre à Victor Hugo, 13 décembre 1859. In : CI, 628.

reste d'ailleurs assez proche du contingent, autre mot-clef désignant l'événement rare et fortuit, l'accident dont le peintre de la vie moderne fut le témoin et dont il sera le porteur. Mais le contingent n'est que l'un des substituts de la modernité permettant de la définir. Au-delà de la circonstance, la modernité exprime aussi « le transitoire, le fugitif ». Elle repose donc en partie sur l'idée de mouvement.

4. LE TRANSITOIRE ET LE FUGITIF

C'est par un présentatif devenu célèbre que Baudelaire définit la modernité : « la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent [...] » (*PVM*, 1976, 695). Étant donné l'étroit rapport qu'entretient le concept de modernité avec le présent, c'est-à-dire ce qui s'efface et déjà n'est plus, le transitoire et le fugitif seraient à lire selon une acception temporelle. Ils complèteraient ce faisant le contingent. Mais le transitoire et le fugitif sont aussi à entendre comme le mouvement dans l'espace. Au moment de conclure son essai, Baudelaire revient d'ailleurs sur cette idée de fugitivité en déclarant à propos du peintre de la vie moderne : « Il 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* » (*PVM*, 1976, 724). Ici, il n'est plus de circonstance ou de contingent, la modernité désigne seulement ce qui passe, ce qui fuit, ce qui déjà ne s'offre plus au regard. Elle se distingue en cela de « l'éternel et l'immuable », l'autre « moitié de l'art » (*PVM*, 1976, 695) qu'il s'agit d'associer à la modernité. Et c'est là l'un des points les plus nébuleux certainement dans la théorie baudelairienne, comme l'expliquait André Meschonnic¹², car il s'agit également pour le peintre de la vie moderne de « tirer l'éternel du transitoire » (*PVM*, 1976, 694). Il est une image du *Spleen de Paris* plus significative peut-être pour saisir cette association entre l'éternel et le transitoire de la modernité baudelairienne. Dans « Le Confiteur de l'artiste », le sujet lyrique maugrée et se révolte contre « l'immuabilité du spectacle » (*SP*, 1975, 278–279) que lui offrent la mer et le ciel, traditionnellement apparentés avec l'infini. L'immuabilité de ce qu'il perçoit rappelle logiquement « l'éternel et l'immuable » du *Peintre de la vie moderne* que nous citions, cette « moitié de l'art ». Or, ce spectacle de l'immuable apparaît à de multiples reprises dans *Le Spleen de Paris*. Le poète cependant lui associe un motif particulier, celui des nuages, c'est-à-dire l'image de l'éternel en mouvement. Dans les poèmes « Le Port » et « La Soupe et les nuages », le sujet lyrique évoque respectivement tant « l'architecture mobile des nuages » (*SP*, 1975, 344) que « les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs » (*SP*, 1975, 350). Mais c'est surtout les derniers mots du poème liminaire « L'Étranger », écrit en 1862, qui témoignent de l'importance de cet éternel en mouvement dans l'imaginaire baudelairien. Cet « étranger », autre visage anonyme du poète, répond à celui qui le questionne : « J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas...là-bas... les merveilleux nuages ! » (*SP*, 1975, 277).

En consacrant les images fuyantes de l'ici-bas, la modernité baudelairienne renverse cette représentation de l'éternel en mouvement. La composition de « Tableaux parisiens », qui « accentue la modernité » de l'édition de 1861 selon Claude Pichois (Pichois, « Notes et variantes », 1975, 993), nous livre de précieuses indications quant à la conception de la modernité baudelairienne car, outre le pittoresque de la ville, c'est aussi le mouvement et la fugacité qui donnent à la section son unité. Déjà dans « À une mendicante rousse », poème

¹² Voir Meschonnic 1988, 118-119.

de l'édition de 1857 intégré à cette nouvelle section, le « poète chétif » regardait le spectacle mouvant de la jeune femme au « corps maladif » et adressait ces quelques mots à son égard : « [...] tu vas gueusant / Quelque vieux débris » ; ou bien encore « Tu vas lorgnant en-dessous / Des bijoux [...] » (*FM*, 1975, 84–85). Mais l'élément fugitif que guette ou poursuit le sujet lyrique des « Tableaux parisiens » paraît de manière plus prégnante dans les poèmes composés à partir de 1859-1860, c'est-à-dire peu avant ou dans les mêmes temps que la rédaction du *Peintre de la vie moderne*¹³. Ainsi le poème « Les Petites Vieilles » met en scène un sujet lyrique proche dans son attitude du peintre de la vie moderne. « Dans les plis sinueux des vieilles capitales », au cœur du gouffre parisien, il est celui qui « guette » ces petites vieilles, « êtres singuliers » qui vont « *traversant*¹⁴ de Paris le fourmillant tableau » (*FM*, 1975, 89–90). Il est aussi celui qui arpente la capitale et croise de fantastiques apparitions dans le poème « Les Sept vieillards », dont les premiers vers associent une nouvelle fois le mouvement pris dans l'immensité des villes : « Fourmillante cité, cité pleine de rêves, / Où le spectre en plein jour raccroche *le passant*¹⁵ ! » (*FM*, 1975, 87). Mais l'image poétique illustrant peut-être au mieux la modernité baudelairienne demeure celle de la femme qui passe au milieu de la « rue assourdissante », « fugitive beauté » (*FM*, 1975, 92) qu'esquisse le poème « À une passante ». C'est une même image qui est à l'origine du poème « Le Désir de peindre » dans *Le Spleen de Paris*, lequel relie la théorie de la modernité à l'une de ses expressions dans la poésie baudelairienne : « Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite, comme une belle chose regrettable derrière le voyageur emporté dans la nuit. Comme il y a longtemps déjà qu'elle a disparu ! » (*SP*, 1975, 340). La modernité baudelairienne ne peut être seulement résumée à la femme qui passe et dont l'image laisse son empreinte dans l'esprit du peintre de la vie moderne. Elle constitue cependant la meilleure expression d'une volonté particulière que Baudelaire théorise dans son essai, celle de saisir la fugacité de l'accident, l'image qui fuit, l'image évanescence que seule la mémoire peut restituer dans toute sa poésie.

5. « LA MÉMOIRE DU PRÉSENT »

Dans la lutte que le poète engage contre les zéloteurs du progrès et de l'industrie photographique dans *Le Salon de 1859*, la modernité fait la démonstration d'une supériorité poétique de l'art. Étant donné la concurrence qui s'établit entre la photographie et le dessin, la lithogravure ou l'eau-forte, *Le Peintre de la vie moderne* « s'apparente à un traité de l'antiphotographie » (Compagnon 2014, 144). Peut-être Baudelaire n'a-t-il pas consacré un véritable peintre de la couleur comme Édouard Manet, dans cet essai, parce qu'il tenait justement à préserver cette rivalité du noir et blanc. À l'empreinte froidement réaliste de la photographie, le poète préfère l'esquisse d'un reporter comme Guys. Claude Pichois percevait déjà dans le choix de Guys « un prétexte, le germe au moyen duquel Baudelaire a cristallisé une nouvelle esthétique, celle de l'esquisse, de la fixation de l'impression instantanée grâce à la précision et à la rapidité de l'exécution » (Pichois, « notice », 1975, 1418). L'impression, c'est-à-dire l'empreinte laissée par l'accident dans l'esprit du flâneur-observateur, constitue de fait une autre donnée importante de la modernité baudelairienne. Il

¹³ Voir à ce sujet Pichois, « notice », 1976, 1416.

¹⁴ Je souligne.

¹⁵ Je souligne.

nous faut cependant discuter l'immédiateté ou l'instantanéité de l'impression que le peintre de la vie moderne s'efforce d'exprimer. Dès le *Salon de 1859*, Baudelaire écrit que « tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer » (Baudelaire, *S59*, 1976, 627). Le poète et critique commence ainsi à énoncer l'incidence de la mémoire – en tant qu'exercice de l'imagination, faculté qui travaille l'image mais permet aussi sa résurgence – sur l'esquisse. Il décrit d'ailleurs Guys comme l'artiste qui « à l'heure où les autres dorment » s'efforce par le souvenir de ressusciter ce qu'il a vu « comme s'il craignait que les images ne lui échappent » (*PVM*, 1976, 693). Alors « les choses renaissent sur le papier » (*PVM*, 1976) avec tout l'attrait de la singularité que leur a transmis l'artiste. Celui-là « croque de mémoire, et donc avec imagination, [...] au lieu de copier ou d'imiter », comme le souligne Antoine Compagnon (Compagnon 2014, 281).

L'image de la vie moderne pour Baudelaire, de fait, ne doit pas être celle de la photographie, dont on loue le réalisme par la précision des lignes et des contours, mais dont la pose nécessaire à la netteté de l'image exclut le mouvement et la reconstitution imaginative de l'instant. C'est contre cette illusion du réel, constitutive du réalisme photographique, que vitupère le poète dans le *Salon de 1859* (*S59*, 1976, 616–621). En conférant le *Salon de 1859* avec *Le Peintre de la vie moderne*, la photographie apparaît essentiellement comme l'antithèse de la modernité artistique parce qu'elle bannit l'impression de fugacité ou de mouvement et ne donne qu'une représentation positive de l'objet. En décembre 1865, lorsqu'il recommande un photographe à sa mère, le poète précise d'ailleurs son idéal photographique : « un portrait exact, mais ayant le *flou* d'un dessin » (*CII*, 1973, 554). De la photographie, Baudelaire réproouve essentiellement la positivité du représenté, qui la consacre artistiquement au regard des valeurs bourgeoises, mais qui la condamne aux yeux du poète puisqu'elle relève d'une doctrine « ennemie de l'art » (*S59*, 1976, 620). À travers l'œuvre baudelairienne, la photographie trouverait donc tout autant sa place dans la querelle du Progrès, ce « fanal obscur » (*EU*, 1976, 580), que dans celle de la représentation.

La modernité n'a pour intention que de *représenter*, selon le sens étymologique que nous lui connaissons, c'est-à-dire de rendre présent, de replacer devant les yeux. C'est pourquoi « l'imagination active » (*PVM*, 1976, 694) du peintre joue un rôle si important dans la restitution de l'image directement extraite de la vie moderne. Il nous faut aussi rappeler que *Le Peintre de la vie moderne* évoque dès son ouverture le pouvoir de résurrection de l'art, et tout particulièrement la capacité à susciter de nouveau le présent. La référence au théâtre, dès le cinquième paragraphe du texte, n'est d'ailleurs motivée que par la fonction de représentation. Ainsi que dans *The Tempest* de William Shakespeare dont les esprits viennent rejouer la scène d'autrefois¹⁶, dans la pensée baudelairienne c'est « le passé, [qui] tout en gardant le piquant du fantôme, reprendra la lumière et le mouvement de la vie, et se fera présent » (*PVM*, 1976, 684). Mais cette résurrection du vécu, cette régénération de l'image, ne trouve de meilleure expression que celle des derniers mots du chapitre « La Modernité » :

¹⁶ Voir *The Tempest/La Tempête* de William Shakespeare, acte IV, scène 1.

Pour la plupart d'entre nous, surtout pour les gens d'affaires, aux yeux de qui la nature n'existe pas, si ce n'est dans ses rapports d'utilité avec leurs affaires, le fantastique réel de la vie est singulièrement émoussé. M. G. l'absorbe sans cesse ; il en a la mémoire et les yeux pleins. (*PVM*, 1976, 697).

La mémoire occupe une place importante dans la conception baudelairienne de la modernité et le chapitre qui suit ces quelques mots s'intitule logiquement « L'Art mnémonique ». Ce cinquième chapitre, répétant que les « vrais dessinateurs dessinent d'après l'image écrite dans leur cerveau » (*PVM*, 1976, 698), et détaillant la « mémoire résurrectionniste » de Guys (*PVM*, 1976, 699), ne fait en réalité que préciser ce que le précédent contenait déjà.

« La Modernité » nous éclairait quant au danger qui menace celui qui se perd dans la contemplation du passé : « il perd la mémoire du présent » (*PVM*, 1976, 696). Ce magnifique paradoxe, qui exprime à son tour l'unité entre l'éternel et le transitoire, n'a pas eu la fortune des formules que nous connaissons pour définir la modernité. Pourtant, elle exprime ce que le poète entend par la modernité : la résurgence de l'image, non pas telle que l'observateur scrupuleux la transcrirait sur le vif, mais telle qu'elle se grave dans l'esprit du spectateur et que la mémoire restitue dans le flou du mouvement. C'est pourquoi la modernité correspond à l'art du croquis, c'est-à-dire une représentation figurative aux détails estompés qui fixe seulement la singularité de l'impression. Elle parvient à conjuguer l'observateur et le rêveur. Elle parvient à conjuguer Balzac et Poe, les deux parangons artistiques de la littérature du XIX^e siècle pour Baudelaire, qui sont évoqués respectivement dans les deuxième et troisième chapitres du *Peintre de la vie moderne*, soit ceux qui précèdent « La Modernité ». La « faculté de la mémoire » (*PVM*, 1976, 698) évoquée par Baudelaire n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'imagination dont il écrit qu'elle serait « la reine des facultés » pour Poe (*NN*, 1976, 328). Elles se confondent dans les quelques pages de « L'Art mnémonique ». Mais à la différence de l'imagination poésque, ce « voile de l'âme » (Poe, 2007, 103) qui s'exerce dans l'immédiate perception de l'objet, la modernité baudelairienne suggère la recombinaison d'une image assimilée par le sujet afin d'en saisir la *légende*, à savoir la combinaison entre le perçu et l'imagination qui le restitue. Ainsi la légende de cette « femme mûre » du poème « Les Fenêtres » dans *Le Spleen de Paris* (*SP*, 1975, 339), rappelle la « traduction légendaire de la vie extérieure » énoncée déjà dans *Le Peintre de la vie moderne* (*PVM*, 1976, 698). La traduction légendaire désigne la seconde phase de la modernité, ce que l'artiste doit figer sur le papier. La première phase reste celle de l'impression car « presque tout notre originalité vient de l'estampille que le *temps* imprime à nos sensations » (*PVM*, 1976, 696). La redondance de la phrase demeure par ailleurs caractéristique de la fondamentale accordée à la marque du présent, à l'empreinte que la vie extérieure mouvante laisse sur le sujet, et que la modernité, en tant que principe de création, s'efforce de saisir.

Les premiers mots du « Poème du Hachisch » auraient pu intégrer sans autre difficulté les développements du *Peintre de la vie moderne* : « ceux qui savent s'observer eux-mêmes et qui gardent la mémoire de leurs impressions [...] » (Baudelaire, *PA*, 1975, 401). Leur proximité sémantique avec ce que nous énoncions auparavant témoigne simplement d'une pensée obsédante au tournant de la décennie 1860 : la manière dont l'art peut saisir l'évanescence, garder la mémoire du présent, ou ce que le poète théorise sous le nom de modernité. Dans la traduction partielle que Baudelaire propose de *Suspiria de profundis* de

Thomas de Quincey en 1860, le poète retient d'ailleurs ces quelques mots qui entrent en résonance avec sa conception de la modernité : « le temps présent se réduit à un point mathématique, et même ce point mathématique périt mille fois avant que nous ayons pu affirmer sa naissance » (PA, 1975, 514). Ce point mathématique qui laisse parfois son empreinte dans l'esprit de l'observateur, Baudelaire le rencontre au détour des rues et des boulevards, dans les jardins publics, les bouges et les foires, au milieu des foules ou aux abords des cafés. Par sa prose, il tâche de saisir tout ce que ces gouffres banals contiennent de fugitive et rare beauté. La modernité naît d'ailleurs de cette fascination pour cet insaisissable point fuyant. Le poète et le peintre de la vie moderne veulent en effet croquer la beauté paradoxale du transitoire parce que « dans le présent, tout est fini », mais que « ce fini est infini dans la vélocité de sa fuite vers la mort » (PA, 1975). Aussi, parmi les « Petits poèmes en prose », celui intitulé « La Belle Dorothee » semble particulièrement illustrer la conception baudelairienne de la modernité. Ce poème en prose conjugue ce que nous énoncions du mouvement, de l'impression de l'instant qui fuit, et de sa recombinaison imaginative par le poème : « Cependant Dorothee, forte et fière comme le soleil, s'avance dans la rue déserte, seule vivante à cette heure sous l'immense azur, et faisant sur la lumière une tache éclatante et noire » (SP, 1975, 317). Magnifique vision que celle de cette femme qui, « seule vivante », élimine aux yeux de l'observateur toute la fourmillante vie de la cité, pour ne lui laisser que son image mouvante ; image qu'il tâchera de recomposer une fois rentré chez lui le soir, comme Guys, afin de révéler l'éternelle beauté du transitoire. Dans l'agencement du *Spleen de Paris*, établi par Charles Asselineau et Théodore de Banville, le poème « Les Bons Chiens » nous rappelle d'ailleurs en toute fin, et comme une évidence, l'unité entre *Le Peintre de la vie moderne* et *Le Spleen de Paris*, ou « toutes les fois que le poète endosse le gilet du peintre » (SP, 1975, 363).

RÉFÉRENCES

- Les initiales entre crochets qui apparaissent dans la bibliographie renvoient à la désignation de la référence dans le développement de l'article : FM pour *Les Fleurs du mal* par exemple.
- Antoine, G. 1962. « Pour une nouvelle exploration "stylistique" du gouffre baudelairien ». *Le français moderne*, n°2, avril 1962, 81-98.
- Antoine, G. 1967. « La Nuit chez Baudelaire ». In : *Revue d'histoire littéraire de la France*. Paris : Presses Universitaires de France, 375-401.
- Baudelaire, Charles. 1975. *Les Fleurs du mal* [FM]. In : *Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Baudelaire, Charles. 1975. *Les Paradis artificiels* [PA]. In : *Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Baudelaire, Charles. 1975. *Le Spleen de Paris* [SP]. In : *Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Baudelaire, Charles. 1975. *Hygiène* [H]. In : *Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Baudelaire, Charles. 1976. *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* [RC]. In : *Œuvres complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Baudelaire, Charles. 1976. *Salon de 1845* [S45]. In : *Œuvres complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Baudelaire, Charles. 1976. *Salon de 1846* [S46]. In : *Œuvres complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Baudelaire, Charles. 1976. "Notes nouvelles sur Edgar Poe" [NN]. In : *Œuvres complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Baudelaire, Charles. 1976. "Exposition universelle (1855)" [EU]. In : *Œuvres complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

- Baudelaire, Charles. 1976. *Salon de 1859* [S59]. In : *Œuvres complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Baudelaire, Charles. 1976. *Peintres et aquafortistes* [PAQ]. In : *Œuvres complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Baudelaire, Charles. 1976. *Le Peintre de la vie moderne* [PVM]. In : *Œuvres complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Baudelaire, Charles. 1973. *Correspondance I (janvier 1832 – février 1860)* [CI], texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Baudelaire, Charles. 1973. *Correspondance II (mars 1860-mars 1866)* [CII], texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Benjamin, Walter. 1982. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Traduction de Jean Lacoste. Paris : Petite Bibliothèque Payot.
- Calasso, Roberto. 2011. *La Folie Baudelaire*. Traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro. Paris : Gallimard.
- Compagnon, Antoine. 2014. *Baudelaire. L'irréductible*. Paris : Flammarion.
- Eigeldinger, Marc. 1968. « Baudelaire et la conscience de la mort ». *Études littéraires*, 1(1) : 51–65. <https://doi.org/10.7202/500003ar>.
- Fondane, Benjamin. 2021. *Baudelaire et l'expérience du gouffre* [1947]. Paris : La fabrique.
- Gobbers, Walter. 1995. "Modernism, Modernity, Avant-Garde: A Bilingual Introduction". In : Berg, Christian (directeur scientifique). *The Turn of the century : modernism and modernity in literature and the arts*. Berlin, New-York : Walter de Gruyter.
- Meschonnic, Henri. 1988. *Modernité Modernité*. Paris : Verdier.
- Poe, Edgar. 2007. *Marginalia*. Traduit de l'anglais par Lionel Menasché. Paris : Allia.
- Rincé, Dominique. 1984. *Baudelaire et la modernité poétique*. Paris : Presses Universitaires de France.

ŠARL BODLER, MODERNOST I NJENI PONORI

Romantičarskom, emfatičkom prikazivanju ponora u Cveću zla odgovara banalni karakter bodlerovskih ponora iz Pariskog splina, ponora modernog života. Ta druga i drugačija poezija ponora nas ovde podstiče na ponovno iščitavanje Bodlerovog pesničkog i književno-kritičkog dela – posebno Slikara modernog života u kojem Bodler razvija teorijsku misao o modernosti, to jest o odnosu između modernog života i umetničkog stvaralaštva. Stoga, ova studija ima zadatak da preispita bodlerovsku koncepciju modernog kao i da je poveže sa njenim pesničkim izrazom.

Ključne reči: *ponor(i), modernost, slika, fotografija, skica, memorija*

CHARLES BAUDELAIRE, MODERNITY AND ITS ABYSS

The banal character of Baudelaire's abysses from Paris Spleen, the abyss of modern life, corresponds to the romantic and emphatic depiction of the abyss in Flowers of Evil. This other and different poetry of the abyss encourages us to re-read Baudelaire's poetic and literary-critical work - especially Painter of Modern Life, in which Baudelaire developed theoretical thought about modernity, i.e. about the relationship between modern life and artistic creation. Therefore, this study re-examines Baudelaire's conception of the modern and connects it with its poetic expression.

Key words: *abyss, modernity, painting, photography, sketch, memory*