

Waclaw Rapak

Université Jagellonne de Cracovie
waclaw.rapak@uj.edu.pl

 <https://orcid.org/0000-0003-1441-8187>

LA MODERNITÉ BAUDELAIRIENNE ET SES PARAGES¹

The Baudelairean modernity and its environs

ABSTRACT

The following text takes up the problem of modernity in its canonical formulation proposed in 1863 by Charles Baudelaire in his important essay entitled *Le peintre de la vie moderne*. The author of the article tries to show the basic framework of this concept with the definition of modernity itself and the category of beauty, remaining at Baudelaire's conception in natural connection with it. The author highlights the importance of Baudelaire's earlier views and the influence that the Paris World Exhibition of 1855 had on him.

KEYWORDS: modernity, Baudelaire, category of beauty

Il est vrai que, comme les livres dans la célèbre maxime latine qui dit que « habent sua fata libelli », toutes notions et catégories tant artistiques que littéraires, dont la modernité, ont leurs histoires et destinées. Ce qui est encore plus significatif pour les propos qui suivent, c'est que – c'est aujourd'hui une évidence – toutes ces notions et catégories font l'objet de nombre de relativisations de diverse nature. Elles relèvent non seulement du domaine où elles trouvent leur application, mais aussi de l'optique que l'on adopte – soit *a priori*, soit *a posteriori* – dans leurs formalisations. « Modernité », terme à la fois commode et incommode qui nous met devant une alternative que, par exemple, Sylvie Jouanny, dans son introduction aux actes du Colloque « La modernité mode d'emploi », formule ainsi : « Il faudrait bannir le mot “modernité” de notre langage pour cause d'incitation au désordre intellectuel. Ou ne le convoquer qu'avec une fiche d'identité détaillée mentionnant le plus de signes particuliers possible » (Jouanny 2006 : 15). Le présent article se situe du côté d'une modernité, celle que théorise *Le peintre de la vie moderne* de Charles Baudelaire, au caractère depuis longtemps établi et, qui plus est, solidement ancrée dans la tradition universitaire française.

Nul doute que depuis au moins le milieu du XIX^e siècle la catégorie de la « modernité » dans ses sens baudelairiens reste fondamentale pour toute tentative de périodisation

¹ C'est à cette modernité que je reviens dans le présent article une fois encore pour y apporter quelques nuances.

et de systématisation. C'est vrai aussi bien pour la création artistique et littéraire que pour la réflexion critique. Pour cerner son acception française, primordiale ici, il faut partir des précisions terminologiques où la « modernité », concept et catégorie, recouvre une réalité historique et idéologique autre que celle des « *temps modernes* » et du ou des « *modernisme(s)* ». En France, le terme de « modernité » fait sa première apparition en 1823 avec *La Dernière Fée* d'Honoré de Balzac et se taille une certaine renommée en 1843 avec la traduction française de *Reisebilder* de Heinrich Heine. Notons, par ailleurs, que la version originale de *Reisebilder* date de 1826 et que, comme le remarque Georges Blin, c'est chez Heine que Charles Baudelaire a dû découvrir une ambiguïté et une certaine teinte négative que porte chez lui la catégorie de la modernité. *Le peintre de la vie moderne*, cet essai baudelairien que le même Georges Blin – « doyen des études baudelairiennes » (Compagnon 2014/2015 : 9), comme l'appelle Antoine Compagnon – nomme « le plus grand des poèmes en prose de Baudelaire »², en est une textualisation.

Pour situer le phénomène de la modernité *sensu largo* et définir sa spécificité, l'on recourt le plus souvent aux deux conceptions modèles dont la première est à associer à Jürgen Habermas et à son « projet de la modernité », identique chez lui au « projet des Lumières » pour lequel la philosophie française du XVII^e siècle pose les jalons. Il est à noter à ce propos que c'est Hans Robert Jauss qui rappelle que la *Querelle des Anciens et des Modernes*, qui, par ailleurs, inaugurerait la modernité du Siècle des Lumières, avait fait sien la formule de Bacon « vérité est fille du temps », et que selon lui Charles Perrault, l'une des principales figures de cette *Querelle*, voulait l'étendre aux domaines des mœurs et des arts (Jauss 1978 : 175–178)³. Les principes de base en sont une forte tendance à objectiver les sciences, à rendre universelles la morale et les lois et à percevoir les arts comme essentiellement autonomes⁴. De façon manifeste, l'enjeu s'avère fondamental, tant épistémologique (vérité) qu'axiologique (bonté) et esthétique (beauté), voire ontologique (être). Il est notoire que derrière une telle vision de la modernité se dessine depuis lors une continuelle remise en question de la traditionnelle triple unité du vrai, du bon et du beau dont les origines plongent dans la philosophie platonicienne qui paradoxalement – mais le paradoxe n'est qu'apparent –, dès le début du XIX^e siècle, opère un retour en force dans l'histoire de notre civilisation. La seconde conception modèle qui sert traditionnellement de référence majeure est celle de Theodor Wiesengrund Adorno (*Théorie esthétique*), ou d'Adorno et Max Horkheimer (*Dialectique des Lumières*), qui propose de voir dans la séparation de la nature et de la civilisation la principale force motrice du progrès dans sa forme nouvelle.

C'est sur un tel fond que repose et, il faut tout de suite le dire, que se distancie, la modernité dans son acception baudelairienne, qui me sert de point de référence. L'on sait que la première tentative cohérente de la définir remonte à la publication du *Peintre de la vie moderne* de Charles Baudelaire paru à Paris en feuilleton le 26, le 29 novembre et le 3 décembre 1863 dans *le Figaro* et, en volume, dans *l'Art romantique* publié à titre

² Ma référence est le commentaire de Claude Pichois que l'on trouve dans l'édition polonaise de cet essai où Pichois recourt à la formulation citée de Blin (Baudelaire 1998).

³ C'est dans ce chapitre que l'on trouve une histoire de la modernité en tant que terme et phénomène.

⁴ *Nota bene*, c'est au XVII^e siècle qu'apparaissent « les beaux arts » et « les belles lettres » en tant que nouvelles catégories esthétiques.

posthume chez Calmann Lévy en 1869. Rédigé par Baudelaire pendant l'hiver 1859–1860, cet essai d'un critique d'art perspicace⁵, continuateur conscient de la pratique littéraire fondée par Denis Diderot au siècle précédent, a pour point de départ la création graphique du dessinateur et aquarelliste français Constantin Guys. L'objet de la réflexion critique que Baudelaire porte sur un Guys « *peintre de la vie moderne* » tient principalement à ses peintures de mœurs. Plus dessinateur que peintre, Guys se distinguait essentiellement dans les aquarelles, les lithographies et les illustrations pour les journaux français et anglais. Le caractère de ses œuvres relève, chez et pour Charles Baudelaire, de l'intérêt et du plaisir que suscite chez le peintre – M. G., comme il le désigne dans tout le texte – l'observation du présent dans toutes ses manifestations que M. G. tient pour « modernes ». Ce *modus operandi* ouvre sur une valorisation du présent – qu'en définitive, dans cet essai, résume la formule-définition « *La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent* » (Baudelaire s.d. : 11) – et, en même temps, amène une relativisation de la beauté en tant que catégorie esthétique que tout l'essai baudelairien met en évidence et, en même temps, remet en question. Il faut pourtant rappeler – de manière sans doute trop sommaire – l'implication du premier Baudelaire dans la modernité romantique. À l'opposé de celle-ci, cet héritier du romantisme offre, dans *Le peintre de la vie moderne*, une définition et, derrière elle, une vision de la « modernité » qui, selon moi, contrairement aux propos des auteurs de l'ouvrage *La modernité romantique. De Lamartine à Nerval* (Bertrand, Durand 2006), ne sont pas une simple et directe continuation de sa variante romantique. Il est à souligner que le Baudelaire « déromantisé », sans rompre avec elle, ne renoue plus entièrement avec l'idée de la modernité que, dans ses *Salons* des années quarante, il associait encore au romantisme (Friedrich 1999 : 37⁶). Et ceci en parfaite conscience du fait que – comme le suggère Maurice Blanchot dans son *Entretien infini* – « [l]e romantisme, avènement de la conscience poétique n'est pas une simple école littéraire, ni même un moment important de l'histoire de l'art : il ouvre une époque » (Blanchot 1969 : 522). Celle pour laquelle Blanchot, dans le même ouvrage, trouve un dénominateur commun, celui de « la discontinuité ou la différence comme forme » que le Romantisme remet ensuite « à Nietzsche et, au-delà de Nietzsche à l'avenir » (Blanchot 1969 : 527).

La relativisation dont il est question dans ce contexte général (qui va du Romantisme aux débuts de la « *Lebensphilosophie* ») trouve ainsi, semble-t-il, un fond idéologique moderne et/ou moderniste qui, pour Henri Meschonnic dans *Modernité, modernité*, prend la forme d'une critique et d'une provocation. C'est ainsi qu'il le formule : « La modernité n'est pas un mouvement. Ne se confond avec aucun de ceux qu'on énumère. La modernité est critique, et s'inverse en critique de la modernité. Elle est provocation. Mais la provocation en elle-même, n'est pas moderne » (Meschonnic 1998 : 17). Si, dans le même ouvrage, à ce même propos, Meschonnic revient à cet aspect provocateur de la modernité, il n'est pas sans importance qu'il y recoure à la figure de l'enfant. Précisément à celle que Baudelaire métaphorise dans son essai. Meschonnic dit que « [l]'enfant a été aussi une métaphore, comme le simple, pour cette recherche d'infériorité, d'intensité, qui renouvelle le regard. Baudelaire avait inventé, ou relancé,

⁵ On le sait auteur de plusieurs textes sur l'art qui couvrent une bonne vingtaine d'années, du premier *Salon* de 1845 jusqu'à l'édition posthume de *Curiosités esthétiques* de 1868.

⁶ Friedrich y parle de la déromantisation de la poésie moderne.

ce poncif » (Meschonnic 1998 : 283). Il complète juste après son idée, précisant que « C'est un des masques du primitivisme. Le primitivisme est un révélateur, une provocation d'identité par l'altérité » (Meschonnic 1998 : 283). Et on se souvient que c'est dans la troisième partie du *Peintre...*, celle qui porte le titre « L'ARTISTE, HOMME DU MONDE, HOMME DES FOULES ET ENFANT », que la métaphore de l'enfant trouve divers prolongements, évidemment métaphoriques eux aussi⁷. De manière significative, dans *Le peintre...*, la figure de l'enfant se dédouble dans celle du barbare. La « barbarie » de cette double figure se résume, on se le rappelle, dans « la maladresse de ses doigts et la désobéissance de son outil » (Baudelaire s.d. : 7). Tout en s'excusant que ce mot vienne trop souvent sous sa plume, Baudelaire explique que pour lui il ne s'agit point de « quelques dessins informes que l'imagination seule du spectateur sait transformer en choses parfaites » (Baudelaire s.d. : 12). Il est même possible de constater que c'est le contraire qui s'y joue. Le fragment stratégique pour l'explication qu'il développe dans son essai est celui où, comme il le dit lui-même, il a l'intention de

parler d'une barbarie inévitable, synthétique, enfantine, qui reste souvent visible dans un art parfait (mexicaine, égyptienne ou ninivite), et qui dérive du besoin de voir les choses grandement, de les considérer surtout dans l'effet de leur ensemble. Il n'est pas superflu d'observer ici que beaucoup de gens ont accusé de barbarie tous les peintres dont le regard est synthétique et abrégiateur... (Baudelaire s.d. : 12)

La co-implication qui en résulte clairement est celle d'une barbarie aux traits bien définis « (mexicaine, égyptienne ou ninivite) » et de l'art qui est dit parfait par le poète-critique d'art, et dont la perfection – aucun paradoxe chez le Baudelaire « déromantisé » – équivaut au travail des artistes (barbares car primitifs, primitifs et par conséquent parfaits) au « regard synthétique et abrégiateur ». Jean Borie, dans son essai *Archéologie de la modernité*, y apporte une sorte de conclusion qui revient à dire que « Baudelaire y répudie les académismes, les traditions, et appelle à un cosmopolitisme de l'art, à une ouverture à toutes les cultures, à l'intérieur et à l'extérieur de l'Occident » (Borie 1999 : 336–337). Dans la suite directe de cette formulation, Borie ajoute entre parenthèses que « [b]ien qu'il parle d'art et en termes de beauté, je crois qu'il parle aussi et déjà de *culture* au sens pluriel et ethnologique du mot » (Borie 1999 : 336–337). Une telle « *conversion cosmopolite* » conserve un fond non seulement artistique mais, par conséquent, culturel et ethnologique.

D'autres métaphores viennent sous la plume de Baudelaire pour l'aider à situer la variante contemporaine du phénomène qui l'intéressait, on le sait, depuis au moins deux décennies. Il tenait à le situer, ou, mieux, peut-être, le resituer dans le contexte du début de la seconde moitié du XIX^e siècle, où l'Exposition universelle de 1855, la seconde après celle de Londres, avait suscité son vif intérêt. Jean Borie fait remarquer à propos du texte que Baudelaire avait rédigé à cette occasion-là, et qui porte le titre évocateur

⁷ Faute de place, je signale seulement l'héroïsme du peintre vs la foule qu'évoque Benjamin (2002 : 163, 265).

« Exposition universelle – 1855 – Beaux-arts », que ses impressions portent le caractère révélateur d'un changement notoire :

On pourrait aussi relire le texte de Baudelaire sur ce Musée cosmopolite des beaux arts qui constituait le « volet » culturel de l'Exposition de 1855. Ce texte, très différent par de nombreux aspects de tous les écrits précédents de Baudelaire sur l'art, atteste une surprise, une révélation (Borie 1999 : 336).

Dans la première partie de ce texte, Baudelaire explique la situation nouvelle de quelqu'un qui, comme lui, cherchait à se doter d'un système solide qui lui assurerait le plus de sécurité épistémologique, qui le satisferait pour un laps de temps plus important. Il dit même vouloir s'enfermer « dans un système pour y prêcher à [son] aise » (Baudelaire 1965 : 188). Dans la suite, il constate que « toujours [son] système était beau, vaste, spacieux, commode, propre et lisse surtout ; du moins [lui] paraissait tel. Et toujours un produit spontané, inattendu, de la vitalité universelle venait donner un démenti à [sa] science enfantine et vieillotte, fille déplorable de l'utopie » (Baudelaire 1965 : 188). Tout porte à croire que le tournant décisif est à situer là. Autour de 1855 où, après avoir visité l'Exposition universelle, « ce Musée cosmopolite des beaux arts », Baudelaire s'oppose fermement « aux règles des professeurs-jurés ».

Il le fait au nom de « la variété, condition *sine qua non* de la vie ». Dans la suite directe, il ajoute : « Tant il est vrai qu'il y a dans les productions multiples de l'art quelque chose de toujours nouveau qui échappera éternellement à la règle et aux analyses de l'école » (Baudelaire 1965 : 189). C'est à Walter Benjamin que revient une mise en évidence fort suggestive du paradoxe fondateur de la modernité baudelairienne qu'il formule ainsi : « La poésie de Baudelaire fait voir le nouveau dans l'éternel retour du même et l'éternel retour du même dans le nouveau » (Benjamin 2002 : 230). C'est bien le nouveau qui amène Baudelaire à proposer une formule certainement provocatrice dans le contexte discuté : « [L]e beau (...) est toujours bizarre » (Baudelaire 1965 : 189). Le poète-critique d'art s'explique ensuite, et cette explication compte pour mes propos : « [J]e dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être le Beau ». C'est elle « qui constitue et définit l'individualité » (Baudelaire 1965 : 189). Sans recourir à l'antithèse du paradoxe, Antoine Compagnon, pour sa part, met l'accent sur la contradiction interne de la modernité dans ses manifestations artistiques. Selon lui, « elle affirme et en même temps elle nie l'art, elle décrète à la fois sa vie et sa mort, sa grandeur et sa décadence. L'alliance des contraires découvre le moderne comme la négation de la tradition, c'est-à-dire forcément tradition de la négation ; elle dénonce son aporie, ou son impasse logique » (Compagnon 1990 : 8). Dans sa *Politique du rythme, politique du sujet*, H. Meschonnic approfondit encore plus cette contradiction interne et écrit que « Baudelaire est le premier, à ma connaissance, à avoir postulé cette spécificité éthique et poétique, en pensant à la fois l'art pour l'art, le sujet et la modernité, dans la « petite vie », du *Peintre de la vie moderne*, avec sa notion de « magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet », dans l'*Art philosophique*, « point de vue moral », dans son *Daumier*. Proust, dans son *Contre Sainte-Beuve*, continue cette pensée » (Meschonnic 1995 : 190).

Tout ce qui précède me permet de revenir aux prolongements de la double métaphore de « l'enfant-barbare » qui, point n'est besoin de le rappeler, dans la suite de l'essai baudelairien, s'avère être « par nature, très voyageur et très cosmopolite » (Baudelaire s.d. : 7). La nature profonde de cet « artiste et homme du monde » (Baudelaire s.d. : 7)⁸ est la curiosité qui, selon Baudelaire, « peut être considérée comme le point de départ de son génie » (Baudelaire s.d. : 7). Chez et pour M. G. « [l]a curiosité est devenue une passion fatale, irrésistible ! » (Baudelaire s.d. : 8). Comme on se le rappelle, c'est au travers de la figure du convalescent que la métaphorisation trouve d'autres compléments : « Or la convalescence est comme un retour vers l'enfance. Le convalescent jouit au plus haut degré, comme l'enfant, de la faculté de s'intéresser vivement aux choses, même les plus triviales en apparence » (Baudelaire s.d. : 8). M. G., l'incarnation du peintre de la vie moderne, que l'on sait déjà être « l'enfant-barbare-cosmopolite-convalescent », « voit tout en *nouveauté* ; il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur » (Baudelaire s.d. : 8). S'il était possible de trouver dans cette suite de développements métaphoriques un passage stratégique, je dirais que celui-ci est là où Baudelaire compare l'enfant à l'homme de génie. Il y dit que :

L'homme de génie a les nerfs solides; l'enfant les a faibles. Chez l'un, la raison a pris une place considérable ; chez l'autre, la sensibilité occupe presque tout l'être. Mais le génie n'est que l'*enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée. C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animallement extatique des enfants devant le *nouveau*, quel que soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, étoffes chatoyantes, enchantement de la beauté embellie par la toilette (Baudelaire s.d. : 8).

Parti à la recherche de la modernité, M. G. arrive à en reproduire des images chaque fois qu'il réussit à esquisser à grands traits toute la beauté de « l'impression produite par les choses sur l'esprit » (Baudelaire s.d. : 13). C'est justement ce caractère « impressionniste », au sens baudelairien du terme, qui constitue le noyau dur de la « modernité » qui, pour la première fois d'une façon aussi catégorique, oppose à l'idéal de la beauté unique et absolue, héritée du platonisme, la beauté fugitive, moderne car relative et relationnelle, la seule qui soit pour Baudelaire rationnelle et historique⁹. Cette co-implication paradoxale de la beauté nouvellement définie et de la modernité se résume parfaitement en une conscience suraiguë de la situation nouvelle, d'abord esthétique, puis morale et idéologique, de l'individu face à la société en évolution qui lui impose ses propres lois. La modernité baudelairienne garde alors un lien intime avec la nature humaine qui s'avère être la principale responsable de la nature double de l'art. La formule capitale que propose l'auteur du *Peintre...* est que « [l]a dualité de l'art est une conséquence

⁸ « Entendez ici, je vous prie, le mot *artiste* dans un sens très restreint, et le mot *homme du monde* dans un sens très étendu » (Baudelaire s.d. : 7).

⁹ « (...) établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu » (Baudelaire s.d. : 5).

fatale de la dualité de l'homme. Considérez, si cela vous plaît, la partie éternellement subsistante comme l'âme de l'art, et l'élément variable comme son corps » (Baudelaire s.d. : 5). Le phénomène généralisable qu'il est possible d'en déduire est celui que Martin Jay nomme « la recorporalisation du sujet créateur » et qu'il associe à l'art impressionniste de la seconde moitié du XIX^e siècle et à l'intuitionnisme de Bergson, représentatif pour toute la « philosophie de la vie » du tournant du siècle (Jay 1998 : 315). Le peintre de la vie moderne, dont Charles Baudelaire tire à grands traits, dans son essai, le portrait, est à situer sous le signe de l'impressionnisme dans ses sens les plus larges. Ceux qui, tant dans les arts plastiques que dans les lettres, la philosophie, la critique, la musique mettent l'accent sur le principe de la transposition libre et libérée des contraintes traditionnelles des impressions individuelles du créateur dans ses œuvres et ouvrages.

BIBLIOGRAPHIE

- BAUDELAIRE Charles, s.d., *Le peintre de la vie moderne*, https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/14785/mod_resource/content/1/BAUDELAIRE_le%20peintre.pdf.
- BAUDELAIRE Charles, 1965, *Exposition universelle – 1855 – Beaux-arts*, (in :) *Critique d'art*, texte établi et présenté par Claude Pichois, Paris : Armand Colin, 185–210.
- BAUDELAIRE Charles, 1998, *Malarz życia nowoczesnego*, trad. Joanna Guze, Gdańsk : słowo/obraz terytoria.
- BENJAMIN Walter, 2002, *Charles Baudelaire*, trad. Jean Lacoste, Paris : Editions Payot.
- BERTRAND Jean-Pierre, DURAND Pascal, 2006, *La modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles.
- BLANCHOT Maurice, 1969, *L'Athenaeum*, (in :) *Entretien Infini*, Paris : Gallimard, 515–527.
- BORIE Jean, 1999, *Archéologie de la modernité*, Paris : Grasset.
- COMPAGNON Antoine, 1990, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris : Seuil.
- COMPAGNON Antoine, 2014/2015, Avant-propos, *L'Année Baudelaire* 18/19 : 9–12, <https://www.jstor.org/stable/45073920>.
- FRIEDRICH Hugo, 1999, *Structure de la poésie moderne*, trad. Michel-François Demet, Paris : Le livre de poche.
- JAUSS Hans Robert, 1978, *La « modernité » dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui*, (in :) *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris : Gallimard, 158–209.
- JAY Martin, 1998, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, trad. Jarosław Przeźmiński, (in :) *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, Ryszard Nycz (éd.), Kraków : Universitas, 295–330.
- JOUANNY Sylvie, 2006, *Présentation*, (in :) *La modernité mode d'emploi*, Francis Claudon et al. (éd.), Paris : Kimé, 15.
- MESCHONNIC Henri, 1995, *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris : Verdier.
- MESCHONNIC Henri, 1998, *Modernité, modernité*, Paris : Verdier.