

## Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie

M. Antoine COMPAGNON, professeur

COURS : BAUDELAIRE MODERNE ET ANTIMODERNE

### Comment passe-t-on de 1966 à Baudelaire ? (3 janvier 2012)

1966 est une année importante pour Baudelaire, puisqu'elle marque, dans l'histoire de la réception de son œuvre, une inflexion vers *Le Spleen de Paris*. Mais c'est surtout l'année d'un centenaire : Baudelaire est à Bruxelles en 1866 et connaît des problèmes de santé croissants ; c'est une mauvaise année pour le poète, celle de sa maladie irrémédiable. En 1967, paraît le numéro mémorable de la *Revue d'histoire littéraire de la France* célébrant le centenaire de la mort du poète. Ne figure pas dans ce bel hommage la signature de Georges Blin, mais il est au Collège de France, où il fait un cours sur Baudelaire entre 1965 et 1969. Blin voulait dissiper un malentendu et revenir sur cette identification de plus en plus courante entre Baudelaire et le moderne. Dans *Les Antimodernes*, Baudelaire est resté une présence fantomatique, une figure essentielle mais fugitive. Avec Chateaubriand, il servait de modèle de l'antimoderne. Il signifiait cette résistance de la modernité au moderne ; c'était déjà l'ambition de Blin.

Le cours de cette année a voulu prolonger cette réflexion sur la récalcitance du poète vis-à-vis du progrès, de la presse, de la photographie, de la peinture, et du moderne plus généralement. Il y a une singularité de cette protestation contre le monde moderne, dont Baudelaire est pourtant incapable de se séparer. « Enfin, je crois que je pourrais à la fin du mois fuir l'horreur de la face humaine. [...] Tout ce monde est devenu abject. [...] J'ai horreur de la vie ». Mais Baudelaire ne quittera jamais Paris, dont il est dépendant.

L'accent a été mis dans le cours sur les *Petits Poèmes en prose*, sur les dernières ambivalences de Baudelaire, sur cette résistance à la modernité qui est inhérente à la modernité.

L'expression « Petits poèmes en prose » ne semble pas figurer sous la plume de Baudelaire avant la lecture de l'article de Sainte-Beuve du 20 janvier 1862, louant *Le Vieux Saltimbanque* et *Les Veuves* comme des bijoux. Baudelaire parle toujours

de « poèmes en prose » ou de « poèmes, en prose ». « Petit poème » existait précédemment, par opposition au « Grand poème » ou « poème » tout court pour désigner la tragédie. Rousseau parle, certes, de « petit poème, en prose », mais au pluriel l'expression est beaucoup moins fréquente. « Petits poèmes en prose » n'apparaîtra plus sous la plume de Baudelaire, et reste rare en français, pour être appliqué à des poèmes ossianiques, et non à des œuvres en français.

Dans le *Salon de 1859*, le poète s'élève contre la poésie dans la prose ; il ne faut pas, selon lui, emprunter des moyens à la poésie, mais convoquer autre chose. Blin parlait d'ailleurs, à ce propos, de « commencement absolu » à propos de cette œuvre. *Le Spleen de Paris* est resté longtemps marginal, peut-être d'ailleurs en raison de sa singularité. Depuis vingt ans, le paysage de la critique baudelairienne a été totalement renversé. C'est même désormais l'un des boulevards les plus empruntés. L'inflexion de la lecture de Baudelaire n'est pas du tout venue des lecteurs français, mais de l'Allemagne, qui en a fait un Baudelaire comploteur, un révolutionnaire dissimulé. Benjamin défendait cette thèse contre Brecht, qui lui reprochait de ne pas avoir soutenu son époque. Le Baudelaire politique est donc venu d'Allemagne, au milieu des années 1970, avec des articles sur le Baudelaire de 1848 en liaison avec les travaux sur l'avant-garde. Le Baudelaire politique est aussi celui qu'on a lu en anglais dans les années 1980 et 1990. Baudelaire se disait pourtant, en 1852, « physiquement dépolitiqué ».

Nous avons terminé cette première séance par l'analyse du texte le plus court : *Le Miroir*. C'est un poème boutade, proche de l'inspiration de *Mon cœur mis à nu* ou de *Fusées*. Il se compose d'une phrase de mise en place, d'une phrase de morale, et d'un bref dialogue. Il y a bien une première personne, qui est le centre et le pivot de ce poème : c'est un homme (au présent gnomique) face à la glace. On est dans l'ambiguïté entre la chose vue et le symbole. Baudelaire parle d'une société qui est trop amoureuse d'elle-même. Les trois miroirs de la société sont le suffrage universel, la presse, mais aussi la photographie.

### La presse (10 janvier 2012)

Nous sommes partis de la trop fameuse phrase de Claudel, citée par Rivière, reprise partout : « C'est un extraordinaire mélange de style racinien et de style journalistique de son temps. » Rivière voulait parler de la contiguïté des mots les plus rares et les plus familiers, voire des mots les plus saugrenus avec les plus simples.

Malgré son aversion pour la presse, Baudelaire y publie ses poèmes ; on remarque néanmoins une singulière répartition de ses textes entre *La Presse*, quotidien à grand tirage, et *L'Artiste*, revue d'art, qui appartiennent pourtant tous deux à Arsène Houssaye. Faut-il en déduire qu'il y a des poèmes plus adaptés à la presse et d'autres à la revue ?

Quand on relit les pièces du *Spleen de Paris* dans leur contexte, dans les journaux où chacun des textes a paru, on voit à quel point la forme même du poème en prose est marquée par le support de sa publication, la presse, la petite presse (et le souvenir des « petits journaux » auxquels Baudelaire a collaboré) : un texte bref, une chose vue, un fait divers, un morceau de réalisme, le tout suivi d'une moralité. Sur la page imprimée, le poème voisine avec le premier-Paris, les nouvelles de la politique, le fait divers, la bourse, la chronique judiciaire et la publicité, au milieu de la trivialité et de la vulgarité. Il n'existe pas ou plus de frontière nette entre le monde moderne

et la poésie, plus de privilège pour la poésie et le poète (désormais déclassé) dans la cacophonie du journal. Quand on revoit « L'Étranger » en première page du journal, on se pose la question du lecteur et de la lecture ; on le lit, rétrospectivement, comme une véritable agression contre le lecteur et contre le bourgeois. Le poème retrouve alors toute sa force et sa violence initiales. Le poème en prose rivalise avec le feuilleton et avec la publicité.

Les rapports de Baudelaire avec les directeurs furent des plus conflictuels ; le poète les classe parmi la canaille littéraire. De nombreux poèmes gardent, à ce titre, la trace de ces affrontements. C'est le cas notamment de « La Chambre double », poème paru parmi les premiers, et en première page de *L'Artiste*, où le poète évoque trois avatars de l'horreur : l'huissier, la maîtresse et le « saute-ruisseau » d'un directeur de journal (terme qu'il emprunte justement au roman feuilleton). On retrouve également ce souvenir dans « Une heure du matin » (poème qui ouvre la deuxième livraison), où le directeur d'une revue est comparé à un « coquin », et dans « Le Gâteau » (en première position de la troisième livraison), ou bien encore dans « Les Tentations ».

### **Baudelaire : poète-journaliste** (17 janvier 2012)

La presse moderne, à grand format et grand tirage, apparaît quand Baudelaire est adolescent, avec *La Presse* et *Le Siècle* ; sa vie adulte est contemporaine de son développement et de son essor. La presse est un modèle du rapport que l'auteur des *Fleurs du mal* entretient avec le monde moderne. Baudelaire est un homme toujours en colère dès qu'il s'agit de la presse, et reproche notamment à Arsène Houssaye ses multiples interventions sur les textes lors des publications, ce qui ne l'empêche pas de faire des concessions. Aussi chacun, auteur et éditeur, corrige-t-il de son côté, apportant parfois des remaniements contradictoires et des incohérences. Aux yeux de Houssaye, les poèmes de Baudelaire ne sont ni plus ni moins que de la copie qu'il corrige, comme le reste de son journal.

Houssaye finit par suspendre la parution des poèmes en prose sous la forme du feuilleton, au prétexte que Baudelaire ne lui donnait pas que des inédits. C'est un éditeur qui se trouve aux antipodes de ce qu'est Baudelaire ; il est passé de la bohème à la bourgeoisie et spéculé dans l'immobilier, au moment de l'haussmannisation de Paris. La suspension de la publication des poèmes dans *La Presse* est à l'origine de leur brouille. Selon certains lecteurs contemporains, la dédicace de Baudelaire à Arsène Houssaye est un cadeau empoisonné, une pique, une mystification pleine d'une ironie dont l'intéressé ne se serait pas même rendu compte. C'est une hypothèse de lecture intéressante, mais pas tout à fait convaincante, dans la mesure où Houssaye a considérablement soutenu Baudelaire, en lui accordant notamment le rez-de-chaussée de son journal, plutôt que la rubrique « Variétés », initialement envisagée. C'était ainsi une promotion qui lui était faite ainsi qu'une reconnaissance. Le directeur n'a par ailleurs jamais censuré les poèmes qui s'en prenaient clairement à sa profession et à ses lecteurs.

Il paraît plus légitime de faire l'hypothèse que les deux premiers feuilletons parus dans *La Presse* ont provoqué des réactions qui n'ont pas toujours été favorables et qu'ils ont choqué certains lecteurs ; l'argument du caractère non inédit de certains poèmes a pu servir de prétexte pour suspendre la publication, à un moment où la position de Houssaye devenait fragile dans le quotidien. L'hypothèse est d'autant

plus probable que le même type de mésaventure adviendra à Baudelaire dans le *Figaro* en 1864. Le poète justifie alors la suspension de la publication de ses poèmes, comme il l'écrit à sa mère, parce qu'ils ennuyaient tout le monde.

*Le Chien et le Flacon* peut être lu, à ce titre, comme une illustration de cette aventure ; Baudelaire y décrit toute la violence de l'agression envers le public et la presse ; d'une chose lue, on passe à une moralité désagréable. Le public est pris à partie dès la première page. Cette haine de la presse pourrait être associée au dernier Baudelaire, mais ce serait oublier que celui-ci, beaucoup plus jeune, avait envisagé de se suicider, en raison notamment des nouveaux journaux. « Anywhere out of the world » serait un monde rêvé, sans le moindre journal. La relation de Baudelaire avec la presse est faite de fascination et de dégoût.

### **La photographie : Baudelaire et Nadar** (24 janvier 2012)

La photographie représente, aux yeux de Baudelaire, le modèle de la sensibilité moderne, et donc de la décadence. Mais, comme avec la presse, la réticence du poète à l'égard de la photographie s'accompagne d'une dépendance.

La comparaison du poème en prose et du daguerréotype va rapidement s'imposer comme un cliché, chez Mallarmé ou chez Rimbaud. Le rapprochement avec le daguerréotype vise avant tout à dénoncer une image fidèle, ou trop fidèle, de la réalité. Baudelaire accepte plus aisément le diorama ou le panorama, car il les trouve moins mimétiques du réel ; la photographie est trompeuse. *L'Irréparable* et *Rêve d'un curieux* comportent des allusions à la photographie ; le second est d'ailleurs dédié à Nadar et met en scène le spectacle de l'impossible mort. L'époque de Baudelaire est un moment de transition, entre la mode romantique des spectacles optiques et l'avènement de la photographie. 1839-1859 : c'est entre ces dates que la bascule a lieu. En vingt ans, la photographie atteint l'âge adulte. C'est le temps de la litho et de la photo. De l'un à l'autre, se retrouve – et se revit – l'équivalent d'une nouvelle Querelle des Anciens et des Modernes. Dans un rêve célèbre de Baudelaire, qui a été étudié par Michel Butor et plus récemment par Roberto Calasso, le poète aperçoit, dans une « grande maison de prostitution », « des dessins, des miniatures et des épreuves photographiques » ; le récit de ce rêve traduit toute l'ambivalence de Baudelaire à l'égard de la mode de la gravure et de la photographie. Coexistent ainsi, dans ce rêve, l'ancien et le moderne, la litho et la photo. On retrouve cette même idée dans *Mademoiselle Bistouri*, dont l'héroïne collectionne les portraits de médecin : elle a des lithos pour les plus anciens – les mandarins – et des photos pour les internes et les externes.

Mais Baudelaire n'en livre pas moins, dans le *Salon de 1859*, un véritable procès à la photographie (« Le public moderne et la photographie »), même s'il est difficile de séparer ce texte de son contexte : à savoir les rapports compliqués qu'ont entretenus Baudelaire et Nadar. Les relations de Baudelaire à la photographie sont en partie celles de Baudelaire à Nadar. Ce texte peut donc être lu avant tout comme une trahison du photographe, son ami.

Qu'entend Baudelaire par « moderne » dans ce titre de chapitre ? Si « l'artiste moderne » a un sens esthétique, qu'il oppose à l'artiste classique, « le public moderne » désigne le public contemporain. En 1855, au moment de l'exposition universelle, la photo est encore exposée avec les produits de l'industrie. En 1859, la photographie est admise, mais l'exposition est distincte de celle du salon de

peinture, sculpture et gravure. C'est, certes, une légitimation, mais celle-ci ne va pas sans réserves. Nadar est à l'origine de cette reconnaissance de la photo ; il milite, depuis 1856, pour en faire un art, et s'oppose au commerce du boulevard. La photographie consiste à voler la lumière du soleil, à l'appivoiser : c'est un geste héroïque, qui ne relève pas de la seule technique et qui demande un geste artistique. Tous les amis de Baudelaire sont d'ailleurs favorables à cet art et y voient une pratique estimable.

De manière générale, le déclin de l'art est, aux yeux de Baudelaire, le résultat du jeu de l'offre et de la demande : les artistes donnent au public le goût de ces horreurs, mais le public exige des artistes de telles horreurs. Autrement dit, « si l'artiste abêtit le public, celui-ci le lui rend bien ». La technique et l'industrie ont certes démocratisé l'art, mais avec le résultat que « nous nous enfonçons dans la voie du progrès ». Artistes et publics sont ainsi deux termes corrélatifs.

### **Baudelaire et la photographie II (31 janvier 2012)**

Baudelaire raille la plupart des titres de l'exposition de peinture, qu'il trouve ridicules, et relevant trop souvent du pittoresque ou de l'anecdotique ; ceux-ci sont le principal symptôme d'une vraie crise de la représentation. S'il se montre en accord avec la théorie esthétique de l'étonnement, prêchée par Edgar Poe, Baudelaire dénonce vertement, dans ces titres, une volonté trop ouverte d'épater et d'étonner, à défaut de faire rêver le spectateur. Ce n'est donc pas à la photographie que Baudelaire s'en prend de prime abord ; celui-ci fait davantage le procès d'un public, qui refuse d'être émerveillé.

Sur le fond, Baudelaire s'oppose à la photo, en laquelle il voit le comble et la cause de la dégradation contemporaine de l'art. Il lui fait trois griefs. Le premier est technique : la photographie copie littéralement la réalité (l'objet impressionne la plaque sensible), elle produit une confusion auprès du public (et auprès des artistes) entre la représentation exacte de la réalité et l'art ; le deuxième est commercial, mercantile : en vingt ans, la photographie est devenue une industrie et l'image photographique un objet de consommation sur les boulevards ; le troisième est social ou politique : la photographie, qui se confond avec la démocratie, transforme la société. Combinant ces trois facteurs, la photographie provoque une révolution morale et même métaphysique, ou en est le meilleur indice.

La photographie appelle, aux yeux du poète, une décadence morale et théologique. Les traces du divin sont effacées par ce nouveau veau d'or. L'avènement de cet art signe la sortie du monothéisme pour une nouvelle religion, dont Baudelaire énonce le *credo* : le photographe remplace Dieu, en ce qu'il écrit avec le soleil ; « Daguerre est son messie ». Mais derrière Daguerre, Baudelaire vise son ami Nadar.

En réalité, les arguments de Baudelaire contre la photographie ne font guère preuve de nouveauté (même dans la critique métaphysique, car le rapprochement avec le déicide est fréquent), notamment lorsqu'il décrit le photographe comme un peintre raté (cliché qui tourne dans l'air du temps). Il dénonce également l'usage érotique ou pornographique de la photo, en la jugeant « obscène ». On retrouve des arguments tout à fait consonants, à la fois dans *La Revue des deux mondes*, émanant de son ennemi Gustave Planche, et dans le *Figaro*.

Presse, photographie, imprimerie sont les grands vecteurs de la décadence de la société. Baudelaire demande alors que la photographie reste une simple technique

auxiliaire, se contentant d'un rôle subalterne, d'une fonction documentaire, et qu'elle demeure « la servante des sciences et des arts [...], la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature », mais qu'elle ne déborde pas dans l'art.

Ces considérations sur la photographie nous amènent à lire différemment *Le Rêve d'un curieux*, l'avant-dernier poème des *Fleurs du Mal*. Ce poème est dédié à Nadar, mais comme toujours, la dédicace est ambiguë. C'est un cadeau empoisonné. Éric Darragon a proposé un rapprochement judicieux de ce poème avec la photographie ; l'expérience de la mort y est décrite comme celle de l'attente avant un spectacle, et peut s'assimiler à une attente devant une chambre noire.

### Baudelaire et la photographie III (7 février 2012)

Philippe Ortel voit dans *Le Rêve d'un curieux* un face-à-face du poète avec la mort, ce duel prenant la forme d'une séance de pose chez un photographe. La déception de la mort est dite à travers la déception du poète photographié. Ce sonnet décrit l'ennui métaphysique de ce sujet immortel, après la mort de Dieu. Mais au-delà de cette lecture, c'est toute la vie moderne qui prend la dimension de cette mort indéfinie.

La rédaction de ce poème est contemporaine de celle du *Peintre de la vie moderne* ; celui-ci n'est pourtant pas un photographe, mais un dessinateur d'actualité, activité que la photographie ne tardera pas à rendre obsolète. Le choix de Baudelaire est, là encore, paradoxal, mais tout ce texte pourrait être lu comme le prolongement du *Salon de 1859*, comme un traité de l'anti-photographie, par exemple : « [...] dans l'exécution de M. G. se montrent deux choses : l'une, une contention de mémoire résurrectionniste, évocatrice, une mémoire qui dit à chaque chose : "Lazare, lève-toi !" ; l'autre, un feu, une ivresse de crayon, de pinceau, ressemblant presque à une fureur. » Baudelaire opposera d'ailleurs Guys à Nadar ; le crayon et le pinceau du peintre de la vie moderne rivalisent avec le soleil du photographe. C'est, en quelque manière, une lutte entre l'œuvre de mémoire et l'instantané. Contre l'immédiateté de la photographie, Baudelaire oppose la résurrection de la peinture. L'essayiste associe donc la photographie à la décadence moderne, et revalorise du même coup des techniques rapidement devenues archaïques, dans son rejet de la photo ; c'est le cas notamment du kaléidoscope, qui est pris en bonne part dans *Le Peintre de la vie moderne*, du phénakisticope dans la *Morale du joujou*, ou de la phantasmagorie de *La Soupe et les Nuages*.

Et pourtant, malgré cette méfiance, Baudelaire écrit à sa mère qu'il « voudrait bien avoir [s]on portrait ». Il y a, chez lui, aussi un désir de photographie (c'est, d'ailleurs, l'une des dernières longues, belles et intimes lettres à sa mère). Baudelaire y évoque un bon photographe du Havre, sans le nommer. On pourrait penser à Warnod, qui est exposé au salon de la photographie, et que Baudelaire aurait pu connaître à cette occasion.

En dépit de toutes ses réserves, Baudelaire a posé pour Nadar, puis pour Carjat et Neyt, avec ambivalence encore, mais aussi complaisance : il ne s'est pas refusé (hasard d'un ami photographe, le plus médiatique) ; en conséquence, nous possédons un nombre non négligeable et même important de photographies de lui. Le sujet photographié est partiellement auteur de la photo, par la pose, par la photogénie ; il y a donc bien une forme de complicité maligne. Des quatorze photos que l'on a

retrouvées de Baudelaire, on peut remarquer que le poète était photogénique ; et c'est là aussi l'un des aspects de sa modernité.

Mais, en définitive, c'est probablement l'immobilité de la photographie qui provoque la résistance la plus forte de Baudelaire à ce nouveau médium. S'il « hai[t] le mouvement qui déplace les lignes », Baudelaire aime le mouvement dans son culte des images. On comprend aussi mieux ce portrait de trois quarts réalisé par Nadar, flou, raté, insoumis à la pose, où Baudelaire a bougé, résistant à la photo et surtout à l'immobilité.

### « Horrible ville » (14 février 2012)

Comme la presse et la photographie, la ville est double : bonne et mauvaise. Sur le modèle de l'« Horrible vie, horrible ville » du poème *À une heure du matin*, on ne peut s'empêcher de voir la superposition entre « vie moderne » et « ville moderne », et toute l'activité qui s'ensuit.

La ville est toujours accompagnée d'épithètes (« grande », « immense », « immonde », etc.), et elle reste abstraite. Selon Benjamin, il n'y a pas de description de la ville, de la foule et de la masse chez Baudelaire, à la différence de Hugo : « Ni dans *Les Fleurs du mal* ni dans *Le Spleen de Paris*, on ne trouvera l'équivalent de ces tableaux urbains que peignait Hugo de main de maître. Baudelaire ne décrit ni la population ni la ville. » Nul détail sur la ville moderne. Pourtant, dans *Le Spleen de Paris*, on trouve tout un mobilier urbain contemporain, qui est du reste plus cité que décrit (rue, boulevard, avenue, trottoir, macadam ; baraques, fenêtres, mansardes ; parcs, jardins publics ; café, bureau de tabac, gaz).

Baudelaire est contemporain de la révolution urbaine, entre 1841 et 1861, avec Haussmann bien sûr, ouvrier capital de cette transition ou de ce déclin. La vie parisienne se déplace du Palais-Royal aux boulevards, transportant ainsi l'épicentre de la capitale. La ville est alors associée au vacarme, aux bruits assourdissants, au tohu-bohu ; elle évoque une dimension biblique ou apocalyptique, satanique : la ville moderne défait la création, l'ordre divin, et apparaît d'emblée de manière allégorique.

Selon Éric Hazan, les boulevards ont vu apparaître une par une les nouveautés de la ville moderne (les transports en commun, la vespasienne, la colonne Morris, les ateliers photographiques, les nouvelles librairies). La lumière et la foule sont les caractéristiques des boulevards. Se produisent de nombreux accidents de circulation ; le piéton n'est pas à son aise. Le carrefour Montmartre est particulièrement meurtrier.

Dès la dédicace des *Petits Poèmes en prose*, l'abstraction de la ville est sensible. Comment passe-t-on de la vie moderne à une vie moderne ? L'abstraction est-elle inhérente à la vie moderne ? La forme comme le fond de la prose poétique sont imposés par la vie moderne, par la grande ville, abstraite et non pittoresque. Arrêtons-nous sur un passage de la dédicace du *Spleen de Paris*, qui comporte quelque hardiesse : « C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant ». « Énorme » est un adjectif très baudelairien, désignant l'immensité et la démesure. En d'autres termes, ce qui est « énorme », c'est ce qui excède le rythme et le vers. Du point de vue de la syntaxe, on oscille entre l'anacoluthie et le solécisme, ce qui rend difficile l'identification de ces « rapports innombrables ». Le poète serait le sujet de fréquentation des villes énormes, mais également du croisement de leurs innombrables rapports. C'est bien lui qui croiserait les « rapports des hommes entre

eux, ou des hommes avec les choses ». Dans l'alternative de deux hardiesses, on fait le choix du solécisme plutôt que celui de l'anacoluthie.

La ville se constitue donc des rapports innombrables des hommes entre eux et des hommes avec les choses. Voilà ce qui intéresse le poète : une morale de la vie urbaine moderne.

Faisons un intermède, et entrons dans la ville moderne avec le gaz. « Gazette », « gazetier » sont des mots qui plaisent à Baudelaire ; le gaz et la gazette sont des inventions contemporaines et parallèles. Le gaz, c'est le chaos apprivoisé, domestiqué (avec un « g » qui correspond à la prononciation flamande du mot *chaos*). Tout le monde écrit sur le gaz, à tel point qu'il devient rapidement un cliché : il n'y a plus de nuit à Paris, on y voit comme en plein jour. Tout cela fait du gaz un objet riche, polysémique, ambigu, lié à la nuit, mais aussi au progrès.

Mais comme toujours, il y a une résistance, chez Baudelaire, pour ce qui véhicule le progrès : « Demandez à tout bon Français qui lit tous les jours *son* journal dans son estaminet, ce qu'il entend par progrès, il répondra que c'est la vapeur, l'électricité et l'éclairage au gaz, miracles inconnus aux Romains, et que ces découvertes témoignent pleinement de notre supériorité sur les anciens ; tant il s'est fait de ténèbres dans ce malheureux cerveau et tant les choses de l'ordre matériel et de l'ordre spirituel s'y sont si bizarrement confondues ! »

### **Le gaz et la foule (28 février 2012)**

On trouve dans *Les Fleurs du mal* des poèmes qui évoquent la période précédant l'arrivée de l'éclairage au gaz et d'autres poèmes lui succédant. S'il y a une haine du gaz (le monde moderne, dit Baudelaire à propos de Poe, est une « grande barbarie éclairée au gaz »), celle-ci s'accompagne aussi d'une admiration, qui n'est pas liée à l'éclairage, mais davantage à l'idée d'explosion. Baudelaire se présente volontiers comme un casseur de vitres dans un « palais de cristal » que serait la littérature, même si, rétrospectivement, on a plutôt coutume de considérer la génération suivante comme celle de la poésie de l'explosion. Baudelaire est lui-même vu comme un homme explosif et éruptif.

On peut, à ce titre, constater un nombre significatif d'explosions dans *Le Spleen de Paris*, quand il y en a très peu dans *Les Fleurs du mal* ; celles-là sont liées à l'ardeur, à la fête, à l'excès, au rire malin et malsain. L'éclairage au gaz, l'explosion de gaz, c'est en somme le *sic et non*, le *pro et contra* de la modernité, le chaos dominé ou le retour au chaos.

Mais un troisième temps est aussi à repérer dans cette dualité ou dialectique baudelairienne du gaz, par exemple dans *L'Amour du mensonge*, poème de 1860, que le poète joint à une lettre à Poulet-Malassis à la mi-mars, sous le titre *Le Décor*. Il y est question de la douceur du gaz, de l'effet de sa lumière sur une femme qui n'est plus jeune mais qu'elle rajeunit, suivant l'épigraphe empruntée à Athalie (« Pour réparer des ans l'irréparable outrage »). L'éclairage au gaz rajeunit une femme, la rendant « bizarrement fraîche », par rapport au vieil éclairage dans *Le Jeu*.

On retrouve toute cette ambivalence du gaz, éclairant et explosif, dans le poème *Anywhere out of the world*, endroit que le poète situe en haut de la Baltique, près du pôle : « “Là le soleil ne frise qu'obliquement la terre, et les lentes alternatives de la lumière et de la nuit suppriment la variété et augmentent la monotonie, cette moitié du néant. Là, nous pourrions prendre de longs bains de ténèbres, cependant

que, pour nous divertir, les aurores boréales nous enverront de temps en temps leurs gerbes roses, comme des reflets d'un feu d'artifice de l'Enfer !". Enfin, mon âme fait explosion, et sagement elle me crie : "N'importe où ! n'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde !" ». Le soulagement apporté par la nuit traversée d'éclairs est bien celui de l'Enfer : « Enfer ou Ciel, qu'importe ? »

Le gaz paraît si attaché à Baudelaire que Mallarmé le fait figurer en position éminente dans son *Tombeau de Baudelaire*. Mallarmé y ajoute aussi des références à la mort et à la prostitution. En d'autres termes, il fait de Baudelaire un poète de la modernité urbaine.

Après être entré insidieusement dans la ville, par le gaz, on peut y pénétrer par la grande porte, avec les foules comme son essence moderne, en s'intéressant au triptyque poétique au cœur du *Spleen de Paris* : *Les Foules*, *Les Veuves*, et *Le Vieux Saltimbanque*. Ces poèmes sont l'équivalent des *Tableaux parisiens* des *Fleurs du mal* et signalent l'entrée dans *Le Spleen de Paris*. Ces trois poèmes en sont inséparables ; c'est le cœur du *Spleen* dans leur publication de 1862, mais aussi dans celle de 1869. Ils sont pénétrés par l'ambivalence de la foule, et illustrent l'hésitation du poète entre la jouissance du flâneur et l'ébranlement. On voit en effet s'opérer une dépossession de soi, mais aussi une jouissance de l'*incognito* et de l'anonymat. Comme il y a deux côtés dans les *Paradis artificiels* (volupté et torture de l'opium), il y a une expérience duale de la foule : c'est l'*odi et amo* de la modernité.

## Les foules II (6 mars 2012)

Rien n'est plus symptomatique de cette rupture que la réécriture radicale des deux poèmes en prose les plus anciens, *Le Crépuscule du soir* et *La Solitude*, entre novembre 1861, dans la *Revue fantaisiste*, et septembre 1862, sur les épreuves de *La Presse*. Ce remaniement est exemplaire du tournant que l'on cherche à définir : la version nouvelle n'ayant, en effet, plus que sarcasmes pour le sublime naturel que la première version maintenait. Le chambardement est profond.

Dans une lettre à Desnoyers, de fin 1853-début 1854, accompagnant ces deux poèmes, Baudelaire refuse, devant un paysage sublime, de s'élever à l'infini ; à ses yeux, le poète est toujours reconduit au « rire amer » de la foule. Dans *Le Gâteau*, Baudelaire s'en prend de front à la sublimité du paysage de la montagne dans une parodie du lyrisme romantique. La sublimité du paysage ne résiste pas à la réalité de la société. La fraternité, les « agapes fraternelles », s'inversent instantanément en une « guerre fratricide », comme leur vérité destructrice, celle du péché originel, d'Abel et de Caïn, modèles de la fraternité. Chez le dernier Baudelaire, on trouve une complète répudiation de la nature et une perpétuation de la violence comme principe de l'existence. Il y a bien une poésie à extraire du fouillis et du chaos urbains.

Certains ont ainsi pu voir dans *Les Foules* un art poétique du *Spleen de Paris*. Ce poème nous paraît significatif du tournant, ou de la chute, dans *Le Spleen de Paris*, entre 1861 et 1862. Baudelaire s'inspire de Poe et de *L'Homme des foules*. Ce conte de Poe porte sur la jouissance de la foule, et décrit une manière de trait d'union magique entre l'homme et la foule. Baudelaire choisit pour sa part d'utiliser le mot au pluriel ; cette traduction de *crowd* est une décision capitale. Baudelaire fait de ce titre une notion sociologique, un concept théorique avant la lettre – non pas la foule mais les foules – qui désigne un être collectif, un fait social et historique.

Dès l'*incipit* du poème apparaissent trois termes, sur lesquels vient buter le lecteur. Le premier évoque un « bain de multitude » ; l'image n'a pas plu à Sainte-Beuve. Baudelaire dit avoir à nouveau besoin du « bain de multitude » pour retrouver de l'inspiration, après avoir écrit tous ses poèmes. On trouve de nombreux « bains » dans *Le Spleen de Paris*, qu'ils soient de « paresse » ou de « ténèbres ». Mais dans les autres cas que celui qui nous retient, ces « bains » sont des refuges contre la foule. Pour comprendre cette expression de « bain de multitude », il faut vraiment y voir une transgression. « Bain de foule », cliché désormais devenu fréquent, n'entre pas dans la langue avant la fin des années 1880 (sous la plume, d'ailleurs, d'un baudelairien, Émile Hennequin). La foule vue comme multitude (c'est-à-dire vue en opposition au peuple) est une vision peu favorable, qui s'apparente à l'anarchie et au désordre. Le « bain de multitude » a ainsi une dimension hautaine, de l'ordre du rapport du dandy avec le peuple. L'expression était apparue dans les voluptés de l'opium des *Paradis artificiels*, ce qui traduit l'importance de ce texte dans la prise de conscience par Baudelaire de la modernité. « Jouir de la foule » et « ribote de vitalité » sont les deux autres expressions surprenantes et peut-être choquantes de cet *incipit*. « Ribote » est un mot décalé, vieilli et populaire qui désigne une beuverie, une débauche ou une orgie.

Le deuxième paragraphe permet d'ordonner et de donner à ce début un caractère surprenant : « Multitude, solitude : termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée. » On peut voir dans cette formulation une sorte de chiasme, de renversement : le poète sait être seul dans la foule (et préserver son identité), parce qu'il sait être nombreux dans la solitude (par l'imagination). Ce qui fait la solitude comme la multitude peut être à la fois volupté et torture. Bain de multitude, jouissance de la foule, ribote de vitalité : Baudelaire insiste sur l'érotisme du solitaire dans la foule et sur l'ivresse de leurs noces. Il en ira ainsi de Guys, que Baudelaire décrira comme l'homme des foules dans *Le Peintre de la vie moderne*. Aussi le poète insiste-t-il sur le rapport charnel entre le solitaire et la foule. Dans le « tourbillon » de la multitude, il y a comme une union mystique qui s'opère entre l'un et le multiple.

On trouve de nombreux échos de cette expérience dans les écrits intimes, et notamment dans *Fusées*. « Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe. » Lorsque Baudelaire évoque la « sainte prostitution de l'âme », il fait de Paris la « grande prostituée » de l'Apocalypse de Jean. Paris, c'est Babylone, et la ville moderne, c'est la ville éternelle. La ville est ici « sainte », mêlant « poésie et charité ». L'« universelle communion » du poète avec la foule, l'ivresse de la foule se fait « sainte prostitution ». L'individualité est submergée ; l'égoïsme et l'altruisme se confondent tout comme l'activité et la passivité, dans l'échange imaginaire des rôles et des identités. Baudelaire retrouve là la réversibilité, dont Maistre faisait le dogme universel.

### Les foules III (13 mars 2012)

Tous les premiers fragments de *Fusées* vont dans le sens de cette lecture maistrienne de la ville, vision à la fois positive et négative, euphorique et dysphorique, extase et horreur, ambivalente encore, du rapport à la foule comme prostitution – profane ou

sacrée : « Le plaisir d'être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre. / Tout est nombre. Le nombre est dans tout. Le nombre est dans l'individu. L'ivresse est un nombre. » Cette importance du nombre est remarquable chez Maistre, dans *Les Soirées de Saint-Petersbourg* notamment : « Le nombre, messieurs, le nombre ! [...] Le nombre est la barrière évidente entre la brute et nous [...]. Dieu nous a donné le nombre, et c'est par le nombre qu'il se prouve à nous, comme c'est par le nombre que l'homme se prouve à son semblable. » Baudelaire dénonce certes la mysticité du paganisme, mais le principe de l'union mystique, la *prisca theologia* de Maistre, relie la charité chrétienne au sacrifice païen : tous deux reposent sur le même thème de la réversibilité.

Baudelaire rapporte tout à la prostitution comme vérité universelle ; on pense à ce fameux aphorisme dans *Mon cœur mis à nu* : « L'être le plus prostitué, c'est l'être par excellence, c'est Dieu, puisqu'il est l'ami suprême pour chaque individu, puisqu'il est le réservoir commun, inépuisable, de l'amour. » Dieu appartient à tous : voilà de nouveau une provocation du poète, mais, derrière cette proposition, réside la figure du Christ, que Paul, dans la Première Épître aux Corinthiens comparait à une prostituée spirituelle.

Pour Baudelaire, le caractère religieux, sacré, mystique du rapport du poète aux foules urbaines modernes est incontestable : ivresse, noces et communion, « poésie et charité ». Le schéma paulinien est transposé à la grande ville. Le sublime moderne est celui du « promeneur solitaire » non pas dans les forêts, mais parmi les foules urbaines, c'est-à-dire du « rôdeur parisien ».

Ces noces avec la foule urbaine sont décrites en termes semblables dans *Le Peintre de la vie moderne*, à propos de Constantin Guys. Le « parfait flâneur » est Guys, mais c'est aussi Manet. Dans *La Corde*, dédié à Manet, Baudelaire écrit : « Ma profession de peintre me pousse à regarder attentivement les visages, les physionomies, qui s'offrent dans ma route, et vous savez quelle jouissance nous tirons de cette faculté qui rend à nos yeux la vie plus vivante et plus significative que pour les autres hommes. » Le poète, dans *Le Spleen de Paris*, est souvent dans la position d'un observateur ou d'un voyeur. Ce voyeur central, mais caché, voyant mais non vu, est exemplaire dans *Une mort héroïque*, mettant en scène le prince et le bouffon, le bouffon comme prince du prince, et le prince comme bouffon du bouffon, avec, derrière eux, au-dessus d'eux, le poète comme prince et bouffon supérieurs.

Derrière ces pages du *Spleen de Paris* et du *Peintre de la vie moderne*, un autre joint entre le « promeneur solitaire », ou le « rôdeur parisien », et la « prostitution sacrée », tient à un mot, un seul mot pour ainsi dire matriciel de ce rapprochement, à trouver, encore une fois, dans *Les Paradis artificiels*, texte à bien des égards fondateurs de la vision baudelairienne de la ville. Un jeune homme plongé dans le tourbillon de la grande cité fait la connaissance d'une jeune fille, péripatéticienne de l'amour ; ils sont pris dans le fourmillement regorgeant de la ville pleine d'activités. Chez Quincey que Baudelaire traduit, on trouve un même mot qui accouple le philosophe et la prostituée : *street-walker*. L'ivresse religieuse des grandes villes, c'est un retour vers le paganisme primitif.

On retrouve alors la ville biblique, celle de l'Apocalypse ; cette ville est toujours inséparable de son envers : la prostitution profane. Il y a donc bien deux prostitutions, celle de l'homme ordinaire qui ne sait pas être seul, et celle, « particulière », de l'« homme de génie », de l'« homme des foules », du « parfait flâneur », du poète ou du philosophe péripatéticien, ou encore du « peintre de la vie moderne ». *Les*

*Veuves* et *Le Vieux Saltimbanque* sont deux cas de grande solitude : la veuve et l'artiste déchu apparaissent dans les lieux urbains par excellence : le jardin public et la foire.

### Qui sera le peintre de la vie moderne ? I (20 mars 2012)

Dès le *Salon de 1845*, Baudelaire évoquait un regret : « Au vent qui soufflera demain nul ne tend l'oreille ; et pourtant l'héroïsme de la vie moderne nous entoure et nous presse. [...] Ce ne sont ni les sujets ni les couleurs qui manquent aux épopées. Celui-là sera le peintre, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottines vernies. » L'argument sera repris et développé en conclusion du *Salon de 1846*, dont le dernier chapitre est intitulé « De l'héroïsme de la vie moderne » et commence par constater (c'est la leçon tirée de ce *Salon*) la décadence de la peinture : « Il est vrai que la grande tradition s'est perdue, et que la nouvelle n'est pas faite. » Après et malgré l'éloge du romantisme, de la couleur et de Delacroix, pourtant décrit comme « le chef de l'école *moderne* », « la dernière expression du progrès dans l'art », Baudelaire donne deux exemples, deux approximations de cette extraction de la beauté moderne qu'il appelle de ses vœux. Or les peintres de la vie moderne sont, bien avant Constantin Guys, des peintres de mœurs, voire des caricaturistes : Eugène Lami et Gavarni.

Le siècle est désormais dépourvu de pompe ; il n'y a pas de beauté absolue et éternelle. Jusqu'au bout, romantisme et modernité ne font qu'un, aux yeux de Baudelaire. La modernité consiste à prélever le meilleur. Ce sont les peintres de mœurs, voire des caricaturistes, qui incarnent la future grande peinture. « Ce ne sont pas des génies supérieurs, mais ils ont su tirer la beauté de la vie moderne », et notamment dans l'habit noir. Baudelaire en parle comme des « poètes du dandysme ». Le croquis de mœurs se trouve ainsi être le cœur de cette représentation de la modernité et de la vie triviale.

*Quelques caricaturistes français* est un texte publié en 1857, mais il s'inscrit dans un projet beaucoup plus vaste et ancien. À ce titre, on peut le lire comme un lien tissé entre les *Salons de 1845 et 1846* et *Le Peintre de la vie moderne*. Baudelaire a toujours voulu écrire sur la caricature ; il voit en elle un art comparable à celui du romancier et du moraliste. Le nom de Balzac revient d'ailleurs invariablement dans ces écrits. C'est le modèle de cette quête de l'héroïsme de la vie moderne. Il existe ainsi bien un fil qui guide vers *Le Spleen de Paris*, fait de « croquis de mœurs », de caricatures. Baudelaire est intéressé par la caricature dès 1845, mais le poème en prose n'en deviendra pas l'équivalent avant 1861-1862. L'art moderne, c'est le croquis de mœurs ou la caricature, et c'est ce qui sera réalisé dans le poème en prose.

Baudelaire continue d'identifier les épithètes romantique et moderne, mais il est à la recherche d'une autre beauté, urbaine, en habit, en noir et blanc, mais sauvant la couleur : « Les grands coloristes savent faire de la couleur avec un habit noir, une cravate blanche et un fond gris. » Il dira de même de la couleur de Daumier dans *Quelques caricaturistes français*, mais restera toujours fidèle à Lami et Gavarni, d'une passion qui le mènera du côté des caricaturistes, puis d'autres artistes pour ainsi dire marginaux : Meryon ou Guys.

Baudelaire n'en fait pas moins un éloge ambigu de Gavarni et Daumier ; il les loue mais ne cache pas une certaine résistance. S'il se montre fidèle à Gavarni, le qualifiant de « bizarre » – ce qui est toujours un compliment –, il voit aussi en lui « un littéraire », ce qui est un jugement plus ambigu, soulignant son procédé par allusion, sa réticence à la Marivaux. Mais Baudelaire célèbre surtout Daumier, plus que Gavarni, comme peintre de la vie moderne, en s'intéressant à ses satires sociales, avec ce qu'elles peuvent avoir de fantastique. C'est dans le trivial qu'il faut chercher de l'épique, mais c'est aussi dans le comique, ce à quoi parviennent parfaitement, selon Baudelaire, les caricatures de Daumier. D'une certaine façon, le roman (de Balzac) est une comédie qui s'élève à hauteur de l'épopée. S'il faut que le comique devienne épique, cela explique le plaisir qu'il prend aux parodies de Daumier, qui sont proches du comique absolu, tout en ayant le trait des grands maîtres.

Le dernier indice de la proximité de la caricature et de la beauté moderne est à chercher du côté de Trimolet, modèle de l'artiste maudit, à la « destinée mélancolique », dont la vie fut assaillie de douleurs et de chagrins, et pour lequel l'essayiste exprime sa compassion. Baudelaire identifie facilement l'artiste, victime du « guignon », au mendiant. Trimolet est mort au moment où il allait être reconnu ; il avait représenté une gravure que M. Hannoosh a retrouvée : *Le Vieux Mendiant*. Cette image est importante, car elle devait inspirer *Le Vieux Saltimbanque*, étendu dans la pose du mendiant de Trimolet, et au titre voisin. La fin du poème est d'un pathos rare dans *Le Spleen de Paris*, ce qui semble exclure toute ironie à l'endroit de cette figure de la modernité.

### Qui sera le peintre de la vie moderne ? II (27 mars 2012)

Gavarni et Daumier restent dans le comique significatif, trop flatteur, complaisant pour l'un, insuffisamment féroce pour l'autre, du Marivaux ou du Molière. La proximité du « beau moderne » et du comique élevé à l'épique, du roman de moraliste, est un acquis des caricaturistes ; Guys, à sa manière, sera un caricaturiste, et Baudelaire lui-même également, dans ses propres dessins à la Guys. Delacroix est le romantique et le moderne, mais Baudelaire est en quête d'autre chose : de la dualité propre au comique et à la caricature, à la fois couteau et plaie, bourreau et victime, expression de supériorité et d'infériorité. La ville est le lieu du comique tendant vers l'absolu, car elle exagère, disproporcionne tout, l'horreur et l'estase.

Mais entre Gavarni et Daumier, les caricaturistes, et Guys, le peintre de la vie moderne, il y eut toutefois encore un autre prétendant au titre de peintre de la vie moderne : Charles Meryon. Celui-ci, graveur, exact contemporain de Baudelaire, a pu prétendre à ce rôle, non plus comme peintre de mœurs, mais comme peintre du paysage urbain. Dans le *Salon de 1859*, après avoir parlé de Boudin à propos du *Paysage*, Baudelaire appelle de ses vœux un paysage urbain : « Ce n'est pas seulement les peintures de marine qui font défaut, un genre pourtant si poétique ! (je ne prends pas pour marines des drames militaires qui se jouent sur l'eau), mais aussi un genre que j'appellerais volontiers le paysage des grandes villes, c'est-à-dire la collection des grandeurs et des beautés qui résultent d'une puissante agglomération d'hommes et de monuments, le charme profond et compliqué d'une capitale âgée et vieillie dans les gloires et les tribulations de la vie. » Meryon et Baudelaire vont d'ailleurs se rencontrer et faire le projet commun d'un album de gravures accompagnées de textes en vers et en prose. C'est une amorce possible du *Spleen*

de Paris que ces textes pour Meryon. Mais Meryon est un grand paranoïaque, et Baudelaire fait avec lui l'expérience de la vraie folie. La finalité que Baudelaire assigne à ces poèmes en prose était de proposer des « rêveries philosophiques d'un flâneur parisien », mais le projet restera inabouti, face aux exigences excessives de l'artiste, excentrique et illuminé.

Enfin, on peut s'étonner que Baudelaire n'ait pas choisi Manet comme peintre de la vie moderne. L'essayiste ne l'a pas reconnu ainsi, le jugeant ni comique ni fantastique, ni « singulier », ni « bizarre ». Selon P. Rebeyrol, c'est l'attachement de Baudelaire à Delacroix, la fixation sur Delacroix, et la confusion du romantisme et de la modernité, qui l'a empêché de comprendre Manet, mais aussi Daumier (le peintre) et Courbet.

### Qui sera le peintre de la vie moderne ? III (2 avril 2012)

Baudelaire ne prendra pas la défense de Manet ni en 1863, lors du scandale du *Déjeuner sur l'herbe*, exposé au Salon des Refusés, ni en 1865, lors du scandale d'*Olympia*, toile exposée au Salon, en dépit d'une proximité indéniable des dernières années parisiennes. Baudelaire a possédé, semble-t-il, un ou deux Manet. Mais il y a chez Manet quelque chose à quoi Baudelaire résiste, malgré leur intimité.

Par opposition à Chateaubriand et à Wagner, qui sont des modèles, dans un monde riche, Manet n'est que le premier, non un modèle, dans un art décrépité, dégradé, la peinture, qui n'est plus riche. Cette sentence jugée souvent sévère à l'endroit du peintre est au fond une leçon d'humilité, applicable au poète même. La décrépitude, c'est le progrès moderne : Baudelaire dénonce, à ce titre, « le sommeil radoteur de la décrépitude » des thuriféraires du progrès dans *L'Exposition universelle. La Corde*, publié dans le *Figaro* le 7 février 1864, a pour dédicace « À Édouard Manet », mais la dédicace disparaît lors de sa publication dans *L'Artiste* le 1<sup>er</sup> novembre suivant. C'est un poème en prose assez insaisissable, énigmatique par son ironie. Faut-il en faire une lecture référentielle ou non ? Doit-on y voir une relation fidèle à la réalité, ou bien une pure fiction ? Au nom de quoi, par ailleurs, la dédicace a-t-elle été supprimée ? Peut-être est-ce à la suite d'une demande de Manet. Dans le poème, le peintre est présenté comme optimiste et généreux, voulant le bien de l'enfant, dont il a pris la charge, confiant en la nature. Mais une seconde lecture est possible, qui insiste sur l'insensibilité, le contentement de soi de l'artiste – « paradis » de l'atelier / « taudis paternel » –, avec une « sagesse abrégée », simpliste, bourgeoise, paternaliste. Le peintre peut ainsi apparaître de plus en plus déplaisant, exploiteur de l'enfant et responsable par ses réprimandes de la mort du petit. Le poète reste, quant à lui, hors cadre, portant un commentaire ironique sur l'art, sur l'artiste, curieux des foules anonymes, mais insensible à la souffrance manifeste devant lui. On peut alors y voir une condamnation d'un art insensible à la réalité, condamnation implicite donc tout à la fois de Manet, mais aussi de Baudelaire.

Venons-en pour terminer à Guys. La bizarrerie de ce choix de Baudelaire a souvent été relevée, dernièrement par Calasso, pour qui Guys était un inconnu, qui n'avait aucune protection académique, un reporter pour images qui ne tolérait même pas de voir imprimé son propre nom. Baudelaire en fait un « peintre de mœurs », c'est-à-dire un être hybride, « d'esprit littéraire », philosophe, poète, romancier, moraliste : observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez. [...]

Quelquefois il est poète ; plus souvent il se rapproche du romancier ou du moraliste ; il est le peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel. » *Le Salon de 1846* liait comique et beau moderne, dans la beauté paradoxale du trivial, et insistait sur la dualité. Cette dualité du beau est reprise dans *Le Peintre de la vie moderne* et dépend de la théorie duelle de la beauté depuis 1846 : « C'est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu [...]. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion.

Ce cours nous a permis d'ouvrir quatre dossiers et d'examiner à travers eux le rapport dual de Baudelaire à la modernité : la presse, la photo, la ville, l'artiste – avec de nombreux recoupements. C'est une modernité qui est prise de biais, par des chemins de traverse. Toutes les choses modernes sont objets d'une attitude ambivalente de la part de Baudelaire, d'un *Odi et Amo* permanent, d'un sentiment oscillant sans cesse entre horreur et extase.

#### SÉMINAIRE (EN RELATION AVEC LE COURS)

Yves Bonnefoy, Collège de France, « Pourquoi Baudelaire ? », 10 janvier 2012.

Rémi Brague, Université Paris I-Panthéon-Sorbonne, « Bohémiens en voyage », 17 janvier 2012.

Matthieu Vernet, Collège de France, « De Baudelaire à Proust, la filiation antimoderne », 24 janvier 2012.

Michel Deguy, « Que pourrais-je répondre à cette âme pieuse ? », 31 janvier 2012.

John E. Jackson, Université de Berne, « Baudelaire et T.S. Eliot », 7 février 2012.

André Guyaux, Université Paris IV-Sorbonne, « Baudelaire anti-Lumières », 14 février 2012.

Pierre Pachet, « Baudelaire et Georges Bataille », 28 février 2012.

Jean-Luc Steinmetz, Université de Nantes, « La temporalité dans l'œuvre de Baudelaire », 6 mars 2012.

Luca Pietromarchi, Université de Rome III, « Baudelaire et les nombres », 13 mars 2012.

Marielle Macé, *CNRS-EHESS*, « Baudelaire, une stylistique de l'existence », 20 mars 2012.

Yoshikazu Nakaji, Université de Tokyo, « Le poète en prose est-il moderne ou antimoderne ? », 27 mars 2012.

Jean-Christophe Bailly, École nationale supérieure de la nature et du paysage de Blois, « Baudelaire photographe ? Hypothèses et paradoxes », 3 avril 2012.

#### COLLOQUE (EN RELATION AVEC LE COURS)

Le colloque s'est tenu le 10 avril 2012.

– Patrick Labarthe, Université de Zurich, « Baudelaire et le "dieu de l'Utile" ».

– Pierre Brunel, Université Paris-Sorbonne, « Baudelaire et la musique : moderne ou antimoderne ? ».

– Jérôme Thélot, Université Jean Moulin-Lyon 3, « La prosodie comme travail et la question de l'histoire ».

- Patrizia Lombardo, Université de Genève, « Baudelaire et l'expérience de pensée ».
- Alain Vaillant, Université Paris-Ouest Nanterre La Défense, « Modernité du vers, antimodernité de la prose : le paradoxe de la poétique baudelairienne ».
- Paolo Tortonese, Université Sorbonne nouvelle-Paris 3, « Baudelaire romantique et antiromantique ».
- Julien Zanetta, Université de Genève, « Baudelaire et la mémoire du paysage ».
- Pierre Laforgue, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, « Courbet, Baudelaire et le réalisme en 1855 ».
- Chloé Laplantine, CNRS-UMR 7597, « Émile Benveniste et la modernité de Baudelaire : "Être moderne, c'est être vrai" ».

## PUBLICATIONS

### Articles

- Compagnon A., « La parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui écoute », in Babbi A.M. (éd.), *Écrire dans la langue de l'autre*, Verona, Fiorini, 2011.
- Compagnon A., « Génération progrès », *L'Avenir du progrès*, coll. « Les entretiens de l'Institut Diderot », Institut Diderot, 2011.
- Compagnon A., « L'autre XIX<sup>e</sup> siècle », in Mauriac Dyer N., Yoshikawa K. et Robert P.E. (éd.), *Proust face à l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2012.
- Compagnon A., « Le moment de la théorie », Kuperty-Tsur N. (éd.), *La Critique au tournant du siècle. Mélanges offerts à Ruth Amossy*, Louvain-Paris, Peeters, 2012.
- Compagnon A., « Lire numérique », *Le Débat*, n° 170, 2012.

## ACTIVITÉS DU PROFESSEUR

### Missions

- Séminaire, Université Saint-Joseph, Beyrouth, 3-7 novembre 2011.

### Conférences et débats

- « La forme littéraire », Colloque de rentrée, Collège de France, 14 octobre 2011.
- « Genres et formes », The Johns Hopkins University, 21 octobre 2011.
- « Traduction et multilinguisme », Institut français, Collège de France, colloque « Diplomatie culturelle, un atout pour la France dans un monde en mouvement », 13 décembre 2011.
- « Écrire la vie : Montaigne, Proust, Barthes », Bibliothèque nationale de France, « Le salon de lecture », 22, 29 mars, 5 avril 2012.
- « Delenda est », Université Paris 7, 6 avril 2012.
- « La littérature, mode d'emploi », Université Paris-Sorbonne, Abu Dhabi, 1<sup>er</sup> mai 2012.
- « Photogénie de Baudelaire », Université du Tohoku, Sendai, 22 mai 2012.
- « La littérature comme combat », Université du Hokkaido, Sapporo, 23 mai 2012.
- « Photogénie de Baudelaire », Université de Tokyo, 25 mai 2012.
- « Gaz, gaze, gazette : antimodernité de Baudelaire » Université Rikkyo, Tokyo, 28 mai 2012.

« Baudelaire, poète-journaliste », Université de Kyoto, 29 mai 2012.

« La littérature, ça paye », Société japonaise de langue et littérature françaises, Tokyo, 2 juin 2012.

« Une guerre étrangère est un mal bien plus doux que la civile », Collège de France, 7 juin 2012.

« Quel destin pour la littérature dans le monde numérique ? », Collège des Bernardins, Paris, 19 juin 2012.

« Advice to Young Men of Letters », Freiburg Institute of Advanced Study, Université de Fribourg, Allemagne, 21 juin 2012.

« Proust numérique », Colloque de Cerisy-la-Salle, 1<sup>er</sup> juillet 2012.

« Un été avec Montaigne », France Inter, 2 juillet-24 août 2012.

### **Autres responsabilités**

Membre du Haut Conseil de l'éducation.

Membre du Haut Conseil de la science et de la technologie.

Membre du conseil scientifique de la Fondation des Treilles.

Membre du conseil scientifique du Collegium de Lyon.

Directeur de l'UPS 3285 « République des Lettres » du CNRS.

Membre du conseil de l'Agence d'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur (AERES).

Membre du conseil d'administration de Paris Sciences et Lettres (PSL), Initiative d'excellence (Idex), 2011–

### **Thèses soutenues sous la direction du professeur**

Françoise Leriche, HDR, « Pour une pragmatique littéraire de l'œuvre de Proust », Paris IV, novembre 2011.

Yuji Murakami, « L'Affaire Dreyfus dans l'œuvre de Proust », Paris IV, février 2012.

### **DISTINCTIONS**

Prix Claude Lévi-Strauss, Académie des sciences morales et politiques, novembre 2011.

### **ACTIVITÉ DE LA CHAIRE**

#### **Matthieu Vernet, ATER**

Matthieu Vernet a occupé le poste d'attaché temporaire d'enseignement et de recherche auprès de la chaire de Littéraire française moderne et contemporaine pour la deuxième année consécutive. Il termine sa thèse de doctorat sur Proust et Baudelaire sous la direction du professeur Antoine Compagnon. Ses recherches portent sur la mémoire des œuvres et des textes, ainsi que sur leur circulation et leur médiation ; Matthieu Vernet entend ainsi articuler l'histoire littéraire à la théorie pour proposer une saisie dynamique de l'intertextualité.

Dans le cadre des activités de la chaire, Matthieu Vernet a collaboré à l'organisation du séminaire de l'année, ainsi qu'au colloque qui s'est tenu le 10 avril 2012, dont il coordonne la publication (*Baudelaire moderne et antimoderne*). Il a eu l'occasion de collaborer à l'organisation du colloque « Swann le centenaire », dirigé par Antoine Compagnon et Kazuyoshi Yoshikawa à Cerisy-la-Salle, du 27 juin au 4 juillet 2012, colloque au cours duquel il a également fait une communication sur la fin de *Du côté de chez Swann* (« Madame Swann, je pense à vous ! »). Enfin, il a poursuivi, avec Antoine Compagnon, le projet d'une histoire du Collège de France pour les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, en réunissant une équipe de chercheurs croisant les perspectives, les disciplines et les origines institutionnelles.

Il a par ailleurs poursuivi l'animation du séminaire réunissant professeurs, chercheurs, maîtres de conférences, ATER et boursiers des chaires de Littérature française moderne et contemporaine, Littératures médiévales, Littératures modernes de l'Europe néolatine et Écrit et cultures dans l'Europe moderne.

Vice-président de l'équipe Fabula à l'École normale supérieure, Matthieu Vernet dirige également la revue des parutions *Acta fabula* et a présidé pour la deuxième année consécutive l'association des ChADoC (Chercheurs associés et doctorants du Collège de France).

Matthieu Vernet a reçu en 2011 le prix du jeune chercheur décerné par la fondation Hugot du Collège de France. À compter du 1<sup>er</sup> septembre 2012, il sera pensionnaire de la fondation Thiers.

### *Publications*

Vernet M., « L'auteur en soupçon : comment déjouer la fiction d'autorité », dans Rabau S. (dir.), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2012.

Vernet M., « Zwischen Romanesken und Dichterischem: fliehende Körper und Poetik der Bewegung in der *Recherche* », dans Chihaiia M. et Münchberg K. (dir.), *Marcel Proust - Bewegendes und Bewegtes*, W. Fink Verlag, 2012.

Vernet M., « Proust et Baudelaire : genèse, texte et intertexte », *La Lettre du Collège de France*, n° 33, mai 2012.

Vernet M., « Proust et le bovarysme comme désir d'écriture », *Fabula-LHT*, n° 9, 2012, « Après le bovarysme », numéro dirigé par Marielle Macé, Url : <http://www.fabula.org/lht/9/vernet>

Vernet M., « Associated Researchers and PHD Students of the Collège de France », *Letter of Collège de France*, n° 6, 2012.

Vernet M., « Modernités du mal », en collaboration avec Lacoste S., *Acta fabula*, dossier critique « Le mal, en mots et en images », novembre-décembre 2011 (volume 12, numéro 9), Url : <http://www.fabula.org/revue/document5735.php>

Vernet M., « Chercheurs associés et doctorants du Collège de France », *La Lettre du Collège de France*, n° 32, octobre 2011.