

Juan Zapata

Université de Lille

Baudelaire, ou ce goût de l'« excitation bizarre »

On connaît tous la célèbre formule baudelairienne selon laquelle « le beau est toujours bizarre » (1976c, p. 578). Baudelaire va jusqu'à faire de la bizarrerie l'« immatriculation », la « caractéristique » de l'art moderne. Cette bizarrerie tiendrait à la multiplicité du monde et à l'aridité d'un système cherchant à le contenir, mais aussi à cette capacité de l'artiste à traduire dans un tableau, un poème ou un morceau de musique cet aspect « discordant » qui caractérise la nature morale et physique de l'homme. Mais pour traduire cette bizarrerie, il faudrait d'abord la saisir, ce qui implique inévitablement un « état exceptionnel de l'esprit et des sens » (1975c, p. 401), une « excitation bizarre » que Baudelaire a comparée à plusieurs reprises à l'« ivresse », à la « rêverie » ou aux « hallucinations » provoquées par l'opium ou le hachisch. C'est pourquoi il me semble que, pour mieux comprendre la place qu'occupe la notion de « bizarre » dans la théorie baudelairienne de la modernité, sa formule de 1855 pourrait être mise en relation avec une autre, apparue dans une lettre adressée à Sainte-Beuve le 4 mai 1865 :

Hélas ! les *Poèmes en prose*, auxquels vous avez encore décoché un encouragement récent, sont bien attardés. Je me mets toujours sur les bras des besognes difficiles. Faire cent bagatelles laborieuses qui exigent une bonne humeur constante (bonne humeur nécessaire même pour traiter des sujets tristes), une excitation bizarre qui a besoin de spectacles, de foules, de musiques, de réverbères même, voilà ce que j'ai voulu faire ! Je n'en suis qu'à *soixante*, et je ne peux plus aller. J'ai besoin de ce fameux *bain de multitude* dont l'incorrection vous avait justement choqué. (Baudelaire, 1973b, p. 493)

■ Juan Zapata – enseignant en langues, lettres et civilisations étrangères, section espagnol, à l'Université de Lille, Sciences Humaines et Sociales. Adresse de correspondance : Département de Langues, bureau B4 214, Université de Lille, Pont-de-Bois, 3 Rue du Barreau, 59650 Villeneuve-d'Ascq, France ; e-mail : juan.zapata@univ-lille.fr

ORCID iD : <https://orcid.org/0000-0003-4865-679X>

Certes, cet état d'« excitation bizarre » dont Baudelaire avait besoin pour écrire ses poèmes en prose, n'a pas toujours été associé à la ville. « Ces admirables heures, véritables fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes » (1976c, p. 596), enivraient aussi le jeune écrivain, celui de la première édition des *Fleurs du Mal* et des premiers Salons de peinture. Baudelaire commence à les théoriser dans son *Salon de 1846*, lorsqu'il emprunte à Heinrich Heine le terme de surnaturalisme pour souligner la prépondérance de « l'individualité indomptable » (1976k, p. 432) de l'artiste sur la théorie du « modèle » préconisée par la tradition académique. Le terme réapparaîtra dans ses réflexions sur Edgar Poe, où le surnaturalisme devient synonyme d'un état psychologique, d'une disposition de l'esprit dans laquelle les « nerfs ultrasensibles » de l'artiste attribuent « à chaque objet un sens plus profond, plus volontaire, plus despotique »¹ (1976c, p. 596). Mais ce n'est que vers la fin des années 1850, lorsque Baudelaire parvient à concrétiser dans ses poèmes cette modernité dont il rêvait depuis ses premiers Salons de peinture, que cet état surnaturel de l'âme apparaît enfin associé à la ville. D'où l'importance de s'interroger sur la place qu'occupe cet état d'« excitation bizarre » dans sa théorie de la modernité poétique. Quand commence-t-il à l'associer à son esthétique urbaine ? Et, surtout, pourquoi l'a-t-il associé aux préceptes éthiques et esthétiques qui devaient régir ses déambulations poétiques dans la ville ?

1. « La sainte prostitution de l'âme » : une règle de conduite ?

Commençons par la « sainte prostitution de l'âme »² (Baudelaire, 1975e, p. 291). Cette règle de conduite – car il s'agissait bien de cela, d'une règle de conduite que le poète a transformée en un pilier inébranlable de sa poétique urbaine – n'a été théorisée qu'en 1861, lorsqu'il a écrit « Les foules » et a remanié « La solitude ». Elle apparaît également dans ses journaux intimes, sous forme de maximes et de préceptes de vie, ainsi que dans *Les paradis artificiels* et *Le peintre de la vie moderne*, où Baudelaire décortique, en prenant pour exemples Thomas de Quincey et Constantin Guys, l'expérience du poète dans la ville moderne. Lorsque Baudelaire décide de se jeter dans la foule, faisant du « vagabondage littéraire »³ (1973b, p. 114) une méthode incontournable pour l'écriture de ses poèmes en prose, le risque d'être contaminé par cette multitude avilie se révèle bien réel. Cette foule avide et servile, qu'il avait décrite dans ses projets d'épilogue pour la deuxième édition des *Fleurs du Mal*, constituait en effet une menace qui l'obligeait à se replier sur lui-même, à se réserver le privilège d'observer à distance⁴. N'avait-il pas contemplé du haut de la montagne – car il n'était pas

1. Sur la notion de surnaturalisme chez Baudelaire, voir Max Milner (1979, p. 31-49).

2. L'expression figure dans le poème en prose « Les foules ».

3. La formule apparaît dans une lettre à François Buloz, le 13 juin 1854.

4. C'est aussi la conclusion à laquelle arrive Yoshikazu Nakaji (2014, p. 114-121), mais sans trop insister sur l'aspect moral de la « sainte prostitution de l'âme ».

question pour lui de se mêler à cette « fête servile » – ce Capharnaüm d'impudence et de violence, cette multitude aveuglée par sa fatuité et son arrogance ? Adopter « comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente » à l'instar du promeneur des « Foules » (1975e, p. 291), objectif que Baudelaire s'est fixé dans ses « Tableaux parisiens » et *Le Spleen de Paris*, n'était donc pas une tâche facile, surtout quand on est convaincu que l'homme est rongé par le Mal. Tout se passe comme si le poète, enivré par la corruption qu'il décrit dans ses poèmes, cherchait à s'éloigner « du délire officiel de [la] grande ville, fait pour troubler le cerveau du solitaire le plus fort », qui éclate au début d'« Un plaisant » (1975e, p. 279). C'est précisément ce que montre « À une heure du matin », l'un des poèmes les plus autobiographiques de Baudelaire, où le narrateur, « mécontent de tous et mécontent de [lui-même] », compte bien « se racheter et [s]'enorgueillir un peu dans le silence et la solitude de la nuit » :

Âmes de ceux que j'ai aimés, âmes de ceux que j'ai chantés, fortifiez-moi, soutenez-moi, éloignez de moi le mensonge et les vapeurs corruptrices du monde, et vous, Seigneur mon Dieu ! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise ! (1975c, p. 288)

Baudelaire cherchait donc à s'éloigner des mensonges et des vapeurs corruptrices du monde. Pourquoi ne l'aurait-il pas fait, alors que partout où il se trouvait, partout où se portait son regard, il ne pouvait que contempler « le spectacle ennuyeux de l'immortel péché », selon la formule du « Voyage » (1975a, 132) ? Si le dernier Baudelaire désirait se livrer à la ville « comme un vieux paillard » à la recherche de sa « vieille maîtresse » (1975d), s'il envisageait de courtiser cette « énorme catin » (1975d) dont les charmes infernaux corrompent les hommes, il lui était alors indispensable de se prescrire quelques préceptes éthiques pour régir ses déambulations poétiques dans la capitale, quelques règles de conduite susceptibles de le préserver de l'aliénation urbaine.

Tel a été le projet auquel Baudelaire s'est consacré dans ses dernières années, lorsqu'il écrit ses « Tableaux parisiens » et *Le Spleen de Paris*. Il en a jeté les bases dans *Le peintre de la vie moderne* et *Les paradis artificiels*, avant d'en préciser les contours dans ses poèmes en prose, notamment dans « Les foules » et « La solitude », où il a explicité les conditions de ses noces avec la foule :

Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente.

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. (1975e, p. 291)

La jouissance fiévreuse que le poète tire de cette « ineffable orgie » n'est pas de nature charnelle. Elle ne relève pas non plus, comme l'a démontré Yoshikazu Nakaji (2014), d'une véritable communion, puisque tout contact effectif, toute réciprocité, s'y trouvent aussitôt proscrits. La jouissance dont parle Baudelaire est la jouissance du « travestissement et du masque », celle qui lui permet de multiplier son « moi » tout en demeurant impénétrable à ses semblables. Cet amant autoproclamé de la foule était en réalité un solitaire, un irascible ermite convaincu que se livrer à la foule revenait à une forme de prostitution – certitude qui a dû avoir un impact réel sur ses incursions urbaines, l'amenant à se protéger de tout ce qu'il vivait comme une agression contre son for intérieur. Baudelaire a dû réfléchir longuement au caractère moralement prescriptif de cette « sainte prostitution de l'âme » (1975e, p. 291). Sinon, pourquoi a-t-il réécrit « La solitude », juste après avoir écrit « Les foules » ?

« Ce grand malheur de ne pouvoir être seul !... » dit quelque part La Bruyère, comme pour faire honte à tous ceux qui courent s'oublier dans la foule, craignant sans doute de ne pouvoir se supporter eux-mêmes.

« Presque tous nos malheurs nous viennent de n'avoir pas su rester dans notre chambre », dit un autre sage, Pascal, je crois, rappelant ainsi dans la cellule du recueillement tous ces affolés qui cherchent le bonheur dans le mouvement et dans une prostitution que je pourrais appeler fraternitaire, si je voulais parler la belle langue de mon siècle. (1975e, p. 314)

Il y avait, dans cette fureur avec laquelle Baudelaire châtie la dissipation mondaine, quelque chose de plus profond et de plus inquiétant, une véritable peur qui s'emparait du poète lors de ses incursions urbaines et qui l'a obligé à recomposer « La Solitude ». En s'abandonnant aux spectacles de la ville, ne courait-il pas le risque de ressembler à tous ces hommes « qui courent s'oublier dans la foule, craignant sans doute de ne pouvoir se supporter eux-mêmes » ? Comment épouser cette foule infâme sans partager les mêmes convictions, les mêmes croyances et les mêmes aspirations que ses semblables ? L'auteur du *Spleen de Paris* a dû se poser la question, sinon il n'aurait pas introduit dans « Les foules » cet engrenage de la modernité poétique qu'est la « sainte prostitution de l'âme », parfait contrepoint de la « prostitution fraternitaire » à laquelle il fait allusion dans la dernière version de « La solitude ». Sans doute Baudelaire, à cette époque, théorisait-il les principes appelés à régir ses déambulations poétiques dans la ville, comme en témoigne ce passage de *Mon cœur mis à nu*, souvent cité pour distinguer les deux types de prostitution auxquels Baudelaire a fait allusion dans « Les foules » et « La solitude » :

Goût invincible de la prostitution dans le cœur de l'homme, d'où naît son horreur de la solitude. – Il veut être *deux*. L'homme de génie veut être *un*, donc solitaire.

La gloire, c'est rester *un*, et se prostituer d'une manière particulière. (1975b, p. 700)

Le « rôdeur parisien »⁵ (1973a, p. 207) devait apprendre à « se prostituer d'une manière particulière », à fusionner avec la réalité extérieure sans se soumettre à la « tyrannie de la face humaine »⁶ (1975e, p. 287). Contrairement à ceux qui ressentent « le besoin d'oublier [leur] *moi* dans la chair extérieure » (1975b, p. 700), Baudelaire ne s'est jamais mêlé à la foule. Il s'est réservé le privilège de se tenir à l'écart, cherchant dans les spectacles de la ville – aussi triviaux soient-ils – « une pâture certaine » pour ses « avides conjectures » (1975e, p. 292) ainsi qu'il l'écrit dans « Les veuves ».

2. L'« excitation bizarre », ou comment « se prostituer d'une manière particulière »

Or, cette « sainte prostitution de l'âme » imposait en retour un effort supplémentaire au poète. Ce flâneur infatigable devait trouver un moyen de compenser l'absence de contact direct et objectif avec le monde. La perte de contact effectif avec la foule devait être équilibrée par une imagination de plus en plus « active et féconde »⁷ (1975e, p. 291), par cette « faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies » (1976f, p. 329) et que Baudelaire comparera dans *Les paradis artificiels* aux effets produits par l'opium ou le hachisch :

Cependant se développe cet état mystérieux et temporaire de l'esprit, où la profondeur de la vie, hérissée de ses problèmes multiples, se révèle tout entière dans le spectacle, si naturel et si trivial qu'il soit, qu'on a sous les yeux, – où le premier objet venu devient symbole parlant. (1975c, p. 430)

Seul cet « état exceptionnel de l'esprit et des sens », que Baudelaire associera dans *Les paradis artificiels* à la flânerie et à ce qu'il y désignera sous le terme de pensée « *rhapsodique* »⁸ (1975c, p. 428), pouvait lui permettre de déchiffrer « les innom-

5. Baudelaire emploie cette formule dans la lettre à Arsène Houssaye de décembre 1861.

6. L'expression figure dans « À une heure du matin ».

7. Célébrée dans « Les foules ».

8. Si Baudelaire s'attache à démontrer que « l'opium n'engendre pas, de nécessité, l'inaction ou la torpeur », mais qu'« au contraire il jette souvent [le] rêveur dans les centres les plus fourmillants de la vie commune » (1975f, p. 470), c'est qu'il tient à associer, au même moment qu'il commence à définir les contours de sa poétique urbaine, ces « états de l'âme presque surnaturels » à la ville. En outre, les descriptions où le flâneur se jette dans la ville sous les effets des excitants abondent dans *Les paradis artificiels*.

brables légendes » qui circulent dans une grande ville, cette « collection des grandeurs et des beautés qui résultent d'une puissante agglomération d'hommes et de monuments » (1976l, p. 666). C'est le cas des « Veuves », où Baudelaire refait, sans aucun besoin de contact direct, la légende de ces femmes solitaires et flétries qu'il guette dans les jardins publics :

Un œil expérimenté ne s'y trompe jamais. Dans ces traits rigides ou abattus, dans ces yeux caves et ternes, ou brillants des derniers éclairs de la lutte, dans ces rides profondes et nombreuses, dans ces démarches si lentes ou si saccadées, il déchiffre tout de suite les innombrables légendes de l'amour trompé, du dévouement méconnu, des efforts non récompensés, de la faim et du froid humblement, silencieusement supportés. (1975e, p. 292)

Toute la question pour Baudelaire était de déterminer la nature de cette légende qu'il se raconte inlassablement dans ses poèmes en prose, au point d'être capable de la reconstituer à partir de n'importe quelle personne qu'il croise dans son chemin, comme en témoignent « Le vieux Saltimbanque », « Les veuves », « Le fou et la Vénus » ou « Les yeux des pauvres ». Dans ces états de l'âme presque surnaturels, « où l'universalité des êtres se dresse devant vous avec une gloire nouvelle non soupçonnée » (1975c, p. 431), l'artiste déchiffre-t-il la réalité des êtres et des choses, où projette-t-il plutôt son esprit, ses obsessions, son « individualité indomptable » ? Cette distinction entre l'objectivité et la subjectivité, entre le vécu et l'imaginé, a dû troubler Baudelaire, comme en témoigne « Le confiteur de l'artiste », où le poète s'interroge, angoissé : « toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles ? » Ces pensées, « sortent de moi ou s'élancent des choses » (1975e, p. 278) ? La réponse apparaîtra presque à l'autre bout du *Spleen de Paris*, dans « Les fenêtres », où Baudelaire se prouve à lui-même que son imagination était plus féconde que la réalité qui l'entoure :

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.

Par-delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.

Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément.

Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.

Peut-être me direz-vous : « Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ? » Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis ? (1975e, p. 339)

Cette légende que le poète se raconte à lui-même en pleurant ne pouvait pas être le produit d'un contact objectif avec le monde, d'une description détaillée et circonstanciée de la ville, mais de cette « individualité indomptable » que Baudelaire avait déjà associée dans son *Salon de 1846* au surnaturalisme. Or, un événement marquant pour l'histoire de l'art moderne s'était produit entre temps, un événement dans lequel Baudelaire a joué un rôle non négligeable : l'apparition de Courbet et du réalisme⁹. Certes, plus d'une décennie après sa première apparition chez Baudelaire, le surnaturalisme demeurait lié à l'« individualité indomptable » de l'artiste, celle-là même qui l'autorisait à imposer sa légende sur la réalité historique, mais il ne sera plus opposé à l'Académisme. Si le terme réapparaît en 1855, lorsque Baudelaire rédige son compte rendu de *L'Exposition universelle*, c'est pour distinguer son projet esthétique du réalisme de Courbet¹⁰. Cette opposition entre « réalisme » et « surnaturalisme », entre « histoire » et « légende », a dû hanter Baudelaire durant ces années qui accompagnent l'écriture de ses poèmes en prose. Sinon, pourquoi est-il revenu, dans son essai de 1861 sur Wagner, sur cet extrait de la « Lettre sur la musique », où le compositeur allemand distinguait l'histoire de la légende ?

Je quittai une fois pour toutes le terrain de l'histoire et m'établis sur celui de la légende... Tout le détail nécessaire pour décrire et représenter le fait historique et ses accidents, tout le détail qu'exige, pour être parfaitement comprise, une époque spéciale et reculée de l'histoire, et que les auteurs contemporains de drames et de romans historiques déduisent, par cette raison, d'une manière si circonstanciée, je pouvais le laisser de côté... La légende, à quelque époque et à quelque nation qu'elle appartienne, a l'avantage de comprendre exclusivement ce que cette époque et cette nation ont de purement humain, et de le présenter sous une forme originale très saillante, et dès lors intelligible au premier coup d'œil. Une ballade, un refrain populaire, suffisent pour vous représenter en un instant ce caractère sous les traits les plus arrêtés et les plus frappants. Le caractère de la scène et le ton de la légende contribuent ensemble à jeter l'esprit dans cet état de rêve qui le porte bientôt jusqu'à la pleine clairvoyance, et l'esprit découvre alors un nouvel enchaînement des phénomènes du monde, que ses yeux ne pouvaient apercevoir dans l'état de veille ordinaire. (1976j, p. 792)

On peut imaginer la satisfaction que Baudelaire a dû ressentir en lisant ce passage. On n'est pas loin de la définition de la modernité qu'il donnera à la même époque dans *Le peintre de la vie moderne*. À la différence de l'histoire, la légende cristallise non seulement ce que chaque époque et chaque nation ont de purement humain, mais elle le présente « sous une forme originale très saillante » qui la rend « inintelligible au premier coup d'œil », une forme qui fera éprouver à Baudelaire ce « bizarre délice » dont il parlait dans son article sur Wagner. Elle ne pouvait pas être, en outre,

9. Sur cette influence de Baudelaire sur Courbet, voir notamment Abe, 1966.

10. À cet égard, voir Pierre Laforgue, 2000, notamment le chapitre intitulé « Réalisme et romantisme en 1855, ou Baudelaire dans l'atelier de Courbet » (p. 159-192).

le produit d'un « état de veille ordinaire », mais l'aboutissement de cet « état de rêve » et de « clairvoyance » qui assaille l'artiste et lui permet de « dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire » (1976g, p. 694). Et c'est dans cette articulation entre le métaphysique et l'historique que se situe la modernité baudelairienne. Son insistance sur « le transitoire, le fugitif, le contingent » (1976g, p. 695), que Baudelaire a assimilé dans *Le peintre de la vie moderne* à la mode, au caractère spécifique du présent, n'était qu'une autre façon de désigner le décor historique dont s'habille une époque – ses croyances et ses coutumes, ses manières de voir, de penser, de sentir et d'agir, tout ce qui structure les relations sociales à un moment donné de l'histoire – et sans lequel il serait impossible de percevoir et d'extraire « la beauté mystérieuse » que la vie humaine met involontairement dans le présent. Ce qui se passe avec Baudelaire, c'est que la contemplation de la vie moderne prend toujours une dimension plus profonde, plus métaphysique, plus despotique, comme si les spectacles et les drames de la ville n'étaient que l'enveloppe provisoire et transitoire de la condition humaine, une tenue éphémère avec laquelle l'histoire recouvre l'universalité des êtres et des choses. Sans cet élément métaphysique – qui se dévoile dans ces états de « rêverie », d'« ivresse » ou d'« excitation bizarre » – la représentation du présent se réduirait inévitablement à une copie grossière de la réalité extérieure.

Il suffit d'observer la manière dont Baudelaire dépeint ces hommes et ces femmes qui avaient été expulsés du luxe et de la richesse du Paris haussmannien¹¹. Tous ces « éclopés de la vie » (1975e, p. 292), tous ces produits indésirables de l'industrialisation et de la massification de la ville, étaient toujours transformés, grâce au regard empathique du poète, en allégorie d'une quête toujours insatisfaite, en symbole d'une « perte irréparable » (1975f, p. 469), en incarnation historique d'un « deuil perpétuel » (1976k, p. 494). C'est de cette conscience de la défaite inexorable de l'homme qu'est née toute la poétique baudelairienne. Et non seulement la dérision et le sarcasme avec lesquels ce féroce ironiste fustigeait tous ces doctrinaires de la vertu et de la justice qui, animés d'un désir irrépressible d'instruire leurs semblables, exigeaient des hommes la bonté dont ils se croyaient dépositaires, mais aussi le regard empathique et compatissant avec lequel Baudelaire a poétisé les vaincus de l'histoire. Dans cette quête infructueuse de l'idéal, dans ce goût insatiable de l'infini, dans ce désir inassouvi qui nous pousse toujours à vouloir nous élever au-dessus de notre condition – une aspiration qui fait partie intégrante de notre nature, comme le croyait à juste titre Baudelaire, et qui se manifeste non seulement dans l'art, mais aussi dans les relations conflictuelles entre les hommes – réside toute notre grandeur et notre misère, tout cet aspect à la fois « ridicule et sublime »¹² (1975a, p. 86) de l'existence humaine. Et c'est cet aspect « discordant » qui caractérise la nature morale et physique

11. C'est Claude Pichois et Jean-Paul Avice qui exprimeront magnifiquement cette idée dans leur ouvrage (2004).

12. Selon la formule du « Cygne ».

de l'homme, ce drame quotidien qui se reproduit obstinément en tout temps et en tout lieu, que Baudelaire a voulu extraire du décor historique d'une époque, en le dégageant de la mode, du fugitif, du passager, de tout ce qui concerne le caractère particulier de la circonstance.

3. L'« excitation bizarre », un risque moral et poétique ?

Or, cet état d'« excitation bizarre » se transformera, au fur et à mesure que Baudelaire avance dans l'écriture du *Spleen de Paris*, en cette « tortueuse fantaisie » (1975e, p. 275) dont il parlait dans sa lettre à Arsène Houssaye, en ces « hallucinations bizarres de l'idée fixe »¹³ qui peuplent ses poèmes en prose. Mais des hallucinations qui ne se traduisaient pas en actes concrets, mais en agressions symboliques, en fables ou paraboles burlesques dont il pouvait tirer « une morale désagréable »¹⁴ (1973b, p. 583). N'oublions pas que l'hallucination dont parle Baudelaire « est progressive, presque volontaire, et elle ne devient pas parfaite, elle ne se mûrit que par l'action de l'imagination »¹⁵. Si le poète possédait la concentration nécessaire pour imposer un ordre à cette « procession magnifique et bigarrée de pensées désordonnées et rhapsodiques » (1975c, p. 428 et p. 1429), s'il ne se perd pas dans ce « train de pensées suggéré et commandé par le monde extérieur et le hasard des circonstances », le résultat était le poème ou la fable, ce qui n'était pas toujours le cas, comme en témoigne l'impossibilité d'écrire la totalité des poèmes que Baudelaire avait prévu de faire pour *Le Spleen de Paris* et l'état chaotique et obsessionnel de ses écrits sur la Belgique¹⁶.

13. L'expression est de Gautier : « Le style de décadence [...] : style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, [...] écoutant pour les traduire les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la passion vieillissante qui se déprave et les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie [...] il admet l'ombre et dans cette ombre se meuvent confusément les larves des superstitions, les fantômes hagards de l'insomnie, les terreurs nocturnes, les remords qui tressaillent et se tournent au moindre bruit, les rêves monstrueux que arrête seule l'impuissance, les fantaisies obscures dont le jour s'étonnerait, et tout ce que l'âme, au fond de sa plus profonde et dernière caverne, recèle de ténébreux, de difforme et de vaguement horrible ». (1868, p. 17).

14. Baudelaire emploie cette expression dans la lettre à Sainte-Beuve du 15 janvier 1866.

15. Voici tout l'extrait : « Quand je parle d'hallucinations, il ne faut pas prendre le mot dans son sens le plus strict. Une nuance très importante distingue l'hallucination pure, telle que les médecins ont souvent occasion de l'étudier, de l'hallucination ou plutôt de la méprise des sens dans l'état mental occasionné par le haschisch. Dans le premier cas, l'hallucination est soudaine, parfaite et fatale ; de plus, elle ne trouve pas de prétexte ni d'excuse dans le monde des objets extérieurs. Le malade voit une forme, entend des sons où il n'y en a pas. Dans le second cas, l'hallucination est progressive, presque volontaire, et elle ne devient parfaite, elle ne se mûrit que par l'action de l'imagination » (1975c, p. 421-422).

16. Ce n'est pas un hasard si Baudelaire dédie son poème « Le Thyrsé » à Franz Liszt, auteur des *Rhapsodies hongroises*. Il y fait allusion, en se servant de la métaphore du bâton et des fleurs, à cet impératif personnel de trouver un art qui combine la « volonté, droite, ferme et inébranlable » de l'artiste – symbolisée par le bâton – et les formes arabesques, digressives et spiralées qui caractérisent les « ondulations de la rêverie » – symbolisées par les fleurs bigarrées autour du bâton. En d'autres termes,

Mais Baudelaire a toujours été conscient du double risque, à la fois moral et poétique, qu'entraînaient ces états béatifiques. « Ces états de santé poétique, si rares et si précieux qu'on pourrait vraiment les considérer comme des grâces extérieures à l'homme » (1976f, p. 331), se trouvaient au cœur même du lyrisme romantique. Ils avaient non seulement encouragé une « parenté adultère » entre « orgie » et « inspiration » (1976a, p. 18), mais ils projetaient l'homme dans un paradis artificiel, passé ou à venir, qui contrastait « avec l'horrible vie de contention et de lutte dans laquelle nous sommes plongés » :

Jusque vers un point assez avancé des temps modernes, l'art, poésie et musique surtout, n'a pas eu pour but que d'enchanter l'esprit en lui présentant des tableaux de béatitude, faisant contraste avec l'horrible vie de contention et de lutte dans laquelle nous sommes plongés. (1976i, p. 168-169)

Ce n'était pas seulement que ce lyrisme désordonné, capricieux et irréfléchi se perdait dans l'exubérance du sentiment et de la rêverie, adoptant souvent ce ton confessionnel que Baudelaire détestait et manquant d'unité d'effet et d'impression. C'est qu'il n'exprimait pas « les dissonances, les discordances » de l'homme déchu, cette contradiction irrémédiable de la nature humaine que le romantisme avait naïvement résolue dans ses visions idylliques et son retour nostalgique à une nature édénique. Voilà pourquoi ces états d'« évaporation » de l'esprit devaient être contrebalancés par un mouvement inverse de « centralisation du *Moi* », par cette « méthode dans le bizarre » (1976h, p. 573) dont Baudelaire parlait à propos de Brueghel et Grandville et qu'il avait trouvée dans le rictus moqueur de la caricature, dans « les glapissements de l'ironie, cette vengeance du vaincu » (1976i, p. 168). Sans le rire, qui fonctionne comme un brutal rappel à l'ordre terrestre, le lyrisme romantique perdait tout contact avec la réalité, toute capacité à représenter la dualité de l'homme¹⁷, car si le lyrisme était le résultat de son « goût de l'infini » (1975c, p. 402), de son besoin spirituel d'élévation, le rire était, lui, la conséquence « d'une chute ancienne, d'une dégradation physique et morale » (1976b, p. 528). C'est pourquoi la poésie baudelairienne reproduit toujours, comme l'a démontré Alain Vaillant (2007), ce mouvement d'élévation et de chute qui caractérise la condition humaine. Y a-t-il quelque chose de plus risible – et à la fois sublime ! – que la tentative vaine et désespérée de l'homme de s'élever au-dessus de sa condition ?

sans la volonté despotique de l'artiste, sans cette force centripète par laquelle il concentre son esprit et le projette sur les choses, le feuillage sinueux et ondoyant qui jaillit de la « pensée rhapsodique » – celle-là même que Baudelaire décrira plus tard, dans sa lettre-préface au *Spleen de Paris*, comme de « soubresauts de la conscience » – ne fleurirait pas. À cet égard, voir l'éclairante analyse que Murphy (2003) fait de ce poème.

17. En ce qui concerne les notions indissociables de surnaturalisme et d'ironie, voir l'étude concluante d'Alain Vaillant (2007), notamment les chapitres intitulés « Surnaturalisme et ironie » (p. 111-121) et « Baudelaire, le rire de la modernité » (p. 291-296).

Certes, ce mouvement de « vaporisation et de centralisation du *Moi* » (1975b, p. 676) était l'aboutissement de ses réflexions esthétiques entamées dès ses premiers Salons de peinture et ses traductions d'Edgar Poe. Il était la réponse à ces « amants du délire » qui s'étaient emparés du lyrisme romantique et qui, dans son « absolue confiance dans le génie et l'inspiration » (1976e, p. 183-184), refusaient de se soumettre à « aucune gymnastique ». Mais lorsque Baudelaire le reprend à la fin des années 1860, en empruntant le terme à l'ouvrage d'Emerson intitulé *The Conduct of life*, ce mouvement circulaire acquiert une portée morale irréfutable. Il ne s'agissait plus – ou pas seulement ! – de « soumettre à sa volonté le démon fugitif des minutes heureuses » (1976f, p. 331), de « rappeler à son gré ces sensations exquises, ces appétitions spirituelles », de subjuguer « l'inspiration à la méthode, à l'analyse la plus sévère ». Il s'agissait plutôt de se prescrire quelques règles de conduite, quelques préceptes moraux qui empêcheraient de se délecter, comme cela avait été le cas du philanthropisme romantique, « devant le spectacle enchanteur de sa propre nature corrigée et idéalisée, substituant cette image fascinatrice de lui-même à son réel individu, si pauvre en volonté, si riche en vanité » (1975c, p. 436).

N'oublions pas que « la vaporisation et centralisation du *Moi* » (1975b, p. 676) apparaît pour la première fois, sous la forme de maximes, dans la section « Hygiène » de ses journaux intimes¹⁸ (1975b, p. 674), à ce moment précis où les symptômes de sa précarité économique, combinés à la vie errante et dissolue qu'il menait depuis sa jeunesse, suscitaient de douloureux regrets et d'innombrables promesses de rémission. Elle réapparaît également dans *Le poème du hachisch*, où Baudelaire non seulement examine les « effets mystérieux et [l]es jouissances morbides que peuvent engendrer [l]es drogues » (1975c, p. 403), mais aussi – et surtout ! – les conséquences déplorables de la tendance à s'enivrer devant la contemplation « d'une vertu idéale, d'une charité idéale, d'un génie idéal » (1975c, p. 435). C'est la conscience morale qui pousse Baudelaire à écrire *Le poème du hachisch* et à considérer les effets de l'ivresse poétique à la lumière de ceux produits par les stimulants. Cet « *homme sensible* » que Baudelaire a imaginé pour l'argumentation de son texte – et qui nous rappelle le dandy voluptueux qu'il avait déjà mis en scène dans *L'école païenne* pour châtier son propre orgueil – n'était autre que Baudelaire :

Un tempérament moitié nerveux, moitié bilieux, tel est le plus favorable aux évolutions d'une pareille ivresse ; ajoutons un esprit cultivé, exercé aux études de la forme et de la couleur ; un cœur tendre, fatigué par le malheur, mais encore prêt au rajeunissement ; nous irons, si vous le voulez bien, jusqu'à admettre des fautes anciennes, et, ce qui doit en résulter dans une nature facilement excitable, sinon des remords positifs, au moins le regret du temps profané et mal rempli. Le goût de la métaphysique, la connaissance des différentes hypothèses de la philosophie sur la destinée humaine, ne sont certainement pas des compléments inutiles, – non plus que cet amour de la vertu, de la vertu abstraite,

18. Sur cette désignation, voir l'hypothèse de Pichois (1976, p. 1469) à laquelle on adhère.

stoïcienne ou mystique, qui est posé dans tous les livres dont l'enfance moderne fait sa nourriture, comme le plus haut sommet où une âme distinguée puisse monter. (1975c, p. 429)

Le portrait de ce dilettante « moitié nerveux, moitié bilieux » se trouve ici amplifié par les mêmes préoccupations qui l'ont conduit à écrire les pages d'« Hygiène, conduite, morale ». Les deux textes, l'un public et l'autre privé, sont traversés par des sentiments de culpabilité, des « remords positifs » et le « regret du temps profané et mal rempli ». L'un et l'autre dévoilent ce climax psychique et nerveux auquel Baudelaire souhaitait remédier par une ascèse de travail quotidien. Or, la réflexion personnelle prend ici, comme c'est souvent le cas chez Baudelaire, une ampleur philosophique qui l'amène à examiner les tendances sociales, artistiques et politiques de son époque à la lumière de sa propre expérience, comme en témoigne cet extrait où Baudelaire se juge et se châtie lui-même pour mieux juger et châtier ses contemporains :

J'assiste à son raisonnement comme au jeu d'un mécanisme sous une vitre transparente : « Cette action ridicule, lâche ou vile, dont le souvenir m'a un moment agité, est en complète contradiction avec ma vraie nature, ma nature actuelle, et l'énergie même avec laquelle je la condamne, le soin inquisitorial avec lequel je l'analyse et je la juge, prouvent mes hautes et divines aptitudes pour la vertu. Combien trouverait-on dans le monde d'hommes aussi habiles pour se juger, aussi sévères pour se condamner ? » Et non seulement il se condamne, mais il se glorifie. L'horrible souvenir ainsi absorbé dans la contemplation d'une vertu idéale, d'une charité idéale, d'un génie idéal, il se livre candidement à sa triomphante orgie spirituelle. Nous avons vu que, contrefaisant d'une manière sacrilège le sacrement de la pénitence, à la fois pénitent et confesseur, il s'était donné une facile absolution, ou, pis encore, qu'il avait tiré de sa condamnation une nouvelle pâture pour son orgueil. Maintenant, de la contemplation de ses rêves et de ses projets de vertu, il conclut à son aptitude pratique à la vertu ; l'énergie amoureuse avec laquelle il embrasse ce fantôme de vertu lui paraît une preuve suffisante, péremptoire, de l'énergie virile nécessaire pour l'accomplissement de son idéal. Il confond complètement le rêve avec l'action, et son imagination s'échauffant de plus en plus devant le spectacle enchanteur de sa propre nature corrigée et idéalisée, substituant cette image fascinatrice de lui-même à son réel individu, si pauvre en volonté, si riche en vanité, il finit par décréter son apothéose en ces termes nets et simples, qui contiennent pour lui tout un monde d'abominables jouissances : « Je suis le plus vertueux de tous les hommes ! ». (1975c, p. 435-436)

Cette violente autoflagellation n'est qu'un miroir que Baudelaire finit par tendre à son « hypocrite lecteur ». Il n'a jamais perdu de vue que derrière le magistère spirituel que le romantisme s'était arrogé se dissimulait un désir narcissique de glorification. Tous ces doctrinaires de la vertu et de la justice ont voulu s'approprier cette auréole que le poète du *Spleen de Paris* avait abandonnée avec une joie perverse dans

« la fange du macadam »¹⁹ (1975e, p. 139). Voilà pourquoi le rire baudelairien fonctionne comme un brutal rappel à l'ordre terrestre, comme un violent réquisitoire contre une société infatuée d'elle-même, comme un jugement implacable qui annihile tous les discours philanthropiques derrière lesquels se dissimule la voracité insatiable des hommes.

Mais pas le rire des satiristes à la façon de Molière ou Voltaire, qui constitue à ses yeux l'expression la plus vulgaire du rire, car il était le produit de la vanité et de l'amour-propre, mais le rire de la pantomime, qui naît de la réflexivité, de l'expiation, et qui s'exprime par l'autodérision. La « conscience dans le Mal », que Baudelaire opposait aux doctrines philanthropiques qui proclamaient la bonté naturelle de l'homme, lui permettait non seulement de contrebalancer ces états béatifiques émanant de l'« excitation bizarre », mais l'empêchait aussi de tomber dans l'autosatisfaction coupable de ces moralisateurs qui s'enivraient, comme Jean-Jacques Rousseau²⁰, de « la contemplation de [leurs] rêves et de [leurs] projets de vertu ». Son horreur de l'hypocrisie bourgeoise, son aversion pour les faux semblants et les idéologies altruistes de son époque, exigeait qu'il trouve une poétique capable de confronter ses semblables à l'irritant spectacle de leur vantardise. Et la seule manière de le faire, sans céder à l'arrogance aveugle du prédicateur et du philanthrope, était de mettre en pratique une esthétique de l'autodérision et de l'ironie, celle-là même qui le conduisait à s'accuser de crimes qu'il n'avait pas commis, à se plaire à l'idée qu'il serait confondu avec le narrateur de ses poèmes, à construire des fables dont il pouvait tirer une « morale désagréable » (1973b, p. 583). Dans un monde qui s'effondre, être un « parfait comédien » (1975a, p. 1076) était la seule façon de ne pas se trahir soi-même sans quitter définitivement la partie.

RÉFÉRENCES

- Abe, Y. (1966). Baudelaire et la peinture réaliste. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 18, 205-214. Baudelaire, Ch. (1973a). *Correspondance*. T. I. Janvier 1832 – février 1860. C. Pichois (éd.). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1973b). *Correspondance*. T. II. Mars 1860 – mars 1866. C. Pichois (éd.). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1975a) [1861]. *Les Fleurs du Mal*. Dans *Œuvres complètes*. T. I. C. Pichois (éd.). (p. 1-134). Paris : Gallimard.

19. Voir « Perte d'Auréole ».

20. Voici tout l'extrait : « Cela ne vous fait-il pas souvenir de Jean-Jacques, qui, lui aussi, après s'être confessé à l'univers, non sans une certaine volupté, a osé pousser le même cri de triomphe (ou du moins la différence est bien petite) avec la même sincérité et la même conviction ? L'enthousiasme avec lequel il admirait la vertu, l'attendrissement nerveux qui remplissait ses yeux de larmes, à la vue d'une belle action ou à la pensée de toutes les belles actions qu'il aurait voulu accomplir, suffisaient pour lui donner une idée superlative de sa valeur morale. Jean-Jacques s'était enivré sans haschisch » (1975c, p. 436).

- Baudelaire, Ch. (1975b). *Mon cœur mis à nu*. Dans *Œuvres complètes*. T. I. C. Pichois (éd.). (p. 676-708). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1975c) [1860]. *Le poème du hachisch*. Dans *Les paradis artificiels*. Dans *Œuvres complètes* T. I. C. Pichois (éd.). (p. 401-441). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1975d). [Projets d'un Épilogue pour l'édition de 1861 des *Fleurs du Mal*] I. Dans *Œuvres complètes*. T. I. C. Pichois (éd.). (p. 191). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1975e) [1869]. *Le Spleen de Paris*. Dans *Œuvres complètes*. T. I. C. Pichois (éd.). (p. 273-363). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1975f) [1860]. Un mangeur d'opium. Dans *Les paradis artificiels*. Dans *Œuvres complètes*. T. I. C. Pichois (éd.). (p. 442-517). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976a). *Conseils aux jeunes littérateurs*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 13-20). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976b) [1868]. *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*. Dans *Œuvres complètes* T. II. C. Pichois (éd.). (p. 525-543). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976c) [1868]. *Exposition universelle – 1855 – Beaux-arts*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 575-597). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976d). [Hygiène]. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 668-675). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976e) [1862]. *Les martyrs ridicules* par Léon Cladel. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 182-187). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976f) [1857]. *Notes nouvelles sur Edgar Poe*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 319-337). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976g) [1868]. *Le peintre de vie moderne*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 683-724). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976h) [1868]. *Quelques caricaturistes étrangers*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 564-574). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976i) [1862]. *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*. VII. *Théodore de Banville*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 162-169). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976j) [1868]. *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 780-815). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976k) [1868]. *Salon de 1846*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 415-496). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976l) [1868]. *Salon de 1859*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 608-682). Paris : Gallimard.
- Gautier, T. (1868). *Charles Baudelaire*. Dans Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*. T. I. Paris : Michel Lévy frères.
- Laforque, P. (2000). *Ut pictura poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Milner, M. (1979). Baudelaire et le surnaturalisme. Dans J. Leblon et C. Pichois (dir.), *Le surnaturalisme français* (p. 31-49). Neuchâtel : À la Baconnière.
- Murphy, S. (2003). *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*. Paris : Honoré Champion.

- Nakaji, Y. (2014). La poétique de la charité et ses limites. Dans A. Guyaux et H. Scepi (dir.), *Lire Le Spleen de Paris de Baudelaire* (p. 114-121). Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Pichois, C. (1976). Notice des Journaux intimes. Dans Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 1467-1472). Paris : Gallimard.
- Pichois, C. et Avice, J.-P. (2004). *Paris sans fin*. Paris : Paris-Musées.
- Vaillant, A. (2007). *Baudelaire, poète comique*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

RÉSUMÉ : On connaît tous la célèbre formule baudelairienne selon laquelle « *le beau est toujours bizarre* ». Baudelaire va jusqu'à faire de la bizarrerie l'« immatriculation », la « caractéristique » de l'art moderne. Mais pour traduire cette bizarrerie, il faut d'abord la saisir, ce qui implique un « état exceptionnel de l'esprit et des sens », une « excitation bizarre » que Baudelaire a toujours associée à ses déambulations poétiques dans la grande ville. En la rapprochant d'autres principes éthiques et esthétiques, tels que la « sainte prostitution de l'âme » et la « vaporisation et centralisation du *Moi* », cet article examine la place centrale que cet état d'« excitation bizarre » occupe dans l'esthétique urbaine baudelairienne.

Mots-clés : Baudelaire, « excitation bizarre », « sainte prostitution de l'âme », « vaporisation et centralisation du *Moi* », « esthétique urbaine »

Baudelaire, or a Taste for "Strange Excitement"

ABSTRACT: We all know the famous Baudelairean dictum that "the beautiful is always strange". Baudelaire goes so far as to make strangeness the "hallmark" and "defining characteristic" of modern art. However, in order to translate this strangeness, one must first grasp it, an act that entails an "exceptional state of mind and senses", a "strange excitement" that Baudelaire consistently associates with his poetic wanderings through the metropolis. By linking this condition to other ethical and aesthetic principles, such as the "holy prostitution of the soul" and the "vaporization and centralization of the *Self*", this article examines the central role that this state of "strange excitement" plays in Baudelaire's urban aesthetic.

Keywords: Baudelaire, "strange excitement", "holy prostitution of the soul", "vaporization and centralization of the *Self*", "urban aesthetic"

