

Michèle Hannoosh

Université du Michigan

Qu'est-ce que le bizarre baudelairien ?

Dans *L'Exposition universelle de 1855*, Baudelaire présente, dès le premier chapitre, l'un des concepts les plus énigmatiques de son esthétique et de sa poétique. « *Le beau est toujours bizarre* », écrit-il (1976c, p. 578). Inspirée de la *Ligeia* d'Edgar Poe, dont Baudelaire venait de faire paraître une traduction dans la même revue, la phrase de *L'Exposition universelle* s'en écarte sur un point essentiel¹. Dans *Ligeia*, Poe résume, comme on sait, l'assertion célèbre de Francis Bacon : « il n'y a pas de beauté exquise [...] sans une certaine étrangeté dans les proportions » (1976c, p. 578, n. 2, voir p. 1369). Dans sa traduction du conte, Baudelaire rend le mot « *strangeness* » de Poe et de Bacon par son équivalent français, « étrangeté ». Mais en reprenant la phrase dans *L'Exposition universelle*, il y substitue le mot « *bizarre* », introduisant un concept qui jouera un rôle important dans l'ensemble de l'article².

Dans le contexte immédiat de l'Exposition, le bizarre se rapporterait à la variété des objets et des œuvres exposées, venus des quatre coins du monde, notamment des objets chinois : objets qui, malgré leur apparente étrangeté aux yeux des Français, sont des exemples de la beauté pour un observateur « cosmopolite », celui qui, par un effort « de la volonté agissant sur l'imagination », arrive à entrer dans le milieu étranger (1976c, p. 576). Jennifer Yee (2018) a montré à juste titre comment Baudelaire mobilise cette esthétique du bizarre inspirée par la collection chinoise pour attaquer

■ Michèle Hannoosh – professeur de français à l'Université du Michigan. Adresse de correspondance : Department of Romance Languages and Literatures, University of Michigan, 4208 Modern Languages Building, Ann Arbor, MI 48109-1275, United States ; e-mail : hannoosh@umich.edu

ORCID iD : <https://orcid.org/0009-0001-1815-5997>

1. *Ligeia* parut dans *Le Pays* des 3 et 4 février 1855 ; *L'Exposition universelle de 1855* dans les numéros des 26 mai et 3 juin.

2. Voir Poe (1951 p. 242). Bacon avait écrit, dans son essai numéro 43 « Of beauty » de 1612 : « There is no excellent beauty that hath not some strangeness in the proportion » (1612, p. 129), ce que Poe change en : « There is no exquisite beauty [...] without some strangeness in the proportion » (Poe, 1984, p. 263).

le néoclassicisme universalisant et l'imitation de la nature, et pour promouvoir les valeurs de la laideur et de la singularité. Ici je tâcherai d'expliquer en quoi consiste ce bizarre baudelairien. Car, comme l'ont bien signalé d'autres, ce célébrissime passage est plus que vague sur ce qui constitue le bizarre. Pierre Laforgue, par exemple, fait remarquer que c'est la seule fois dans l'œuvre de Baudelaire où la notion de bizarre se trouve aussi présente, aussi développée ; et qu'elle s'applique, dans l'article, « à tout et à n'importe qui », qu'elle y est « partout » (2012, p. 319). Dans son élasticité et son manque de rigueur, elle sert, toujours suivant Pierre Laforgue (2012, p. 320 et 326-327), de fond branlant d'un (non-)système esthétique qui ne veut pas reconnaître le véritable « grand sujet » de 1855, c'est-à-dire le réalisme, ce qui minerait l'esthétique romantique prisée par le poète. Régine Foloppe assimile le bizarre à la notion baudelairienne du beau tout court : « relative et composite, plurielle au-delà de l'opposition simple, instable et soumise au sceau du "non voulu" » (2019, p. 203). Roger Pearson (2021, p. 31) associe le bizarre avec « l'étonnement », avec le « choc du nouveau », et rapproche la phrase de celle du *Salon de 1859* : « Le beau est toujours étonnant » (1976h, p. 616)³. Certes, la phrase de Baudelaire est aphoristique, le mot peut s'adapter facilement aux circonstances : en serait-il de même pour le concept ? Et pourtant, en employant le mot « bizarre », Baudelaire souligne qu'il exprime quelque chose de particulier. Peut-on déterminer la singularité du bizarre ? La tâche est en quelque sorte contradictoire, le bizarre étant, en lui-même, singularité, quelque chose qui résiste, comme par nature, à la stricte définition et qui, comme le précise Régine Borderie, trouve sa spécificité dans sa « résistance à l'entendement » et à l'explication (2011, p. 92-93). Essayons pourtant de comprendre ce que Baudelaire entend par ce terme.

1. La bizarrie du beau : *Exposition universelle de 1855*

Commençons par le texte de Baudelaire. Le passage sur le bizarre intervient dans une critique des systèmes esthétiques, qui à son avis sont toujours trop fermés pour admettre l'originalité de vraies œuvres d'art. Pour soutenir cette critique, Baudelaire nomme plusieurs traits du beau – la variété, la multiplicité, le spontané et l'inattendu – et le caractérise comme « multiforme et versicolore », « quelque chose de toujours nouveau qui échappera éternellement à la règle et aux analyses de l'école » et qui produit « l'étonnement » (1976c, p. 577-578). Comme le fait remarquer Yee (2018, p. 104-105), ces traits font partie d'une critique du beau absolu, critique qui traverse toute l'œuvre de Baudelaire. Et ce sont tous des traits par lesquels on a depuis défini le bizarre baudelairien. Mais, chose significative, Baudelaire insiste sur le fait que l'idée qu'il cherche à exprimer, et qu'il désignera par le terme « bizarre », est *différente*

3. Voir aussi la note 2 de la p. 616 donnée par Pichois (1976f, p. 1389).

de ces qualités, qui ne suffisent pas pour la définir. Voyons ce qui introduit la phrase célèbre :

J'irai encore plus loin, n'en déplaise aux sophistes trop fiers qui ont pris leur science dans les livres, et, quelque délicate et difficile à exprimer que soit mon idée, je ne désespère pas d'y réussir. *Le beau est toujours bizarre.* (1976c, p. 578)⁴

La première phrase est claire : pour arriver au « bizarre » il faut aller « encore plus loin » que les traits nommés dans le paragraphe précédent – la variété, le nouveau, le spontané, l'étonnement, etc. Et « quelque délicate et difficile [...] que soit [s]on idée », le mot bizarre « réussira » à l'exprimer. Que ce dernier point soit disputable, on l'accordera bien ; mais l'important, c'est que Baudelaire *distingue* par là même le concept du bizarre, lui donnant un sens qui est peut-être apparenté aux autres traits du beau mais qui ne leur est pas identique : idée qui se place « plus loin » dans l'échelle du nouveau, de l'inattendu, du multiple et de l'étonnant, idée « délicate et difficile à exprimer », alors qu'il avait déjà « exprimé » ces derniers traits dans le paragraphe précédent.

Malgré l'optimisme de l'auteur, l'explication de son idée se perd dans un texte qui frise la tautologie :

Le beau est toujours bizarre. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau. C'est son immatriculation, sa caractéristique. Renversez la proposition, et tâchez de concevoir un *beau banal* ! Or, comment cette bizarrerie, nécessaire, incompressible, variée à l'infini, dépendante des milieux, des climats, des mœurs, de la race, de la religion et du tempérament de l'artiste, pourra-t-elle jamais être gouvernée, amendée, redressée, par les règles utopiques conçues dans un petit temple scientifique quelconque de la planète, sans danger de mort pour l'art lui-même ? Cette dose de bizarrerie qui constitue et définit l'individualité, sans laquelle il n'y a pas de beau, joue dans l'art (que l'exactitude de cette comparaison en fasse pardonner la trivialité) le rôle du goût ou de l'assaisonnement dans les mets, les mets ne différant les uns des autres, abstraction faite de leur utilité ou de la quantité de substance nutritive qu'ils contiennent, que par l'*idée* qu'ils révèlent à la langue. (Baudelaire, 1976c, p. 578-579)

Énumérons les points principaux de ce passage. Premièrement, la bizarrerie, qui fait le beau, est ce qui rend beau le Beau, identifie et caractérise le Beau – argument tautologique par excellence. Deuxièmement, la bizarrerie doit être inconsciente, non voulue, ou du moins paraître telle. Troisièmement, la bizarrerie échappe à la systématisation, car elle dépend des milieux, des climats, des mœurs, de la race, de la religion

4. C'est Baudelaire qui souligne.

et du tempérament de l'artiste : elle constitue l'individualité, « sans laquelle il n'y a pas de beau » – encore de la tautologie. Enfin, la bizarrerie est comme l'assaisonnement en cuisine, distinguant le plat en éveillant une sensation particulière : encore une fois, elle caractérise le beau. Peu, dans ce passage, éclaircit la bizarrerie, encore moins la *définit*. Le bizarre est bien quelque chose pour Baudelaire : mais qu'est-ce que c'est ?

2. Le bizarre, le comique, la caricature : Grandville

Pour avoir une idée plus précise et plus concrète du bizarre, il faut nous tourner vers un art sur lequel Baudelaire médite à la même époque, et dans lequel le concept du bizarre est réalisé : je veux parler de la caricature⁵. Car, malgré le fait que Baudelaire n'y emploie que peu le *mot*, les trois essais sur la caricature – *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (1855), *Quelques caricaturistes français* (1857) et *Quelques caricaturistes étrangers* (1857) – contiennent plusieurs *exemples* du bizarre et peuvent nous aider à comprendre la conception que le poète en avait⁶. En effet, dans ces essais Baudelaire développe, dans la théorie et dans la pratique, son concept du bizarre⁷. Inspiré par l'Exposition universelle, éclairé par les essais sur la caricature, ce bizarre animera à son tour l'œuvre tardive de Baudelaire, notamment *Le Spleen de Paris* et *Le peintre de la vie moderne*.

Le caricaturiste qui manifeste le plus le bizarre est celui envers qui Baudelaire montre une ambivalence complète : il s'agit de Grandville. L'association des caricatures de Grandville avec le bizarre est rendue explicite dans une section de *Quelques caricaturistes étrangers*, où, comparant Brueghel et Grandville, Baudelaire applique le mot « bizarre » à ce dernier :

Dans les tableaux fantastiques de Brueghel le Drôle se montre toute la puissance de l'hallucination. Quel artiste pourrait composer des œuvres aussi monstrueusement paradoxales, s'il n'y était pas poussé dès le principe par quelque force inconnue ? En art, c'est une chose qui n'est pas assez remarquée, la part laissée à la volonté de l'homme est bien moins grande qu'on ne le croit. Il y a dans l'idéal baroque que Brueghel paraît avoir poursuivi, beaucoup de rapports avec celui de Grandville, surtout si l'on veut bien examiner les tendances que l'artiste français a manifestées dans les dernières années de sa vie : visions d'un cerveau malade, hallucinations de la fièvre, changements à vue de rêve, associations bizarres d'idées, combinaisons de formes fortuites et hétéroclites. (1976d, p. 573)

5. Sur les essais de Baudelaire sur la caricature, voir Hannoosh (1992).

6. *De l'essence du rire* parut dans *Le Portefeuille* le 8 juillet 1855, les deux autres dans *Le Présent* des 1^{er} et 15 octobre 1857. Claude Pichois a montré, cependant, que les trois essais ont été commencés vers 1846, remaniés vers 1851-1853 et mis à jour au moment de la publication (1976a, notice p. 1342).

7. Yee fait remarquer que l'objet chinois sert d'exemple dans *l'Exposition universelle de 1855* aussi bien que dans *De l'essence du rire* (2018, p. 107).

Outre l'emploi du mot, nous retrouvons ici l'idée de l'involontaire évoquée à propos du bizarre dans l'*Exposition universelle*, cette bizarrie « naïve, non voulue, inconsciente » : comme Baudelaire l'affirme ici, « la part laissée à la volonté de l'homme est bien moins grande qu'on ne le croit ».

Cette association de Grandville avec le bizarre remonte à la section que Baudelaire avait consacrée à cet artiste dans *Quelques caricaturistes français*, où il parle des œuvres tardives de Grandville – les *Deux Rêves* (1847) – dans des termes pareils. Elles montrent « la succession des rêves et des cauchemars », comme dans « Crime et expiation » :

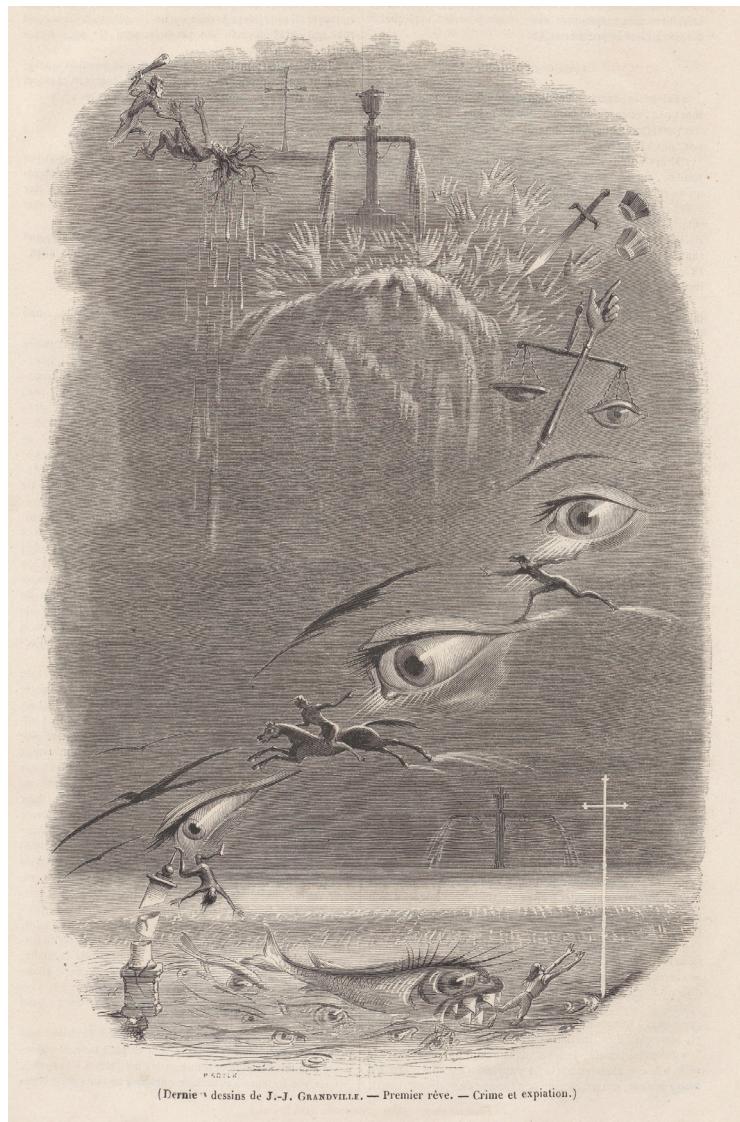


Figure 1. Grandville [Jean Ignace Isidore Gérard, dit]. « Crime et expiation ». *Deux Rêves*. 1847. New York, Metropolitan Museum of Art. Open Access.

et traduisent « la loi d'association des idées », comme dans « Une promenade dans le ciel » :



Figure 2. Grandville.
« Une promenade
dans le ciel ». *Deux
Rêves*. 1847. New York,
Metropolitan Museum
of Art. Open Access.

Baudelaire critique Grandville pour un « dualisme », ou manque d'harmonie, entre but moral et but artistique, entre idée et art, entre esprit littéraire ou philosophique et esprit esthétique. Puis il commente :

Il y a des gens superficiels que Grandville divertit ; quant à moi, il m'effraye. [...] Quand j'entre dans l'œuvre de Grandville, j'éprouve un certain malaise, comme dans un appartement où le désordre serait systématiquement organisé, où des corniches saugrenues

s'appuieraient sur le plancher, où les tableaux se présenteraient déformés par des procédures d'opticien, où les objets se blesseraient obliquement par les angles, où les meubles se tiendraient les pieds en l'air, et où les tiroirs s'enfonceraient au lieu de sortir. (Baudelaire, 1976e, p. 558-559)

En décrivant sa réaction devant les bizarries de Grandville, Baudelaire déplace le bizarre de l'objet au sujet, mettant en avant ce que Régine Borderie définit comme un aspect important des définitions du bizarre au dix-neuvième siècle : l'expérience affective, l'effet produit sur le sujet par l'objet qualifié de bizarre (2011, p. 131-132 et p. 206-207). Pour Baudelaire, le bizarre des caricatures de Grandville *effraye*, il suscite le *malaise* : il y a quelque chose qui ne va pas, que l'observateur ne comprend pas, qui provoque une réponse qu'on ne contrôle pas⁸. Les comparaisons (« *comme* dans un appartement où le désordre serait systématiquement organisé, » etc.) correspondent aux traits *réels* des caricatures de Grandville : le renversement et l'inversion, dans « *Poissons d'avril* » par exemple :



Figure 3. Grandville. « Poissons d'avril ». *Un Autre Monde*. 1844. Gallica.

8. Borderie insiste sur la mise en défaut de l'entendement dans la perception du bizarre (2011, p. 91-93, p. 132, p. 193).

ou dans « Un homme se laissant fièrement traîner par son chien » :



Figure 4. Grandville. « Un homme se laissant fièrement traîner par son chien ». *Un Autre Monde*. 1844. Gallica.

la déformation, visible dans « Les grands et les petits » :



Figure 5. Grandville
« Les grands et les petits ».
Un Autre Monde, 1844.
Gallica.

la métamorphose, dans
« Concert à la vapeur » :

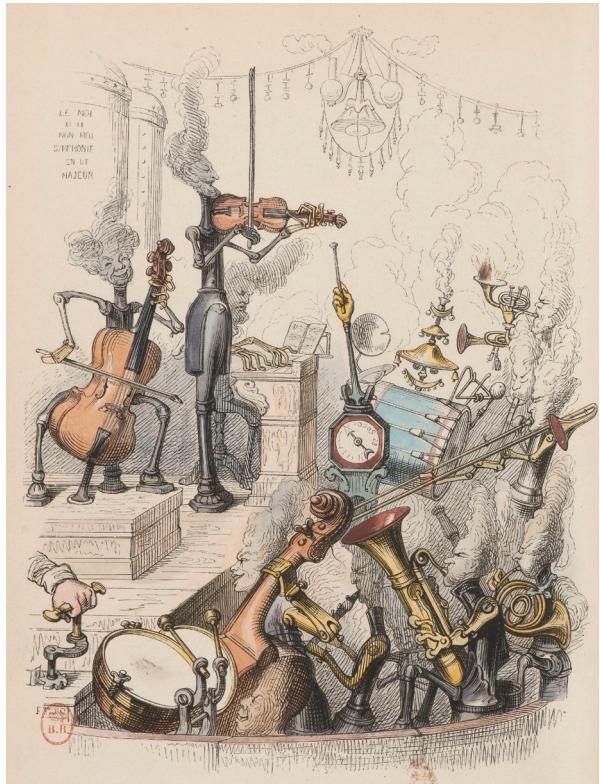


Figure 6. Grandville.
« Concert à la vapeur ».
Un Autre Monde. 1844.
Gallica.

ou encore dans « Apocalypse
du ballet » :



Figure 7. Grandville.
« Apocalypse
du ballet ».
Un Autre Monde.
1844. Gallica.

Comme le note Baudelaire, Grandville convertit le monde rationnel et ordonné en un monde hallucinatoire et apocalyptique, tel qu'on le voit dans « Pérégrinations d'une comète » :



Figure 8. Grandville.
« Pérégrinations d'une
comète ». *Un Autre
Monde*. 1844. Gallica.

de même que dans « Une éclipse conjugale » :



Figure 9. Grandville.
« Une éclipse conjugale ».
Un Autre Monde. 1844.
Gallica.

De ces deux textes traitant de Grandville, donc, nous pouvons tirer deux traits clés du bizarre. Premièrement, le bizarre est dû à l'involontaire : d'une part chez l'artiste, qui ne contrôle pas tout ce qu'il met dans son œuvre ; d'autre part chez l'observateur qui réagit malgré lui, sans savoir pourquoi, ni comprendre sa réaction. Deuxièmement, le bizarre suscite un sentiment de malaise.

Ces deux critères du bizarre parcourent les essais sur le comique et la caricature, et ils deviendront fondamentaux dans le concept de la modernité que Baudelaire y développe. Commençons par le malaise. Dans *De l'essence du rire*, Baudelaire prétend que le comique est diabolique et il fournit deux exemples pour soutenir sa thèse. « *Le Sage ne rit qu'en tremblant* », écrit-il en citant une maxime qu'il appelle « orthodoxe » mais qu'il a certainement inventée. « *Le Sage tremble d'avoir ri* », continue-t-il ; « *le Sage craint le rire, comme il craint les spectacles mondains, la concupiscence*. Il s'arrête au bord du rire comme au bord de la tentation. [...] le Sage y regarde de bien près avant de se permettre de rire, comme s'il devait lui en rester je ne sais quel malaise et quelle inquiétude » (Baudelaire, 1976a, p. 527). Le passage est clair : face au rire, le Sage éprouve ce même malaise que ressent Baudelaire devant les œuvres « bizarres » de Grandville.

Dans son deuxième exemple, Baudelaire imagine l'innocente Virginie qui, arrivée toute pure à Paris de son île natale, voit dans une vitrine une caricature des plus grotesques ou des plus scatologiques :

Virginie a vu ; maintenant elle regarde. Pourquoi ? Elle regarde l'inconnu. Du reste, elle ne comprend guère ni ce que cela veut dire, ni à quoi cela sert. Et pourtant, voyez-vous ce reploiemnt d'ailes subit, ce frémissement d'une âme qui se voile et veut se retirer ? L'ange a senti que le scandale était là. Et, en vérité, je vous le dis, qu'elle ait compris ou qu'elle n'ait pas compris, il lui restera de cette impression je ne sais quel malaise, quelque chose qui ressemble à la peur. (1976a, p. 529)

Nous voyons ici la même réaction qu'avaient eue le Sage au bord du rire et Baudelaire devant les bizarries de Grandville : « je ne sais quel malaise » et un sentiment d'effroi, de crainte, d'inquiétude et de peur. Le frémissement de Virginie, comme le tremblement du Sage, manifeste ce même malaise que suscite le bizarre. Le manque de définition qui caractérise le bizarre, notamment dans la réaction qu'il provoque, est souligné par les « je ne sais quel » qui introduisent, dans les deux cas, « malaise ».

Considérons l'autre critère du bizarre, l'involontaire, que Baudelaire avait évoqué dans l'extrait de l'*Exposition universelle de 1855* sur la bizarrerie du beau : « *Le beau [...] contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente* ». Cet élément involontaire qui vient de l'individualité de l'artiste et qui dépend « des milieux, des climats, des moeurs », etc. (1976c, p. 578), se retrouve dans la caricature qui, par définition, est « suspendue aux événements », comme Baudelaire le précise dans *Quelques caricaturistes étrangers* (1976d, p. 568). Plus important encore, dans

De l'essence du rire, le rire lui-même est involontaire : c'est un « spasme involontaire » (1976a, p. 530), une « convulsion » (1976a, p. 531 et p. 534), « irrésistible et subit » (1976a, p. 531 et p. 536), une « explosion » (1976a, p. 531) comme le « tonnerre » (1976a, p. 538) ; il tord et déchire le visage du rieur, rendant celui-ci, *malgré lui*, donc *involontairement*, aussi comique que l'objet de son rire. Cet aspect involontaire marque la caricature aussi. Le passage de *Quelques caricaturistes étrangers* qui traite de Brueghel confirme l'importance de l'involontaire pour la bizarrerie de celui-ci : « En art, c'est une chose qui n'est pas assez remarquée, la part laissée à la volonté est bien moins grande qu'on ne le croit » (1976d, p. 573). À propos de Daumier, Baudelaire écrit : « Son comique est, pour ainsi dire, involontaire. L'artiste ne cherche pas, on dirait plutôt que l'idée lui échappe » (1976e, p. 556). Encore, chez ce dernier, « quand il est navrant ou terrible, c'est presque sans l'avoir voulu » (1976e, p. 557). Même chez Grandville, que Baudelaire critique pour sa « volonté toujours opiniâtre » qui vient de l'acharnement avec lequel il « voulait, oui il voulait » – notons l'ironie de la répétition – faire exprimer son idée par le moyen des arts plastiques au lieu de laisser émerger l'idée de l'art, l'involontaire intervient malgré lui : « Grandville est très comique ; mais il est souvent un comique sans le savoir » (1976e, p. 559). On entendra bien : sans le vouloir. En revanche, quand Grandville fait preuve de trop de volonté, « il cahot[e] comme une locomotive déraillée » (1976e, p. 558), image qui revient dans cette bizarrerie « volontaire » et « froide » qui serait « un monstre sorti des rails de la vie » évoquée dans le passage de l'*Exposition universelle* (1976c, p. 578).

Baudelaire note cet élément involontaire à propos des *Deux Rêves* (figures 1 et 2 plus haut) – les œuvres tardives de Grandville auxquelles il fait allusion dans la comparaison avec Brueghel : « visions d'un cerveau malade, hallucinations de la fièvre, changements à vue de rêve, associations bizarres d'idées, combinaisons de formes fortuites et hétéroclites » (1976d, p. 573). Dans ces deux œuvres, Grandville suit un processus de transformation, les images se métamorphosant selon les lois de l'association de mots, d'images, d'idées. Le premier, intitulé « Crime et expiation » (figure 1), représenterait, selon le commentaire de Grandville lui-même, le cauchemar d'un homme obsédé d'un crime qu'on voit s'accomplir en haut à gauche⁹. La victime est à la fois un être humain et un arbre qu'on arrache violemment par les racines, le crime ayant eu lieu dans une forêt. En outre, l'image traduit littéralement l'expression « faire suer un chêne », qui signifie tuer quelqu'un. La croix qui marque le lieu du crime devient une fontaine, puis un poignard, ensuite la balance de la Justice, qui, tous, entourent des mains tendues – celles de la victime au moment du crime ou celles du criminel qui demande grâce, peut-être les deux. L'un des plateaux de la balance se transforme en un œil qui croît outre mesure : œil de la conscience, du sentiment de culpabilité, du remords. Cet œil poursuit le criminel jusqu'à ce qu'une colonne brisée tombe sur lui et le plonge dans la mer. L'œil se transforme alors en un énorme poisson qui s'ap-

9. Les commentaires de Grandville accompagnaient les deux œuvres quand elles ont paru dans le *Magasin pittoresque* (XV, n° 27, p. 210-214) en juillet 1847.

prête à dévorer le criminel, mais celui-ci s'élance vers la croix. Derrière, la fontaine reparaît, son eau devient les larmes du repentir qui baignent et purifient le criminel. Les images qui se métamorphosent de manière vertigineuse semblent échapper non seulement au contrôle du criminel, qui ne peut les arrêter et qui est en quelque sorte emporté par elles, mais encore au contrôle de l'artiste, dont le commentaire ne suffit pas pour les expliquer, et de l'observateur qui ne les comprend pas.

Dans le deuxième *Rêve*, intitulé « Une promenade dans le ciel » (figure 2), on voit ce même processus de transformation qui exprime la logique et les associations étranges du rêve : le croissant de lune devient un champignon, une fleur ombelli-forme, un parasol, un hibou, des soufflets, des coeurs percés d'une flèche, une bobine, une charrette tirée par des chevaux et enfin une constellation. Le commentaire de Grandville explique que c'est le rêve d'une jeune fille (le parasol, la bobine, les coeurs) qui transforme les activités de sa journée (les courses – le parasol ; une promenade à la campagne – le champignon, la fleur ; un soir d'été – le croissant, le hibou). Mais comme dans « Crime et expiation », les images métamorphosantes et insaisissables reflètent l'élément involontaire du bizarre : elles semblent échapper à la volonté de l'artiste qui ne peut les fixer dans une forme, et à la volonté de l'observateur qui ne peut les fixer dans un sens.

3. « Aux excentriques, [...] il plaisait par la bizarrerie » : Ingres

Le bizarre ainsi compris, avec les deux traits qui le caractérisent – le malaise et l'involontaire –, reviennent dans la partie proprement critique de l'*Exposition universelle de 1855*. Encore une fois, il s'agit d'un artiste envers lequel Baudelaire montre de l'ambivalence. À Ingres il attribue un « charme bizarre », des « qualités bizarres » et de la « bizarrerie » (1976c, p. 586 et p. 589) :

Avant d'entrer plus décidément en matière, je tiens à constater une impression première sentie par beaucoup de personnes, et qu'elles se rappelleront inévitablement, sitôt qu'elles seront entrées dans le sanctuaire attribué aux œuvres de M. Ingres. Cette impression, difficile à caractériser, qui tient, dans des proportions inconnues, du malaise, de l'ennui et de la peur, fait penser vaguement, involontairement, aux défaillances causées par l'air raréfié, par l'atmosphère d'un laboratoire de chimie, ou par la conscience d'un milieu fantasmatique, je dirai plutôt d'un milieu qui imite le fantasmatique ; d'une population automatique et qui troublerait nos sens par sa trop visible et palpable extranéité. (Baudelaire, 1976c, p. 585)

Impression de malaise, réaction d'ennui et de peur, trouble des sens, caractère étranger (« extranéité »), pensée involontaire : ces aspects de l'expérience de l'observateur devant les œuvres d'Ingres reproduisent ceux du bizarre, tel qu'il est caractérisé dans les essais sur la caricature. Et comme Grandville, Ingres, « homme

à système », a trop de volonté pour que ses effets soient véritablement bizarres : « il y a souvent dol, ruse, violence, quelquefois tricherie et croc-en-jambe » (1976c, p. 587), ce qui rappelle l'appartement évoqué à propos de Grandville où le désordre serait systématiquement organisé, les tableaux paraîtraient déformés par des procédures d'opticien, etc. Comme résultat de cette surabondance de volonté, de cette « tricherie », Baudelaire évoque la fameuse distorsion anatomique des tableaux d'Ingres : cette « armée de doigts trop uniformément allongés en fuseaux et dont les extrémités étroites oppriment les ongles », « des épaules simplement élégantes associées à des bras trop robustes, trop pleins d'une succulence raphaélique », ce « nombril qui s'égare vers les côtes », « un sein qui pointe trop vers l'aisselle », « une jambe sans nom, toute maigre, sans muscles, sans formes, et sans pli au jarret » qui « déconcerte » dans le tableau de *Jupiter et Antiope* (1976c, p. 587)¹⁰. Ces aspects rappellent les déformations et les inversions évoquées à propos des caricatures de Grandville dans l'extrait de *Quelques caricaturistes français* cité plus haut. De même, à l'esprit « maladivement littéraire » de Grandville (1976e, p. 558) correspond la « préoccupation presque malaïdive du style » d'Ingres (1976c, p. 587). Chez ce dernier, le « goût immodéré du style » (p. 587), le désir d'imiter les maîtres, le « pédantisme » (p. 589) sont les manifestations d'une volonté qui empêche le vrai bizarre : « la faculté qui a fait de M. Ingres ce qu'il est [...] c'est la volonté, ou plutôt un immense abus de la volonté » (p. 589). Cette remarque fait contraste avec le jugement de Baudelaire en 1846, où l'involontaire de la méthode d'Ingres contrebalance une bizarrerie obstinée : « Sa méthode [...] quelque bizarre et obstinée qu'elle soit, [...] est franche et pour ainsi dire involontaire » (1976g, p. 460).

Mais même en 1855 il y a des moments où les œuvres d'Ingres traduisent et provoquent le bizarre. Comme le signale Andrew Carrington Shelton (2005, p. 236), Baudelaire reproche à Ingres une « dualité discordante » due au mélange de réel et d'idéal, de raffiné et de commun, d'antique et de moderne. Mais quelquefois cet « accouplement » produit un « charme bizarre » : le poète le qualifie d'« adultère agaçant » qui mêle « la solidité calme de Raphaël avec les recherches de la petite-maîtresse » (1976c, p. 586). Dans ces cas, la volonté faillit en effet : « ce n'est pas M. Ingres qui a cherché la nature, mais la nature qui a violé le peintre, et [...] cette haute et puissante dame l'a dompté par son ascendant irrésistible » (1976c, p. 588). Daniel Ternois (1972, p. 25) avait souligné cette distinction entre la bizarrerie « inconsciente » d'Ingres et celle, « trop voulue » de ses élèves et imitateurs chez qui cette dernière a, selon Baudelaire, « un effet déplorable » (1976c, p. 588). Et comme la bizarrerie de Grandville, celle d'Ingres fascine le poète presque malgré lui : elle plaît « aux excentriques, aux blasés, à mille esprits délicats toujours en quête de nouveautés, même

10. Shelton (2005, p. 236) indique pour ces remarques, respectivement : le portrait de *Madame Leblanc* de 1823 (New York, Metropolitan Museum of Art) ; le portrait de *La Comtesse d'Haussonville* de 1845 (New York, Frick Collection) ; *La Petite Odalisque* (*Odalisque à l'esclave*) de 1840 (Cambridge, Harvard University Art Museums) ; *La Grande Odalisque* de 1814 (Paris, musée du Louvre). Le *Jupiter et Antiope* (1851) est conservé au musée d'Orsay.

de nouveautés amères » (1976c, p. 589) parmi lesquels, précise Shelton (2005, p. 235), il faut compter Baudelaire lui-même.

4. « Bizarrie naïve, non voulue, inconsciente »

Cette insistance sur l'involontaire dans la création surprend chez Baudelaire, qui, suivant ses modèles Delacroix et Poe, affirmait souvent l'importance de la volonté, de l'intelligence, du jugement et du choix de l'artiste pour contrebalancer l'inspiration, la passion et la volupté. La volonté vaporisée par Satan dans « Au Lecteur » (1975a, p. 5), le poète de « Paysage » qui s'enferme dans sa chambre et évoque le Printemps avec sa seule volonté (1975a, p. 82), le comédien qui par sa volonté se fait autre en restant lui-même (1976a, p. 543), le génie qui, dans *Le peintre de la vie moderne*, « n'est que l'enfance retrouvée à volonté » (1976f, p. 690), le peintre de la vie moderne qui, avec sa volonté, « ordonne la somme de matériaux involontairement amassée » (p. 690), même le « phénomène de la volonté agissant sur l'imagination » (1976c, p. 576) qui permet le cosmopolitisme, dans le cadre duquel Baudelaire introduit le concept du bizarre, tous ces exemples suggèrent le rôle crucial de la volonté dans la création poétique et artistique. Comment expliquer cette contradiction ? Certes, Baudelaire considérait que, dans certaines œuvres de Grandville, Brueghel et Ingres la volonté était trop méthodique, trop évidente et visible ; il fallait plutôt que la volonté ne paraisse pas telle, qu'elle se cache derrière l'art. Mais cette explication ne suffit pas, car dans le bizarre, tel qu'il est présenté dans le passage de *l'Exposition universelle*, l'involontaire a une force *positive*, réelle, qui est nécessaire pour que le Beau soit le Beau. Dans un geste extravagant et spectaculaire, Baudelaire attribue les bizarries puissantes de Brueghel, qu'il range dans la catégorie la plus élevée de *comique absolu*, à une « force inconnue », notamment « la fameuse et historique épidémie des sorciers » du seizième siècle, suggérant que, loin d'être l'effet de la volonté de l'artiste, elles étaient l'œuvre du diable, celui qui, nous le savons d'après « Au Lecteur », *vaporise* et fait *disparaître* notre volonté.

La volonté contient, retient et entrave ; elle contrôle, compose et dirige. Cela peut, bien sûr, servir les buts de l'artiste – pensons à la « volonté formidable » qui permet à Delacroix d'exprimer sa « passion immense » (1976b, p. 746) – mais cela peut aussi borner l'imagination et empêcher le beau : le contraire du bizarre, dit Baudelaire dans *l'Exposition universelle*, c'est le *banal* (1976c, p. 578), c'est-à-dire, le commun, l'ordinaire, ce qui manque d'originalité et de singularité. Et le beau, écrit-il, ne peut pas être banal. Si Baudelaire ne renonce jamais à l'idée de l'importance de la volonté, cet élément involontaire qui caractérise le bizarre et qui est présent dans la caricature deviendra de plus en plus important dans son œuvre tardive : on pense en particulier à l'expérience de la grande ville, aux rencontres imprévues avec les passant(e)s et aux chocs auxquels elles exposent le flâneur, à l'action du poète-flâneur dans « Le Soleil », « flairant dans tous les coins les hasards de la rime », « trébuchant sur les mots »

et « heurtant [...] les vers » (1975a, p. 83), à la passion « fatale, irrésistible » qui, dans *Le peintre de la vie moderne*, s'empare de l'homme des foules emporté à la poursuite de son double (1976f, p. 690). Il est à noter, d'ailleurs, que Baudelaire emploie une métaphore gastronomique semblable pour caractériser l'élément bizarre dans *l'Exposition universelle* – l'individualité, ce qui vient « des milieux, des climats, des mœurs, de la race, de la religion et du tempérament de l'artiste » (1976c, p. 578-579) – et l'élément relatif, circonstanciel du beau dans *Le peintre de la vie moderne*, ce qui vient de « l'époque, la mode, la morale, la passion » (1976f, p. 685). Le bizarre joue le rôle de « l'assaisonnement dans les mets » (1976f, p. 579), révélant une certaine « idée » à la langue, sortant le plat du commun et du banal, le distinguant d'autres ; l'élément relatif du beau est comme « l'enveloppe [...] apéritive du divin gâteau », sans laquelle l'élément éternel serait « indigestible » et « inappréciable » (1976f, p. 685). Dans les deux cas l'artiste, comme le cuisinier, ne peut pas s'en passer.

5. « Quelles bizarries ne trouve-t-on pas dans une grande ville, quand on sait se promener et regarder ? »¹¹

Pour l'art poétique aussi, cet élément involontaire prend une importance accrue dans l'œuvre tardive de Baudelaire. La célèbre « Dédicace à Arsène Houssaye » qui ouvre *Le Spleen de Paris* – recueil bizarre s'il en fut, dans lequel les poèmes suscitent souvent un sentiment de malaise devant leur étrangeté et leur manque de sens évident – termine justement sur ce point. Dans ce texte, Baudelaire révèle qu'il avait conçu le projet d'écrire des poèmes en prose en lisant ceux du *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand : il voulait appliquer à la vie moderne les traits des poésies de Bertrand qui traitaient du passé. Mais, déception :

Sitôt que j'eus commencé le travail, je m'aperçus que non seulement je restai bien loin de mon mystérieux et brillant modèle, mais encore que je faisais quelque chose (si cela peut s'appeler *quelque chose*) de singulièrement différent, accident dont tout autre que moi s'enorgueillirait sans doute, mais qui ne peut qu'humilier profondément un esprit qui regarde comme le plus grand honneur du poète d'accomplir *juste* ce qu'il a projeté de faire. (1975b, p. 276)

Ici la volonté cède sa place à l'involontaire : le poète qui prise la capacité de faire *juste* ce qu'il a projeté de faire constate qu'il a fait, au contraire, « quelque chose de singulièrement différent ». Cette œuvre « involontaire », « non voulue », ce seront les poèmes bizarres du *Spleen de Paris* : fragments étranges de dialogue, ironies insolites, histoires sadiques, grotesqueries, cruautés, absurdités, parodies, fables allégoriques ambiguës, où chaque interprétation en produit une autre qui infléchit, mine

11. La citation est extraite de « Mademoiselle Bistouri » (Baudelaire, 1975b, p. 355).

ou contredit la première. On pourrait même caractériser les poèmes en prose en leur appliquant ce que Baudelaire dit de Grandville : « visions d'un cerveau malade, hallucinations de la fièvre, changements à vue de rêve, associations bizarres d'idées, combinaisons de formes fortuites et hétéroclites ». Et comme la caricature, comme le bizarre, les poèmes en prose suscitent le malaise. À l'instar de Virginie, le lecteur « ne comprend guère ni ce que cela veut dire, ni à quoi cela sert », pour citer *De l'essence du rire* (1976a, p. 529), à commencer par le poète-lecteur qui, dans une parenthèse, avoue qu'il ne sait pas le caractériser : « (si cela peut s'appeler *quelque chose*) ». C'est la caricature qui fournit à Baudelaire le modèle d'un concept du bizarre, qui consiste en l'involontaire et qui provoque le malaise. Ce bizarre à son tour animera l'idée d'un beau moderne dans *Le Spleen de Paris*, et d'un art moderne comme celui de Constantin Guys, défini, dans la célèbre formule du *Peintre de la vie moderne*, comme « *bizarre, violent, excessif* » (1976f, p. 724).

RÉFÉRENCES

- Bacon, F. (1926) [1612]. Of beauty (n°43). *Essays*. Alfred S. West (éd.). (p. 129-130). Cambridge : Cambridge University Press.
- Baudelaire, Ch. (1975a) [1861]. *Les Fleurs du Mal*. Dans *Œuvres complètes*. T. I. C. Pichois (éd.). (p. 1-134). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1975b) [1869]. *Le Spleen de Paris*. Dans *Œuvres complètes*. T. I. C. Pichois (éd.). (p. 273-363). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976a) [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. (1976b) [1863]. *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 742-770). 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) [1868]. *Quelques caricaturistes étrangers*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 564-574). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976e) [1868]. *Quelques caricaturistes français*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 544-563). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976f) [1868]. *Le peintre de vie moderne*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 683-724). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976g) [1868]. *Salon de 1846*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 415-496). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976h) [1868]. *Salon de 1859*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 608-682). Paris : Gallimard.
- Borderie, R. (2011). *Bizarre, bizarerie. De Constant à Proust*. Grenoble : UGA éditions.
- Foloppe, R. (2019). *Baudelaire et la vérité poétique*. Paris : L'Harmattan.
- Hannoosh, M. (1992). *Baudelaire and Caricature. From the Comic to an Art of Modernity*. University Park : The Pennsylvania State University Press.

- Laforgue, P. (2012). D'une esthétique du bizarre chez Baudelaire : L'Exposition universelle de 1855. Dans F. Benzina (éd.), *Autour de Baudelaire et les arts. Infini, échos et limites des correspondances* (actes du colloque international de Tunis 5-7 avril 2007) (p. 317-327). Paris : L'Harmattan.
- Pearson, R. (2021). *The Beauty of Baudelaire. The Poet as Alternative Lawgiver*. Oxford : Oxford University Press.
- Poe, E. A. (1951). *Oeuvres en prose*. (Ch. Baudelaire, trad.). Y.-G. Le Dantec (éd.). Paris : Gallimard.
- Poe, E. A. (1984). *Poetry and Tales*. New York : The Library of America.
- Shelton, A. C. (2005). *Ingres and his Critics*. Cambridge U.K. / New York : Cambridge University Press.
- Ternois, D. (1972). Baudelaire et l'ingrisme. Dans U. Finke (éd.), *French Nineteenth-Century Painting and Literature* (p. 17-39). Manchester : Manchester University Press.
- Yee, J. (2018). Baudelaire and the Chinese Object. *L'Esprit créateur*, 58(1), printemps, 101-113.

RÉSUMÉ : Dans le premier chapitre de *L'Exposition universelle de 1855*, Baudelaire présente l'un des concepts les plus énigmatiques de son esthétique et de sa poétique. « *Le beau est toujours bizarre* », écrit-il. Pourtant l'explication qu'il donne du bizarre est plus que vague et frise la tautologie. Cet article propose que, pour avoir une idée plus précise et plus concrète du bizarre, nous nous tournions vers un art que Baudelaire étudiait à la même époque : la caricature. Il soutient que les essais sur la caricature et le comique font ressortir deux critères du bizarre : le bizarre est dû à l'involontaire et il suscite un sentiment de malaise. Inspiré par l'Exposition universelle, éclairé par les essais sur la caricature, ce concept du bizarre animera à son tour l'œuvre tardive de Baudelaire, notamment les poèmes en prose du *Spleen de Paris* et *Le peintre de la vie moderne*.

Mots-clés : Baudelaire, bizarre, caricature, Grandville, Ingres

What is the Baudelairean Bizarre?

ABSTRACT: The first chapter of the *Universal Exhibition of 1855* introduces one of the most important concepts of Baudelaire's poetics: "The beautiful is always bizarre", he writes. Yet the definition of the bizarre remains stubbornly vague, even tautological. This article argues that, to understand Baudelaire's concept of the bizarre, we must turn to a different art on which he was meditating at the same period: caricature. It shows that the essays on caricature and the comic establish two criteria of the bizarre: the bizarre is involuntary, and it evokes a feeling of malaise. Inspired by the Universal Exhibition and developed through the essays on caricature, this concept of the bizarre will in turn inform Baudelaire's late work, notably the prose poems of *Paris Spleen* and *The Painter of Modern Life*.

Keywords: Baudelaire, bizarre, caricature, Grandville, Ingres