

Avant-propos

L'image de Baudelaire, théoricien du bizarre, s'est longtemps cristallisée autour de la figure du poète du bizarre, voire même du poète bizarre. La description que Sainte-Beuve donne de son confrère, alors candidat à l'Académie française, dans un long article publié le 20 janvier 1862 par *Le Constitutionnel*, reste exemplaire :

M. Baudelaire a trouvé moyen de se bâtir, à l'extrême d'une langue de terre réputée habitable et par-delà les confins du romantisme connu, un kiosque bizarre, fort orné, fort tourmenté, mais coquet et mystérieux, où on lit de l'Edgar Poe, où l'on récite des sonnets exquis, où l'on s'enivre avec le haschich pour en raisonner après, où l'on prend de l'opium et mille drogues abominables dans des tasses de porcelaine achevée. (Guyaux, 2007, p. 398)¹

Or Baudelaire a lui-même cultivé avec bonheur « le ragoût de l'œuvre bizarre » (Gautier, 1844, p. 320-321). La beauté impassible, que la tradition relie à l'esthétique classique (« Je hais le mouvement qui déplace les lignes » déclare la Beauté dans le poème éponyme des *Fleurs du Mal*, 1975, p. 21), coexiste dans son œuvre avec des beautés alternatives, qui valorisent l'arabesque et la fantaisie, le charme de l'inattendu, de la dissymétrie, du paradoxe, voire de la difformité.

La notion de *bizarre*, chez Baudelaire, est à l'origine un principe de variété, de la grande variété esthétique qui dépend de la vie et de ses multiples mouvements. L'auteur du compte rendu du Salon de l'Exposition universelle de 1855, qui souhaite concilier l'axiome de l'harmonie et de l'unité avec celui du polymorphisme de la nature, de la variété des sensations et des productions humaines, évoque les différentes formes que revêt la beauté. Il module son discours d'un point de vue moral et esthétique et conclut à l'impossibilité de réduire le beau, qui est « *toujours bizarre* » (1976a, p. 578), à une forme unique ou artificiellement établie :

Or, comment cette bizarrerie, nécessaire, incompressible, variée à l'infini, dépendante des milieux, des climats, des moeurs, de la race, de la religion et du tempérament de l'artiste,

1. Cet article, intitulé « Des prochaines élections de l'Académie », a été recueilli dans ses *Nouveaux lundis* (Sainte-Beuve, 1863).

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 ? (1976a, p. 578-579)

Pour corroborer son hypothèse, Baudelaire emploie une comparaison qui invoque la théorie empiriste des idées : fondement de l'individualité, la bizarrerie « joue dans l'art [...] 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 » (1976a, p. 579).

La thèse sur le Beau et le bizarre est le versant esthétique d'une curiosité tournée vers ce qui, aux plans moral et philosophique, échappe à l'ordre, à la régularité et à l'harmonie ; une curiosité où se manifestent « l'amour de l'insaisissable, le sentiment des contrastes violents, des épouvantements de la nature » (1976b, p. 568) caractéristiques, selon Baudelaire, de l'esprit moderne ; une curiosité qui affronte le péril de la déstabilisation, du désarroi. Dans le sillage des *Gobbi* de Callot et des *Caprices* de Goya, Baudelaire poète des beautés paradoxales, de l'iniforme et du difforme, est aussi un moraliste, qui se plaît à souligner et à dénoncer les errements de la nature humaine.

Par un véritable tour de force théorique, il place l'exception, la singularité hors-norme au cœur d'une définition du Beau, comme pour mieux déjouer toute tentative d'enfermer l'art dans un système dogmatique et figé. Preuve de sa conscience aiguë des limites de toute entreprise esthétique et de son désir de tenir compte non seulement de l'individualité artiste mais de la richesse inépuisable de l'art et de la vie.

Ce geste théorique ne s'inscrit pas uniquement dans le contexte d'une valorisation de l'artiste comme créateur original, dépositaire d'une vision singulière que matérialise l'œuvre d'art. Il témoigne aussi, plus largement, d'un intérêt pour ce qui est singulier, déroutant, irréductible à nos cadres d'apprehension habituels. Il ouvre l'art à ce qui relève du mélange, de la bigarrure, de l'incohérence, à l'iniforme et au monsttrueux : autrement dit à ce qui risque de mettre à mal l'unité esthétique de l'œuvre et l'idée même d'un ordre du monde.

Comment situer Baudelaire dans l'histoire littéraire et iconographique des beautés alternatives, protéiformes, voire monstrueuses ? À quelle(s) généalogie(s) se réfère-t-il ? L'influence du baroque et du rococo, de la caricature, le souvenir des visions hallucinées du romantisme allemand et anglais, ainsi qu'une profonde curiosité pour les civilisations « barbares » et les ornementations de l'Orient se reflètent dans son œuvre. Et la liste de ces influences est loin d'être exhaustive.

« Il existe un genre auquel conviendrait assez le nom d'arabesque, où, sans grand souci de la pureté des lignes, le crayon s'égaye en mille fantaisies baroques », écrit Théophile Gautier dans la postface des *Grotesques* (1844, p. 319). Chez Baudelaire, l'esthétique du bizarre, de la beauté alternative, ouverte à l'irrégulier et au difforme, se prête à l'expérimentation littéraire et à l'émergence de formes nouvelles (poèmes

en prose, versification originale etc.). Quel rapport ces formes entretiennent-elles avec la modernité littéraire ? Peut-on esquisser une poétique de l’arabesque et de la fantaisie baudelairiennes, une poétique du grotesque, de la caricature ?

Cette beauté est ancrée dans une histoire des formes et des faits culturels, voire sociaux, dont il importe de faire la généalogie. Il convient de la résituer dans une histoire esthétique, littéraire, iconographique des beautés qui s’écartent des canons classiques, en examinant ses liens avec l’esthétique baroque ou rococo, qui est théorisée au XIX^e siècle ; avec l’esthétique de l’arabesque, de la fantaisie, du grotesque, jusqu’à l’esthétique du fantastique, qui toutes valorisent l’écart par rapport aux apparences ordinaires des choses, sous les espèces du monstrueux, du démoniaque ou de la folie ; et enfin avec l’esthétique de la caricature, fondée sur une dualité et sur l’origine satanique du rire. Ces aspects esthétiques s’inscrivent dans un contexte socio-historique plus large, et dans la culture de la marginalité, de l’excentricité et de l’autodérision qui se développe à partir de 1830, et que Baudelaire a renouvelée à travers ses idées sur la mystification et la singularité.

L’irrégularité, qui vient rompre l’harmonie et se soustrait à la loi, le monstrueux, l’incohérence, voire la folie, posent avec force la question de l’ordre du monde, du Mal sur la terre et de la présence de Dieu. Ils renvoient, en d’autres termes, à la dimension morale et métaphysique du bizarre. Les formes que celui-ci revêt mettent en péril l’unité, l’ordre, la régularité, c’est-à-dire les conditions du beau tel qu’il a été longtemps appréhendé, et flirtent dangereusement avec le chaos, le hasard, en ouvrant la voie à des effets de désarroi et à la déstabilisation du sujet.

En dernier lieu, la quête d’une beauté du bizarre favorise l’expérimentation littéraire et l’émergence de formes nouvelles, comme le poème en prose (genre par excellence du mélange, de l’hybridation, de la liberté et de la fantaisie), mais aussi une poétique de l’arabesque et de la fantaisie, du grotesque, de la caricature, du fantastique.

Formant avec des notions telles que le nouveau, la surprise, la modernité, le mal, un réseau de rapports complexes qui méritent d’être étudiés de près, le bizarre contribue à mettre en lumière les tensions qui travaillent la pensée et l’œuvre de Baudelaire, ainsi que sa puissance de renouvellement.

Les onze textes rassemblés dans ce dossier entendent montrer les innombrables visages de la catégorie du bizarre, et ses corollaires, tels que Baudelaire l’a pratiquée et théorisée. Ainsi Laëtitia Bertrand, dans sa contribution sur la « curiosité bizarre » de Baudelaire et Musset, rouvre le dossier des relations entre les deux écrivains : enjambant leur hiatus esthétique, elle considère que la notion de bizarre permet à Musset et à Baudelaire de subvertir les conventions de leur époque et de bouleverser l’horizon d’attente de leurs lecteurs. Fanny Bérat-Esquier retrouve dans les poèmes en prose du *Spleen de Paris* des traces de la tradition des récits anti-romanesques (comme Laurence Sterne et Diderot). Ces diverses inspirations aident Baudelaire à créer un nouveau lyrisme, excentrique et extravaguant, jusqu’à faire du

recueil « une promenade toute en circonvolutions, en arabesques ». Juan Zapata se penche sur l'état particulier qui ouvre à l'esthétique urbaine baudelairienne : l'« excitation bizarre », qu'il rapproche d'autres dynamiques particulières, comme la « sainte prostitution de l'âme » ou la « vaporisation et centralisation du Moi ». Silvia Giudice propose une interprétation générale des évocations de l'art et de l'esthétique baroques par Baudelaire, axée sur une triple ambiguïté : l'indissociabilité entre esthétique et morale, une beauté satirique et sublime, et un jugement ambivalent vis-à-vis de l'art jésuitique. Les notes de Baudelaire sur la Belgique font l'objet de la contribution d'Adrien Cavallaro, qui y examine la pensée du « mauvais goût » et l'émergence d'une réflexion sur le « style joujou » des églises baroques. En renversant la proposition critique sur le bizarre, Pascal Durand explore la poétique des évidences et des lieux communs chez Baudelaire, gouvernée selon lui par une forme de réflexivité qui en fait la singularité et la richesse. Il recourt, pour illustrer son propos, à des poèmes comme « À une passante », et à quelques textes en prose, dont « Conseils aux jeunes littérateurs ». Michèle Hannoosh puise dans les essais de Baudelaire sur la caricature et le comique l'idée que le bizarre, tel qu'il apparaît de manière presque tautologique dans le compte rendu de l'Exposition universelle de 1855, est dû à l'involontaire et suscite un sentiment de malaise. Nicolas Valazza étudie la dénonciation du maniérisme et de la bizarrerie dans la peinture d'Ingres par Baudelaire, afin de montrer que, mutatis mutandis, cette « préoccupation presque maladive du style » rappelle ses propres tentatives de subversion stylistique. Marie-Hélène Girard explore, dans la critique d'art de Baudelaire entre 1855 et 1859, la persistance du modèle anglais (hérité de Gautier et de Théodore Silvestre), qui accorde une place décisive à l'humour et à goût « exaspéré » de la couleur. Leur bizarrerie offre une option esthétique particulièrement moderne. Julien Zanetta, dans l'article qui clôt le dossier, examine l'idée de « Peinture municipale », employée dans un feuillet rédigé par Baudelaire en Belgique, pour pointer la dispersion anecdotique de l'art de son temps. Enfin Anne Pingeot, au fil d'une enquête historique et iconographique sur les portraits sculptés de Baudelaire, se demande si le bizarre joue un rôle dans ces reflets que les artistes ont laissés du poète et de son œuvre.

Barbara Bohac et Andrea Schellino
Lille / Bruxelles, 24 novembre 2025

RÉFÉRENCES

- Baudelaire, Ch. (1975) [1861]. *Les Fleurs du Mal*. Dans *Œuvres complètes*. T. I. C. Pichois (éd.). (p. 1-134). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976a) [1868]. *Exposition universelle – 1855 – Beaux-arts*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 575-597). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976b) [1868]. *Quelques caricaturistes étrangers*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 564-574). Paris : Gallimard.
- Gautier, Th. (1844). Postface. Dans *Grotesques*. T. II. (p. 311-326). Paris : Desessart.
- Guyaux, A. (2007). *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal (1855-1905)*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Sainte-Beuve, Ch.-A. (1863). *Nouveaux lundis*. T. I. Paris : Michel Lévy.

