

Mélancolie, ironie, fureur ; modernité de Baudelaire Melancholy, irony, fury; Baudelaire's modernity

Larissa Drigo AGOSTINHO
Université de l'État de São Paulo (UNESP)/ Brésil
larissa.agostinho@unesp.br

Reçu:10/04/2023, **Accepté:** 03/06/2023, **Publié:** 31/12/2023

Résumé : Il s'agit ici d'analyser trois affects qui parcourent la poésie baudelairienne et les rapports qu'ils établissent entre eux. Nous examinerons d'abord la théorie baudelairienne du beau et de la modernité pour ensuite réfléchir, à partir de Walter Benjamin, sur le rapport entre l'antiquité et la modernité. C'est ici que le rapport entre mélancolie, ironie et fureur peut être analysé surtout si nous prenons en compte le rapport entre Baudelaire et la société de son temps. La relevance de cet article est qu'il met en lumière la portée critique de l'ironie et met l'emphase sur la procédure du choc comme forme de pointer le caractère innommable de l'expérience.

Mots-clés : choc, antiquité, modernité, cygne.

Abstract: The aim here is to analyze three affects that permeate Baudelaire's poetry and the relations they establish between them. We will first examine the Baudelaire's theory of beauty and modernity and then reflect, based on Walter Benjamin, on the relationship between antiquity and modernity. It is here that the relationship between melancholy, irony and fury can be analyzed especially if we take into account the relationship between Baudelaire and the society of his time. The relevance of this article is that it highlights the critical scope of irony and emphasizes the procedure of shock as a way of pointing out the unspeakable character of experience. ¹

Keywords: shock, antiquity, modernity, swan.

¹ Translated with www.DeepL.com/Translator (free version)

Introduction

Du Beau

L'éloge de la beauté, en tant qu'artifice, contraire à la nature, indique le caractère historique, limité et mutable de la morale. L'art s'érige ainsi comme principe fondamental de la critique de notre expérience historique et comme espace de construction de nouvelles formes de vie. Les valeurs, la morale, la métaphysique et la religion, quand on les pense sous le signe de l'esthétique, deviennent, tout comme l'art, des *créations* humaines. La vie spirituelle se fait, se construit. Aucune valeur ne peut être éternelle. Éternel est le changement constant qui transforme notre vie au long du temps. Dès lors, penser l'homme non plus par la « nature », mais par l'art implique réaliser la démonstration de la nature fictive de nos valeurs. L'ensemble de la vie sociale, ses mœurs et habitudes deviennent éphémères quand pensées sous le signe de l'esthétique. La beauté transforme le réel en un moment fugace : ne peut être beau que ce qui se présente sous le signe de l'éphémère. De cette manière, la poésie nous invite à vivre dans un monde propice au changement et à la transformation, un monde régi par la création de l'imprévisible et inconnue nouveauté.

Baudelaire a lui-même indiqué le chemin que les poètes devraient suivre pour trouver du nouveau ; Dans son *Peintre de la vie moderne*, il définit le but de l'art moderne : extraire l'éternel du fugitif. Si Baudelaire est le poète de la modernité, cela est dû au fait qu'il est le premier à souligner le caractère historique et rationnel de la beauté en opposition à une idée unitaire et absolue, et à encourager ses contemporains à chercher la beauté propre de leur temps. Selon le poète, le beau « est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une ; (...) Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. » (Baudelaire : 1976, p. 685) C'est à partir de ces mots de Baudelaire, – par lesquels le poète invite ses contemporains à chercher cette « beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur a permis d'appeler la modernité. » (Baudelaire : 1976, p. 724) Modernité que le poète définit à partir de la mode, en soulignant l'anachronisme de certains tableaux de

son temps. Baudelaire soutient que les peintres doivent peindre leurs contemporains vêtus de costumes qu'ils portent vraiment, et non des costumes anciens. Cette nécessité de peindre la « mode » est la métaphore idéale pour que le poète puisse défendre la thèse selon laquelle l'art moderne doit puiser son inspiration dans le présent. « Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. » (Baudelaire : 1976, p. 724)

Il ne s'agit certainement pas d'une simple exigence de réalisme ou de vraisemblance, il s'agit en fait de redéfinir l'esthétique, de fonder une esthétique moderne basée sur un concept historique, sur une expérience nouvelle du temps qui transforme radicalement l'expérience subjective.

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. (...) Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché. (Baudelaire : 1976, p. 695)

Le contraste entre l'actualité et l'éternité pourrait rendre encore plus frappante la précarité de la modernité. Comparée à la beauté éternelle, la beauté éphémère devrait paraître encore plus fragile, néanmoins Baudelaire semble vouloir nous mener vers l'opposé. Il dirige ses efforts pour faire reconnaître et garantir un droit de cité en art à la beauté qui, contrairement à la beauté éternelle, est fugace, propre à son temps, au présent, irrémédiablement momentané, et pourtant, elle doit certainement être nommée et classée en tant que beauté authentique, car contemporaine, réelle, car changeante et nouvelle, car imprévisible.

Le poète ne doit pas abdiquer des « privilèges fournis par la circonstance », il doit profiter de l'opportunité et montrer le présent tel qu'il est avec son caractère contingent et fugace. Ainsi le caractère éternel de la beauté ne peut-il être peint qu'à partir de la peinture du présent. L'instant transitoire est reconnu comme le passé authentique d'un futur à venir. La modernité se situe ainsi entre l'instant présent et le futur, dans un entre-deux qui se trouve dans le passage et le mouvement qui porte et engendre le nouveau.

Or, cette image est dialectique à la condition de changer l'éphémère en essentiel. Avec Baudelaire, le fugitif devient la seule beauté possible, car haussé à la catégorie de beauté éternelle. Le présent et l'éternité sont ainsi les deux pôles d'un même concept unifié par la dialectique de la modernité et sa conscience esthétique et historique. Ainsi l'œuvre qui fait Histoire, qui s'inscrit dans l'Histoire et peut prétendre à l'éternité, est l'œuvre capable de saisir le caractère qui définit la modernité, l'œuvre capable de peindre la beauté présente. Car « pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite. » (Baudelaire : 1976, p. 695)

Parce que « le plaisir que nous retirons de la représentation du présent » tient selon Baudelaire non seulement à la beauté, mais au simple fait qu'il s'agit « de sa qualité essentielle de présent ». (Baudelaire : 1976, p. 684) Ainsi, le poète peut établir une autre notion de beauté, une théorie « rationnelle et esthétique » en opposition à une théorie du beau absolu et unique.

Le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une ; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirmes en rien la nécessité de la variété dans sa composition. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillant, entrée du divin gâteau, le premier élément serait in-digestif, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. (Baudelaire : 1976, p. 695)

Cette théorie du beau est en accord avec le développement du romantisme et sa tentative d'écrire un art « social » en harmonie avec la nouvelle société, en harmonie avec le temps nouveau, qui ne cherche pas son inspiration chez les modèles anciens, mais qui est le produit d'une société vivante et en transformation. Le caractère éternel de l'art n'est pas dû au caractère absolu et immuable du beau, il est le résultat de sa nature éphémère. Ainsi, c'est en s'exerçant au présent que l'art peut prétendre à l'éternité, c'est par le portrait de ce qui définit la contemporanéité que l'art

s'inscrit dans l'Histoire. Mais cette idée d'un présent orienté vers le futur pose un problème, à savoir le passé. Si d'une part, la poésie de Baudelaire essaye de garder la mémoire des événements de juin, en maintenant vivant ce passé non accompli, elle cherche à se débarrasser d'une grammaire romantique qui appartient à un passé qui devrait être révolu. Mais l'ironie est-elle capable de vaincre et dépasser l'idéologie tout en maintenant vivante la mémoire de la révolte ou les désirs non-accomplis des insurgés de Juin ? Comment penser le rapport entre l'ironie comme tentative de dépasser le sens-commun de l'époque et de créer un nouveau futur et la mélancolie qui lutte contre l'oubli ?

Modernité, Antiquité

L'analyse de la problématique de la modernité chez Baudelaire entreprise par Benjamin peut nous aider à cerner les enjeux du rapport entre le présent, le passé et le futur dans la poésie baudelairienne. Nous pourrions aussi, à partir de cette lecture, cerner l'importance du spleen baudelairien comme présentation historique et le distinguer de la notion mallarméenne de Néant. Selon Benjamin, la modernité baudelairienne caractérise une époque ; elle caractérise en même temps l'énergie qui est à l'œuvre dans cette époque et qui la rapproche de l'Antiquité. L'art antique doit fournir la méthode, le modèle de la construction et la logique de l'œuvre d'art moderne, tandis que l'inspiration et la substance doivent être trouvées dans la modernité. Mais dans ses écrits, Baudelaire n'a pas été capable, selon Benjamin, de définir sa théorie de la modernité ni le rapport qu'elle aurait avec l'Antiquité. Cette théorie n'apparaît que dans les *Fleurs du Mal*.

Une même intuition est à l'origine de l'œuvre où apparaît pour la première fois l'image d'une « antiquité parisienne », le cycle de poèmes d'Hugo intitulé « À l'Arc de triomphe ». La glorification de ce monument commence avec la vision d'une immense campagne où ne subsistent plus que trois monuments de la ville disparue : la Sainte-Chapelle, la colonne Vendôme et l'Arc de triomphe. La grande importance de ce cycle dans l'œuvre d'Hugo correspond à la place qu'il occupe dans la naissance d'une image de Paris au XIX^e siècle qui se modèle sur l'antiquité. Baudelaire sans nul doute a connu cette œuvre qui date de 1837. (Benjamin, 2002, p. 124)

L'inspiration d'Hugo est, selon Benjamin, radicalement différente de cette sorte de « mimesis de la mort » présente chez Baudelaire. Malgré cela, le

thème de l'Antiquité se retrouve chez les deux. Le poème symbole et référence de cette inspiration est « Le Cygne ».

Ce n'est pas un hasard s'il est allégorique. La ville est prise dans un mouvement perpétuel et se fige. Elle devient cassante comme du verre, mais aussi transparente comme lui – elle laisse voir sa signification. « (La forme d'une ville/Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ». Paris est entourée de symboles de la fragilité : de créatures vivantes (la négresse et le cygne) et des figures historiques (Andromaque, « Veuve d'Hector, hélas ! et femme d'Hélénus »). Leur trait commun est la déploration de ce qui fut et l'absence d'espoir pour l'avenir. (Benjamin, 2002, p. 121-122)

La modernité de Baudelaire aurait ainsi une inspiration proche de celle d'Hugo. Une inspiration dans l'Antiquité romaine selon Benjamin. Mais les odes hugoliennes font référence aux monuments modernes ou médiévaux, inspirés de l'architecture classique ou gothique. Symboles d'une France chrétienne et monarchique que le premier Hugo célèbre. L'Arc de triomphe de l'Étoile, construit par Napoléon, achevé en 1836, tandis que le premier, celui du Louvre, est construit entre 1806 et 1808. La colonne de la place Vendôme fut aussi érigée par Napoléon pour célébrer la bataille d'Austerlitz. La Sainte-Chapelle fut construite au XIII^e siècle, pour abriter la Couronne d'Épines, un « vrai » morceau de la croix ainsi que d'autres reliques. Hugo, dans ses odes, ne chante pas la gloire de l'Antiquité, il chante la gloire de l'Empire et de l'Église au passé et au présent. Napoléon, en passant avec son armée sous les arcs de triomphe, représente plus qu'une victoire de la monarchie, Napoléon est la bourgeoisie qui termine sa révolution et se prépare à conquérir l'Europe. Napoléon est la modernité sous le masque d'un classicisme qui devrait légitimer sa place dans l'Histoire. Un passé que Hugo glorifie et que Baudelaire déplore, et qui semble se répéter avec le coup d'État de Napoléon III.

Le recours à l'Antiquité, avec Andromaque par exemple, n'est pas seulement un recours nostalgique au passé et signe d'un pessimisme vis-à-vis de l'avenir. L'invocation d'Andromaque ouvrant le poème semble d'emblée dissonante. Le poète se réfère à ce personnage, comme si c'était une femme réelle, son aimée, sa lectrice, tandis qu'il s'agit, en fait, d'un

être de fiction et cependant, pour cette même raison peut-être, tellement proche du poète.

Andromaque perd Troie, ruinée par les Grecs, et devient la femme du fils du meurtrier de son mari. Une veuve éternelle qui pleure son pays perdu, son amour perdu. Son nom est le signe de cette double perte : *andrós*, l'homme, et *máchê*, le combat. Elle est ainsi une figure emblématique de la dilacération qui rogne les hommes modernes, divisés, partagés. Son nom est synonyme d'une souffrance irrévocable. Comment définir le combat d'Andromaque ?

La veuve d'Hector, selon Benjamin, inscrit la poésie sous le signe de la mort. Elle est la référence à un passé et à un futur. Pour lui, Andromaque est le signe d'une absence déplorée et d'un manque d'espoir vis-à-vis du futur. Mais nous chercherons à montrer que cette évocation vise surtout à la constitution d'un autre rapport entre le passé, le présent et le futur. Andromaque est la veuve d'Hector, face à un tombeau vide, elle pleure un homme qui vit entre la Terre et l'Hadès, car dès lors qu'il n'a pas été enterré, il erre entre les morts et vivants sans lieu propre. Ainsi sa veuve pleure-t-elle une mort pas comme les autres, une double absence, absence de vie, absence du corps décédé. Andromaque pleure l'absence d'inscription de cette mort qui ne cesse de ne pas s'inscrire, qui ne peut être symbolisée, formalisée, représentée.

L'Histoire qui intéresse Hugo est celle qui vit et se maintient vivante, qui se préserve ancrée dans la pierre des monuments. Baudelaire, lui, s'intéresse à ce qui a été perdu au fil du temps, à ce qui ne peut pas être ravivé, revécu et réactualisé par le présent. Hugo chante ce qui, du passé, peut être vivant dans le présent, il chante en fait les vainqueurs, tandis que Baudelaire déplore un passé perdu et cherche à donner la voix aux vaincus. Les monuments qu'Hugo chante adoptent l'esthétique classique comme légitimation du gouvernement et de ses gloires. N'est-ce pas ainsi que Napoléon veut s'inscrire dans l'Histoire française et devenir « éternel », en faisant appel à une beauté impérissable ? Baudelaire choisit de mettre en relief la fragilité d'une ville en transformation. Les symboles qu'il choisit, le Louvre par exemple, sont à la fois signe d'un passé qui se réactualise dans la figure de Napoléon III et lieu d'une histoire récente, le massacre des prisonniers de 48, au sous-sol du jardin des Tuileries. Symboles d'un passé lamentable que les transformations de la ville

effaceront et banniront du regard des passants. La mélancolie baudelairienne est le sentiment provoqué par cette perte du passé qui ne laisse ni traces ni marques. Une perte qu'Andromaque ira représenter. Ainsi, le passé que Baudelaire cherche à garder est celui qui est pour toujours perdu, il ne s'agit pas d'une simple lamentation ressentie vis-à-vis du caractère passager du temps, mais d'une tentative de garder vivante la mémoire d'un passé qui ne s'est pas accompli, encore. La poésie sera donc le monument à ce passé perdu, une tentative d'inscrire et de garder la trace d'un désir non réalisé qui nous poussera vers le futur. Ce présent est le véritable présent passager (il ne s'agit pas d'un temps instantané qui transforme tout un passage, qui reste figé à une image fixe du passé). Il est celui qui se dirige vers le futur en portant les promesses d'un passé non accompli qui se maintient pourtant vivant, présent. Si les souvenirs du *je* du « Cygne » sont plus durs que les rocs, c'est justement parce que sa mélancolie ne change pas comme la ville, parce qu'il porte le deuil d'un passé perdu, d'un passé qui n'a pas eu lieu.

À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve
Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs
Et têtent la Douleur comme une bonne louve !
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs !

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor !
Je pense aux matelots oubliés dans une île,
Aux captifs, aux vaincus !... à bien d'autres encor ! (Baudelaire,
1975, p. 86)

La poésie de Baudelaire lutte contre une Histoire qui apparaît comme une succession négative, une marche destructrice, une suite des ruptures et transformations qui ne laissent pas de trace visible (à l'exception de la littérature), comme Hector laissant à sa femme un tombeau vide. Il lutte contre l'Histoire des vainqueurs, celle qui reconstruit la ville, c'est-à-dire qui la détruit. Dans ces conditions, un événement ne peut s'inscrire que sous la forme du choc. Le choc vise à écarter la poésie de la catharsis ou, disons, de l'espoir de rédemption, car seul le spleen peut rendre compte de cette expérience du sujet qui se trouve hors de l'Histoire : « Le spleen, bien au contraire, révèle l' "expérience vécue" dans toute sa nudité. Le mélancolique s'effraie de voir la terre retourner au simple état de nature.

Aucun souffle de préhistoire ne l'enveloppe plus. Aucune aura. » (Benjamin, 2002, p. 196) Surgit ainsi le « Goût du néant ». L'expérience vécue aura chez Baudelaire la marque du Néant, de cette négativité fondamentale qui désormais définit l'expérience moderne. Mais nous pourrions penser que le choc est une expérience encore plus radicale du sujet moderne vis-à-vis de l'Histoire.

Fureur

Le choc serait la manière à travers laquelle Baudelaire élabore le sens de son expérience historique. L'Histoire serait marquée par le spleen, seuls les fragments disjoints, les ruptures brusques peuvent rompre avec l'ennui des sujets certains de leur non-appartenance à un temps prêt à les engloutir. Le choc serait donc la seule manière, fortuite, fugace, extravagante et inexplicable à travers laquelle un désir de transformation ou la révolte peuvent se manifester. *De cette manière l'événement est l'élaboration de l'innommable et indécidable du temps et de l'expérience.* Le poème se transforme dans l'espace unique capable d'accueillir ce qui ne peut plus trouver un espace à l'intérieur de la vie sociale. Le poème événement de Baudelaire peint la révolte ou le désir de transformation au bord du gouffre, comme un moment fugace, prêt à se dissoudre dans l'air, incapable de durer.

Cette fonction du choc comme forme à travers laquelle l'événement s'inscrit comme expérience explique le goût baudelairien pour la folie, surtout l'hystérie ou le « satanisme ». Le poème « Le Mauvais Vitrier » tourne autour de cette expérience du choc. Dans ce cas, elle se multiplie à partir d'une première rupture, d'un exemplaire coup de folie qui touche soudainement le narrateur : « Un matin je m'étais levé maussade, triste, fatigué d'oisiveté, et poussé, me semblait-il, à faire quelque chose de grand, une action d'éclat ; et j'ouvris la fenêtre, hélas ! » (Baudelaire, 1975, p. 285)

Tout d'abord, la description nous présente un sujet ennuyé, un bourgeois évidemment (car cet ennui est marqué par l'oisiveté), qui sans aucune explication, sauf l'ennui et la fatigue, est poussé à faire une action « grandiose ». Hélas, car un pauvre vitrier payera cher cet accès de folie. En suivant cette description, le narrateur, pris par le besoin de s'expliquer, ajoute une parenthèse au texte où il discourt de la nature de cette impulsion.

(Observez, je vous prie, que l'esprit de mystification qui, chez quelques personnes, n'est pas le résultat d'un travail ou d'une combinaison, mais d'une inspiration fortuite, participe beaucoup, ne fût-ce que par l'ardeur du désir, de cette humeur, hystérique selon les médecins, satanique selon ceux qui pensent un peu mieux que les médecins, qui nous pousse sans résistance vers une foule d'actions dangereuses ou inconvenantes.) (Baudelaire, 1975, p. 286)

Cet événement, que le texte nous présente, est exceptionnel, car il s'agit d'un poète qui questionne un vitrier. L'événement en question est la question elle-même.

Comment ? vous n'avez pas de verres en couleur ? des verres roses, rouges, bleus, des vitres magiques, des vitres de paradis ? Impudent que vous êtes ! vous osez vous promener dans des quartiers pauvres, et vous n'avez pas même de vitres qui fassent voir la vie en beau ! Et je le poussai vivement vers l'escalier, où il trébucha en grognant. (Baudelaire, 1975, p. 286)

Le désir de rendre la vie plus belle semble mouvoir le narrateur. Mais devant son impuissance, il ne peut que manifester sa colère d'une manière jugée « pathologique » ou « satanique ». Comme si tout désir de rompre avec un certain état de la vie, apparaissait comme rêve, folie ou satanisme. Le narrateur suggère que « l'esprit de mystification » participe de cette « humeur » hystérique ou satanique. Mais nous pouvons pousser encore plus loin cette parenthèse ironique et penser un autre type de mystification qui consiste à juger ces gestes brusques, qui n'est que l'expression d'une révolte sans espace propre pour s'inscrire à l'intérieur de la vie sociale, comme une « inspiration fortuite », et non le résultat d'une « combinaison » ou d'un « travail ». De cette manière, le narrateur, qui pourrait être identifié à la figure du poète, échappe à l'ordre économique, il ne travaille pas ; à l'ordre médical, responsable de l'établissement de la différence entre santé et maladie ; et à l'ordre moral, car son action peut être jugée comme satanique. Devant l'impossibilité de rompre avec cet ensemble normatif qui régit la vie moderne, le poète, en désespéré, agit toujours de manière extravagante, dépassant les limites de l'ordre. La colère du narrateur contre le vitrier peut être comprise comme une colère du poète envers lui-même. Il est celui qui devrait être capable

de rendre la vie plus belle, mais s'il essaie, il sera jugé comme un fou, un rêveur, un mystificateur ou un homme diabolique.

Après avoir poussé le vitrier vers l'escalier, le narrateur jette de sa fenêtre un pot de fleurs, transformé en « engin de guerre » contre l'homme reparé au pas de la porte, « et le choc le renversant, il acheva de briser sous son dos toute sa pauvre fortune ambulatoire qui rendit le bruit éclatant d'un palais de cristal crevé par la foudre. » Le narrateur, « ivre de [s]a folie », crie « La vie en beau ! la vie en beau ! » Ce désir apparaît comme « plaisanterie nerveuse », périlleuse et pouvant coûter cher. Mais l'éternelle damnation importe peu à qui a trouvé « dans une seconde l'infini de la jouissance ». Damnation et jouissance semblent ainsi les malheurs et bonheurs dans lequel s'enferme un sujet historique victime de sa propre impuissance. Le choc est doublement représenté, d'abord à partir de la question, produit d'un accès de folie, d'un impulsion fulgurant et sans explication, ensuite concrètement figuré par le choc du pot de fleurs contre les vitres. L'événement du poème est produit par une question à laquelle on ne peut pas répondre. Il figure une situation d'aporie telle que toute critique prend la forme d'une exception à une règle sociale déterminée. La simple l'idée ou le désir de transformer la vie et de la rendre plus belle sont tellement « impossibles » qu'ils ne peuvent être classés que comme des exceptions à la règle sociale : maladie, immoralisme, folie.

Ainsi, nous pouvons définir la stratégie critique de la poésie baudelairienne comme une attaque directe au système normatif de la société de son temps. Le poète se pose du côté opposé à ce qui prescrit la règle, il se présente comme le fou, l'hystérique, le dandy extravagant, le diabolique, mais cette ironie comporte un grand risque, comme l'a souligné Sartre (1975), car en voulant faire le contraire du Bien, Baudelaire préserve plus que jamais l'ordre qu'il cherche à abolir. En ce sens, Benjamin et Sartre pointent une situation d'aporie qui marquerait la poésie baudelairienne, la lecture du « Mauvais Vitrier » peut confirmer cette position, et Baudelaire même n'ignorait pas les risques qu'il courait par ce mode de critique. C'est pour cela qu'il termine *Les Fleurs du Mal* en invitant ses lecteurs à voyager en quête du nouveau. Cette invitation marque donc la faillite de l'imaginaire romantique, mais aussi la nécessité d'une autre modalité de critique, plus affirmative, capable de continuer le voyage en quête du nouveau et peut-être de découvrir des espaces

vierges, non encore corrompus par la normativité des formes de vie modernes. Ainsi, si la poésie baudelairienne cherche à se débarrasser d'un certain passé, elle cherche aussi à garder la mémoire des insurgés, à inscrire un passé qui ne s'est pas accompli pour maintenir vivant ce désir qu'elle lègue à la poésie future comme une bouteille à mer.

Conclusion

Avec Baudelaire, la situation d'un poète dans l'Histoire poétique se mesure à la critique qu'il est capable de mettre en œuvre contre la poésie qui le précède, ainsi transforme-t-il la poésie, dans un espace d'élaboration historique où l'opposition à un courant poétique devient une critique sociale ample et solide. La modernité où le nouveau ne peut avoir lieu dans la société qu'à partir du moment où le passé qui constitue son temps, la permanence des mœurs et coutumes de l'Ancien Régime, est définitivement dépassé. En critiquant la morale, Baudelaire dévoile le caractère normatif et restrictif de la vie sociale sur l'Empire de Napoléon. Il démontre que le contenu de la poésie romantique fonctionne comme des normes qui limitent l'expérience subjective, en excluant certaines expériences capables d'insérer la nouveauté à l'intérieur de nos formes de vie.

Étant donné le fait qu'est devenue impossible, à l'intérieur de la vie sociale, l'inscription d'un désir de transformation et de renouvellement, la poésie devient l'espace qui assume la tâche de garder vivante la colère sociale ainsi que le désir d'une vie différente. Le nouveau, voire le questionnement qui pointe vers la possibilité d'une transformation, sont peints comme contraires à la norme morale ou rationnelle. La vie sociale déterminée par la tradition, par un passé normatif qui ne cesse de se reproduire transforme le nouveau dans un moment fugace et passager, un coup de folie, une inspiration fortuite, une « crise » d'hystérie. La norme sociale, qu'elle soit déterminée par une idée de raison, du bien ou de la santé mentale exclut la possibilité du surgissement du nouveau. Par conséquent, la poésie devient la gardienne d'un passé qui ne s'est pas accompli, l'espace où le nouveau, le Beau peut acquérir un caractère éternel, et ainsi échapper au processus de négation et d'exclusion que la normativité sociale impose. Le choc est la tentative d'inscription d'une expérience historique qui n'est plus comprise comme expérience vécue ou expérience subjective. Car la subjectivation historique est produite par le

premier romantisme, elle est l'élaboration d'un futur qui a lieu à partir de la reproduction des normes du passé. L'exemple majeur de cette critique est *Madame Bovary*. Son destin démontre l'incompatibilité entre les idéaux romantiques et la vie concrète. Inspirée par le rousseauisme catholique de *Paul et Virginie*, Emma Bovary ne crée pas une vie nouvelle, elle cherche simplement à vivre comme dans les romans, elle reproduit ainsi des idéaux abstraits. Ainsi, la littérature n'est pas seulement critique vis-à-vis d'un état du monde qu'elle cherche à transformer ou sauvegarder, parce qu'elle élabore l'Histoire, elle est production subjective du temps et de la vie sociale, et pour cette raison, elle se découvre comme une production historique. Enfermée dans les modes de subjectivation qu'elle avait créés, la littérature ne peut survivre qu'en faisant une critique de son propre passé. Baudelaire et Flaubert, écrivains retardataires, sont ceux qui critiquent le rôle social de la littérature, comme mode de subjectivation ou production des formes de vie ou de souffrance sociales. La littérature sera plus que jamais attentive à la manière à travers laquelle un événement peut être capté et apprivoisé par un certain courant idéologique. C'est-à-dire qu'elle ne cessera pas de faire la critique des idées politiques abstraites, des idéaux et formes de vie qui sont produits par une politique de fond moral, et forte portée normative.

Le choc démontre l'impossibilité de l'élaboration consciente de cette expérience de non-appartenance au temps, le nom de l'impossibilité de formaliser une expérience qui ne peut être décrite que comme un désir. C'est le terme que Baudelaire utilise, « l'ardeur du désir » pour décrire ce qui pousse le narrateur du « Mauvais Vitrier » à des actions apparemment incongrues. C'est le désir de ce qui ne peut pas encore devenir réel, d'un passé perdu, d'un innommable désir qui pousse le sujet à s'interroger l'existence de vitres qui pourraient rendre la vie des quartiers pauvres plus belle. La poésie est, avec Baudelaire, l'espace unique et solitaire où peut s'exprimer un désir de transformation sociale qui ne trouve pas encore suffisamment d'espace sur la place publique. La poésie est la gardienne d'un désir du nouveau, d'une expectative et d'une attente d'un événement définitif, suffisamment radical pour rompre avec un passé en ruines et réaliser un passé apparemment perdu, une promesse non encore accomplie.

Si d'une part, l'ironie comme forme critique présente le risque de renforcer la morale ou les normes qu'elle vise à dissoudre, d'autre part, l'inscription

de l'expérience historique à partir du choc peut transformer le nouveau dans un moment éphémère et fugace. Ainsi, Mallarmé a deux tâches majeures : penser la critique sociale autrement qu'à partir de la confrontation directe, c'est-à-dire non plus à partir de la négation du bien à travers l'acceptation et la radicalisation de la diabolisation, car le choix du mal peut contribuer à renforcer le système normatif ; et créer une poésie où le nouveau puisse surgir et durer, c'est-à-dire qu'il s'agit de découvrir et déterminer les conditions de possibilité de l'émergence du nouveau, pour transformer la poésie dans l'espace capable de réunir ces conditions et ainsi multiplier la nouveauté et sa possibilité. De cette manière, la poésie doit dépasser la critique comme forme d'établissement d'une opposition au contexte historique, et la transformer dans un espace qui non seulement s'oppose, mais qui est capable de créer des conditions visant le dépassement des apories de la vie politique.

Bibliographie

BENJAMIN, W. (2002), *Charles Baudelaire*, Paris : Payot.

BAUDELAIRE, C. (1976), *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.

_____ (1975) *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.

SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris : Gallimard, 1975.