Yoann Loir

Charles Baudelaire chez Walter Benjamin. Lecture allégorique du fétichisme de la marchandise

---

LOIR Yoann. *Charles Baudelaire chez Walter Benjamin. Lecture allégorique du fétichisme de la marchandise,* sous la direction de Bruno PINCHARD, Université Jean Moulin (Lyon 3), 2020.

Disponible sur : http://www.theses.fr/2020LYSE3042

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France (CC BY-NC-ND 3.0 FR)

Document diffusé sous le contrat *Creative Commons* « **Attribution – Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification** »
Vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

N°d'ordre NNT : 2020LYSE3042

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LYON
opérée au sein de
L'Université Jean Moulin Lyon 3

Ecole Doctorale N° 487
Philosophie « Histoire, Création, Représentation »

Discipline de doctorat : Philosophie – Étude des systèmes

Soutenue publiquement le 06/11/2020, par :
Yoann Loir

CHARLES BAUDELAIRE CHEZ WALTER BENJAMIN. LECTURE ALLÉGORIQUE DU FÉTICHISME DE LA MARCHANDISE

Devant le jury composé de :

TALON-HUGON Carole, Professeure des universités, Paris-Est Créteil – Rapporteure
MARCHAL Bertrand, Professeur des universités, Paris-Sorbonne – Rapporteur

THÉLOT Jérôme, Professeur des universités, Jean Moulin Lyon 3
GOLDSCHMIT Marc, Professeur HDR, Collège international de philosophie
SAINT GIRONS Baldine, Professeure émérite des universités, Université Paris Nanterre

PINCHARD Bruno, Professeur émérite des universités, Jean Moulin Lyon 3 – Directeur de thèse

Avertissement

L'édition du *Baudelaire* de Walter Benjamin utilisée est la traduction française du texte établi par Giorgio Agamben, Barbara Chitussi et Clemens Carl-Härle, publiée à La Fabrique en octobre 2013. Comme les manuscrits de Benjamin ne sont pas encore réunis et publiés dans leur totalité en langue originale, nous avons privilégié cette édition « historico-génétique » qui prend en compte les états successifs de la schématisation du livre.

Pour chaque citation, nous précisons les feuillets ou les rubriques où sont classés les fragments ou textes, ainsi que leur pagination dans cette édition. Les références sont suivies par le sigle alphanumérique (entre crochets) utilisé par Benjamin dans le *Passagen-Werk*. Par exemple : Benjamin, *Baud.*, Section « Accueil réservé », p. 585 [J 60a, 1].

Les œuvres complètes de Baudelaire sont citées dans l'édition de la Pléiade (Gallimard). Dans le cas où les citations figurent dans les manuscrits du *Baudelaire*, nous donnons d'abord la référence à l'édition de la Fabrique puis, entre parenthèses, la référence dans l'édition de la Pléiade. Par exemple : Benjamin, *Baudelaire*, Section « Allégorie », p. 147 [J 54a, 4] (*OC I*, *Les Fleurs du mal*, « L'Héautontimorouménos », p. 78-79).

Abréviations utilisées pour certaines œuvres

Baud.	*Baudelaire*
PSEB	*Le Paris du Second Empire chez Baudelaire*
SQTB	*Sur quelques thèmes baudelairiens*
ODBA	*Origine du drame baroque allemand*
LP	*Paris, capitale du XIX^e^ siècle (Le Livre des Passages)*
Corr. I et *II*	*Correspondance* de W. Benjamin (t. I : 1910-1928 ; t. II : 1929-1940)
Corr. A-B	*Correspondance Adorno-Benjamin* (1928-1940)
GS	*Gesammelte Schriften* (14 vol.)
GB	*Gesammelte Briefe* (6. Vol)
OC, I et *II*	*Œuvres complètes* de C. Baudelaire
Corr. I et *II*	*Correspondance* de C. Baudelaire (t. I : 1832-1860 ; t. II : 1860-1866)

Introduction

> *La grande poésie est essentiellement* bête, *elle* croit, *et c'est ce qui fait sa gloire et sa force. Ne confondez jamais les fantômes de la raison avec les fantômes de l'imagination ; ceux-là sont des équations, et ceux-ci des êtres et des souvenirs*[1].

§ 1. Rencontres autour du fétiche à l'apogée du capitalisme

C'est dans un contexte dominé par le cercle de Stefan George que Benjamin reconnut assez tôt son affinité avec Baudelaire. Dès ses premiers séjours parisiens, il sentit la nécessité de libérer le poète d'une interprétation germanisante à l'excès en entreprenant dès 1915 la traduction des *Tableaux parisiens*. Comme le suggère la préface offerte au recueil achevé, l'aveu de son échec n'est pas le signe d'une capitulation ou d'une impuissance devant le rythme d'une pensée vouée à rester étrangère. C'est une invitation à méditer la tâche du traducteur et à cultiver les moyens de s'approcher toujours davantage de la vérité qui gît dans la fragmentation des langues et dans le fonds poétique du langage[2]. Il n'est pas indifférent que le grand travail sur l'allégorie germe à cette même époque. L'*Origine du drame baroque allemand* fut en effet « conçu en 1916 », comme un long détour nécessaire aux percées décisives dans l'œuvre de Baudelaire une vingtaine d'années plus tard, au moment où Benjamin s'apercevait que « la vie des œuvres et des formes, qui ne se déploie qu'ainsi protégée, dans une clarté que l'humaine ne trouble pas, est une vie naturelle[3] ». Pour s'emparer de ce qui survit dans sa poésie, il aura fallu

[1] Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes, t. II*, Paris, Gallimard, 1976, p. 11.

[2] La traduction des *Tableaux parisiens* sera publiée en 1923, accompagnée de l'essai sur « La tâche du traducteur ». Sur le problème de la métrique comme l'écueil de sa traduction, voir la lettre à Hofmannsthal du 13 janvier 1924 (Benjamin, Walter, *Correspondance*, Paris, Aubier-Montaigne, 1979., p. 301-303) et Raulet, Gérard, « L'atelier du traducteur. Benjamin et les Tableaux parisiens », *Revue italienne d'études françaises*, no. 4, décembre 2014.

[3] Telle est l'indication laissée par la dédicace du livre « composé en 1925 » (Benjamin, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 7) que vient renforcer l'unique référence explicite au travail de

au philosophe l'étendue d'une vie et la résolution inébranlable à s'en rapprocher dans la solitude et la pauvreté de l'exil parisien, au point de préférer le risque de la mort à l'interruption de la recherche. Méditant à la manière des baroques devant son masque à gaz ou dévorant les vestiges livresques du XIX[e] siècle sous les plafonds recouverts d'une poussière plusieurs fois centenaire de la Bibliothèque nationale, Benjamin aura tenté jusqu'au bout de se rendre Baudelaire proche.

Avant sa fuite en 1940 pour échapper au pouvoir nazi et son suicide dans la nuit du 25 septembre, le patient travail d'élaboration de ce qui aura été sa dernière philosophie entend répondre à ces « expériences historiques que Baudelaire fut l'un des premiers à faire » – avant Marx dont l'œuvre principale paraît l'année de sa mort – et qui « se sont généralisées et consolidées depuis lors » :

> Le capital n'a fait que graver plus profondément chez les dominants les traits qu'il avait en juin 1848. Et les difficultés particulières rencontrées par ceux qui veulent s'emparer de sa poésie sont le revers de la facilité que l'on a de s'abandonner à elle. Pour le formuler en un mot : rien n'a encore vieilli dans cette poésie. Cela définit le caractère de la plupart des livres qui lui ont été consacrés ; ce sont des extensions de revues de presse[4].

Saisir ces expériences oubliées ou écrire sur les *Fleurs du mal* revient à se confronter à une seule et même difficulté : lire un objet *historique* qui échappe parce qu'il n'a « guère de rides » et jouit encore d'un pouvoir d'attraction sans égal. Si la critique reste alors comprise comme « mortification » et comme « instauration du savoir dans ces œuvres, qui sont mortes », elle fait alors face à un problème inconnu de ses percées dans les œuvres sans éclat du *Trauerspiel* « disposées d'emblée en vue de cette décomposition critique que le temps leur fait subir[5] ». Encore une fois, le critique doit s'affairer à trouver dans l'œuvre elle-même l'instrument susceptible de venir à bout du contenu de vérité qui gît dans ses strates. Fidèle à ses premières intuitions, le « temps terrestre » semble encore pour Benjamin comparable à un « photographe qui recueille l'essence des choses » pour en figer le négatif. Mais « personne ne peut lire ces plaques (…) dont l'élixir de développement est inconnu ». Là est l'exploit divinatoire attribué à Baudelaire : « lui, et lui seul, peut lire ces plaques au prix d'une contention infinie de son esprit ». C'est cette capacité à « arracher au négatif de l'essence un pressentiment

traduction réalisé dans le même laps de temps (*Ibid.*, p. 58. La note renvoie à la préface sur « La tâche du traducteur » dont la rédaction de la thèse est contemporaine).

[4] Benjamin, Walter, *Baudelaire*, Paris, La Fabrique, 2013, Section « Accueil réservé », p. 585 [J 60a, 1].

[5] Benjamin, *ODBA.*, p. 248.

de son image[6] » que Benjamin a voulu saisir à travers ses poésies, en en faisant un révélateur des images historiques vouées à ne devenir lisibles que pour les générations ultérieures.

On voit à quel point la poésie de Baudelaire ne fut pas pour lui un objet d'étude parmi d'autres mais le milieu dans lequel sa propre pensée et ses principaux concepts ont fermenté. L'expérience de cette affinité ou de cette correspondance n'a de valeur que parce qu'elle déjoue d'emblée toute identification. Au lieu d'y voir une invitation à faire revivre une vie ou une époque, le philosophe y a décelé une occasion de faire entrer les choses de l'histoire « dans notre vie ». Plutôt que de s'enquérir de son caractère monumental, il faut alors reconnaître ce que le lien secret qui unit le philosophe et le poète contient de profondément anecdotique. Car c'est bien sur l'anecdote que repose le « pathos de la proximité, la haine de toute présentation abstraite de l'histoire en "époques[7]" ». Il revient à Anatole France, avec qui Benjamin partage avec le sens de l'anecdote, de lui avoir offert le motif central de son retour à Baudelaire :

> On raconte qu'un jour un officier de marine de ses amis lui montra un manitou qu'il avait rapporté d'Afrique, une petite tête monstrueuse taillée dans un morceau de bois par un pauvre nègre. – « Elle est bien laide, dit le marin. Et il la rejeta dédaigneusement. – Prenez garde ! dit Baudelaire inquiet. Si c'était le vrai dieu ! C'est la parole la plus profonde qu'il ait jamais prononcée. Il croyait aux dieux inconnus, surtout pour le plaisir de blasphémer[8].

Une dizaine d'années avant que Benjamin se plonge à nouveau dans la lecture de Baudelaire pour amasser les matériaux des *Passages*, ce souvenir de l'inquiétude affectée devant le fétiche se retrouve dans *Sens unique*. Des invectives contre *L'école païenne*, il retient l'ironie blasphématoire qui sonde l'existence des dieux inconnus : « Je ne passe jamais devant un fétiche de bois, un Bouddha doré, une idole mexicaine sans me dire : C'est peut-être le vrai Dieu[9] ». La phrase devient l'exergue du rêve de l'ethnologue qui observe l'archaïsme persistant

---

[6] Benjamin, Walter, *Fragments*, Paris, PUF, 2001, « Baudelaire II », fragment 109 (1921/1922), p. 169.

[7] Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, Paris, Le Cerf, 2002, p. 561 [S 1a, 3].

[8] Benjamin, *Baud*., Section « Tempérament sensible », p. 99 [J 17a, 2]. L'anecdote est extraite de *La vie littéraire*.

[9] Benjamin, Walter, *Sens unique*, Paris, Ed. Payot & Rivages, 2016., p. 61. Benjamin se réfère à « l'anecdote de l'idole mexicaine » rapportée par Jules Claretie dans le journal *Le Temps* daté du 14 avril 1882. La citation attribuée à Baudelaire placée en exergue d'« Ambassade mexicaine » (1928) condense l'anecdote d'Anatole France et ce passage de l'*École païenne* : « Depuis quelques temps… il me semble que je fais un mauvais rêve, que je roule à travers le vide et qu'une foule d'idoles de bois, de fer, d'or et d'argent, tombent avec moi, me poursuivent dans ma chute, me cognent et me brisent la tête et les reins » (Benjamin, *Baud*., Section « Tempérament sensible », p. 90 [J 47, 2]). On retrouve cette idée dans le langage amoureux de la lettre à Marie, datant probablement de 1852 : « Je ne suis pas libre de refuser les coups qu'il plaît à l'idole de m'envoyer. Il vous a plu de me mettre à la porte, il me plaît de vous adorer » (Baudelaire, Charles, *Correspondance. I, Janvier 1832-février 1860*, p. 183).

au temps de la société marchande. Membre d'une expédition scientifique, le narrateur tombe sur un rite de conversion (*Bekehrungswerk*) des indigènes qui se poursuit secrètement depuis le temps des premiers missionnaires :

> Le service divin se déroulait selon le rite le plus ancien dans une grotte centrale, gigantesque et fermée en pointe dans la tradition gothique. Nous nous y joignîmes et pûmes voir l'essentiel : un prêtre tendant en direction d'un portrait en bois de Dieu le père, accroché à très grande hauteur, quelque part sur une paroi de la grotte, un fétiche mexicain. Alors la tête de Dieu s'anima à trois reprises, de droite à gauche, en signe de refus[10].

Dans ce rite immémorial et paradoxal où les fétiches sont mis à l'épreuve, la colère de Dieu a laissé place à l'indulgence qui fut d'abord celle de Moïse devant l'annonce de l'idolâtrie de son peuple. S'il faut lire « de droite à gauche » – par « *Umkehr* » hölderlinien ou kafkaïen – le portrait de Dieu le père se dénonce lui-même comme « idole de bois » devant les fétiches qui lui sont présentés. À l'instar du rite, le rêve aborde ces objets bizarres chargés d'un pouvoir symbolique avec des précautions infinies et semble répondre à l'avertissement de Baudelaire à l'humanité qui célèbre le triomphe de la rationalité moderne : « Peuples civilisés, qui parlez toujours sottement de *sauvages* et de *barbares*, bientôt, comme dit d'Aurevilly, vous ne vaudrez *même plus assez pour être idolâtres*[11] ». Contre l'empressement de son temps à rire des idoles, il rappelle que l'idée de supériorité ne s'affirme jamais elle-même que dans le déni de l'idolâtrie, qui trouve désormais satisfaction dans le culte cruel du panthéon de la Bourse. Comme l'écrira Benjamin, le capitalisme est la religion adéquate à une « conscience monstrueusement coupable qui ne sait pas expier », qui s'empare du culte pour mettre en lieu et place de l'expiation la « culpabilisation universelle[12] ». Aux idolâtries de la société productrice de marchandises qui s'ignorent, Baudelaire opposait déjà l'idée que « l'homme est un animal adorateur », toujours prompt à se sacrifier ou à se prostituer[13]. Dans cette perspective, la défense du sacrifice volontaire, du *sponte sua* de la victime, vaut comme un rappel à l'ordre :

> Quant à la religion, je ne parlerai pas de Vitzilipoutzli aussi légèrement que l'a fait Alfred de Musset ; j'avoue sans honte que je préfère de beaucoup le culte de Teutatès à celui de Mammon ; et le prêtre qui offre au cruel extorqueur d'hosties humaines

[10] Benjamin, *Sens unique*., p. 61.

[11] Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes, t. I*, Paris, Gallimard, 1975, *Fusées*, XV, p. 663.

[12] Benjamin, Walter, *Le capitalisme comme religion : et autres critiques de l'économie*, Paris, Payot & Rivages, 2019, p. 58. Le texte date de 1921.

[13] Baudelaire, *OC, I*., *Mon cœur mis à nu*, XXV, p. 692. L'expression se trouve notamment chez F.-J. Gall (*Sur les fonctions du cerveau et sur celles de chacune de ses parties*, 1825, p. 361).

> des victimes qui meurent *honorablement*, des victimes qui *veulent* mourir, me paraît un être tout à fait doux et humain, comparé au financier qui n'immole les populations qu'à son intérêt propre[14].

À l'âge où la pensée du désenchantement du monde a relégué l'extravagance des cultes anciens dans le domaine de la superstition, croire résolument que « toutes ces choses sont pleines de sérieux » apparaît comme une nécessité. Dans les tendances fétichistes de la culture, des idoles animistes à la symbolique de l'argent, Baudelaire a reconnu des productions de l'intelligence humaine, des instruments de salut ou de damnation. Comme Joseph de Maistre a étudié leur substrat et leurs métamorphoses[15], le critique suit leurs variations et tente de se les approprier plutôt que de les condamner au nom d'une idéologie. C'est pour lui le seul développement satanique du rire, non le triomphe de la rationalité, qui a creusé l'écart avec la profondeur du *grotesque* des idoles. Et celles-ci, loin d'exclure le sérieux, le supposent en un sens singulier et désormais accessible seulement par « un effort d'esprit à reculons » :

> Tous les fétiches extravagants (…) ne sont que des signes d'adoration, ou tout au plus des symboles de force, et nullement des émanations de l'esprit intentionnellement comiques. Les idoles indiennes et chinoises ignorent qu'elles sont ridicules ; c'est en nous, chrétiens, qu'est le comique[16].

Signe « essentiellement humain » de la chute, le rire est le symptôme d'une dualité qui sépare de la nature en octroyant l'idée de sa supériorité. À mesure que cette séparation s'accroît, les éléments comiques se développent dans la civilisation pour culminer dans le rire diabolique d'un Melmoth, « explosion perpétuelle de sa colère et de sa souffrance[17] » :

---

[14] Baudelaire, *OC, II., Notes nouvelles sur Edgar Poe*, p. 326. Baudelaire s'inspire de *L'Éclaircissement sur les sacrifices* (1810) qui montre que le paganisme recèle de vérités, mais altérées et déplacées. Pour faire ressortir les régressions du culte de l'argent, il déplace ici ces conclusions en attribuant l'efficace expiatoire du sacrifice volontaire aux cultes païens et non à l'amour rédempteur du christianisme

[15] C'est peut-être sur ce terrain que Poe et de Maistre ont appris à Baudelaire « à raisonner ». *Les Soirées de Saint-Pétersbourg* ou les *Considérations sur la France* sondent la dimension providentielle des événements du XVIII[e] siècle ainsi que leur contenu religieux.

[16] Baudelaire, *OC, II., De l'essence du rire*, p. 532-533. Baudelaire développe : « Quant aux figures grotesques que nous a laissées l'antiquité, les masques, les figurines de bronze, les Hercules tout en muscles, les petits Priapes à la langue recourbée en l'air, aux oreilles pointues, tout en cervelet et en phallus, (…), Vénus, Pan, Hercule, n'étaient pas des personnages risibles. On en a ri après la venue de Jésus, Platon et Sénèque aidant ». À partir de cette proposition classique, Baudelaire tire deux conséquences fondamentales : le rire est toujours du côté du sujet, le risible n'est jamais dans l'objet ; seul l'homme peut faire l'expérience du comique. Sur le rire et le comique, voir Vaillant, Alain, *Baudelaire, poète comique*, Rennes, Presses Univ. de Rennes, 2007 (Collection « Interférences »)., en particuliers le chapitre « Théorie et pratique du "comique absolu" ».

[17] Baudelaire, *OC, II.*, p. 531. Le rire de Melmoth, retourné contre lui-même, est autant le signe de sa supériorité sur les hommes que de sa souffrance d'être infiniment distant relativement à l'absolu. Il pousse à sa limite le

Ne suis-je pas un faux accord
Dans la divine symphonie,
Grâce à la vorace Ironie
Qui me secoue et qui me mord ?

Elle est dans ma voix, la criarde !

(…) Je suis de mon cœur le vampire,
– Un de ces grands abandonnés
Au rire éternel condamnés[18].

Ces accents ironiques de l'« Héautontimorouménos », Baudelaire les avait dans la voix comme « dans l'oreille, et en était intrigué ». Ce « choc qui fait sursauter le relégué plongé dans sa fosse » se présente comme l'expérience faustienne de celui qui a désiré dépasser le savoir humain en se tournant vers la magie. Il confère une « surabondance d'esprit » où est surmonté le « mutisme de la matière (…) par un travestissement suprêmement excentrique[19] ». Si bien que Baudelaire hasarde des hypothèses sur son rôle providentiel, poussant peut-être à « franchir les limites de l'orgueil mondain » pour s'élancer vers une « poésie, limpide et profonde comme la nature » où « le rire fera défaut ». Par voie de réversibilité, l'innocent paye pour le coupable, ou plutôt le coupable se veut dédoublé en victime et bourreau de soi-même. L'orgueil se renverse en désir d'innocence et finit par faire préférer la « joie absolue », primitive et enfantine, proche de la « vie innocente » du grotesque ou « comique absolu » par lequel s'affirme l'idée d'une supériorité, « non plus de l'homme sur l'homme, mais de l'homme sur la nature[20] ». Parce qu'elle est exempte de colère et de haine, comme les caricatures de Daumier, cette faculté créatrice dans l'imitation attire les éloges du poète :

Son rire n'est pas la grimace
De Melmoth ou Méphisto
Sous la torche de l'Alecto
Qui les brûle, mais qui nous glace.

Leur rire, hélas ! de la gaîté
N'est que la douloureuse charge ;
Le sien rayonne, franc et large,

comique significatif en prenant pour objet la misère de sa propre nature. Mais ce dédoublement ironique l'empêche de retrouver l'innocence sous la forme du jeu.

[18] Benjamin, *Baud*., Section « Allégorie », p. 147 [J 54a, 4] (*OC, I*., « L'Héautontimorouménos », p. 78-79).

[19] Benjamin, *Baud*., p. 145 [J 53a, 4]. La seconde citation est reprise de l'*Origine du drame baroque allemand*. Benjamin montre que le rire de l'allégoriste fait écho aux légendes médiévales.

[20] Baudelaire, *OC, II*., p. 531-532 et p. 535. Baudelaire précise ce qu'il entend par cette seconde forme, primitive, de l'idée de supériorité : « supposez l'homme ôté de la création, il n'y aura plus de comique, car les animaux ne se croient pas supérieurs aux végétaux ni les végétaux aux minéraux » (*Ibid.*, p. 532).

Comme un signe de sa bonté[21] !

Dans le savoir et la posture dédoublée de l'artiste, Baudelaire trouve une dialectique entre le « comique absolu » du sérieux fétichiste et le rire qui, pour s'approprier les fétiches, doit faire le deuil de la sagesse et de l'innocence. Il « sait que l'essence de ce comique est de paraître s'ignorer lui-même[22] » tout en jouant cette innocence et retrouve ainsi le grotesque des idoles par-delà le comique irrémissible d'un Melmoth. De la même manière, dans le « terrain désert » de l'Allemagne moderne Benjamin tombe à nouveau sur l'église grotesque mexicaine qui avait accueilli l'anecdote sur l'idole. Dans son rêve archéologique, des fouilles se déroulent sous la place du *marché* de Weimar. Fouillant lui-même, le narrateur voit surgir la pointe d'un clocher : « Profondément heureux, je songeai : un sanctuaire mexicain du temps du préanimisme, l'Anaquivitzli. Je me réveillai dans un fou rire. (Ana = ανα ; vi = vie ; witz = église mexicaine[23] [!]) ». Seuil du réveil, la fulgurance du *witz* déclenche ce rire subit et brutal comme le « rire sardonique de l'enfer », mais désormais associé aux joies enfantines de la trouvaille dont disposent les derniers textes de Benjamin.

§ 2. L'écriture de la fantasmagorie et le fétichisme méthodologique

Il revient à Adorno d'avoir noté le premier, et avant tout avec un regard critique, par quels rouages et sortilèges l'écriture benjaminienne a cherché à s'emparer du fétichisme propre aux temps modernes. Chez lui, « la philosophie accueille en elle le fétichisme de la marchandise : comme par enchantement, tout doit se changer en une chose pour conjurer l'horreur du réifié[24] ». Ce que l'exégèse posthume accorde au philosophe des *Passages* renvoie pourtant à l'embarras de l'*Institut für Sozialforschung* en 1938 devant le premier texte destiné à devenir un moment d'un livre, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* :

[21] Benjamin, *Baud*., Section « Allégorie », p. 147 [J 54a, 4] (*OC, I*., « Vers pour le portrait de M. Honoré Daumier », p. 167).

[22] Baudelaire, *OC, II*., p. 543.

[23] Benjamin, *Sens unique*., « Travaux en sous-sol », p. 87.

[24] Adorno, Theodor, *Sur Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 2001, p. 16.

> Je n'ai guère approché cette scène satanique autrement que Faust les fantasmagories du Brocken, pensant que désormais mainte énigme se dénouerait. Suis-je excusable d'avoir dû me lancer à moi-même la réplique de Méphisto : « Mainte énigme s'y noue aussi[25] » ?

Tel est sûrement la réaction que Benjamin pouvait escompter de ses lecteurs en faisant des spectacles fantasmagoriques davantage qu'un simple objet d'étude. Car dans ces dispositifs producteurs d'images « mouvementées » inventés par Robertson, mêlant le choc de l'effroi au grotesque des apparitions, la mystification à la démystification, dans cet art de faire parler les fantômes en public, le philosophe trouve un canon d'écriture. L'écriture matérialiste cultivée au contact du surréalisme et sa pratique de l'« illumination profane » héritaient déjà du théâtre de la *Walpurgisnacht* et pouvaient se reconnaître dans les propos du « supernaturaliste » : « Quelle fête ! quelle bombance ! / Ah ! vraiment je m'en réjouis, / Puisque, d'après l'enfer, je pense / Pouvoir juger du paradis[26] ». En lieu et place de la critique ouverte de l'idéologie bourgeoisie attendue par l'Institut, Benjamin se tient à la hauteur de son irrationnel pour tenter son *sauvetage*. Il reprend l'usage baudelairien « de la langue et de l'écriture, prises comme opérations magiques, sorcellerie évocatoire », sans omettre de lui associer la dialectique opérée par ces « deux qualités littéraires fondamentales : surnaturalisme et ironie[27] ». Si dans la société productrice de marchandise les rapports sociaux entre les hommes prennent la « forme fantasmagorique d'un rapport entre choses[28] » qui détermine son fétichisme propre, la critique sociale doit s'approprier cette forme pour être en mesure de le conjurer.

Lorsqu'en recevant *Le Paris du Second Empire chez Baudelaire* Adorno fait part de sa déception et d'une batterie d'objections, c'est un moment nécessaire de la méthodologie de

---

[25] Benjamin, *Baud*., Lettre d'Adorno à Benjamin du 10 novembre 1938, p. 829. *Le Paris du Second Empire chez Baudelaire* (abrégé : *PSEB*), conçu comme la partie centrale du livre en construction, a été rédigé approximativement entre le 25 mai 1938, moment où Benjamin annonce avoir achevé la « *Schematisierung* du *Baudelaire* », et le 28 septembre 1938, date à laquelle le manuscrit est envoyé à Horkheimer. Tant qu'on le considère de manière isolée, il semble manquer à l'essai une charge théorique qui permettrait de lier son contenu et d'en fournir la clé d'interprétation. Cette faiblesse apparente n'échappera pas à Adorno et Horkheimer qui refuseront de publier le texte en l'état. L'essai *Sur quelques thèmes baudelairiens* est issu de sa refonte.

[26] Goethe, Johann Wolfgang von, *Faust*, Paris, Flammarion, 1991, p. 163. Le concept d'« illumination profane » apparaît dans l'article sur « Le surréalisme. Dernier instantanée de l'intelligentsia européenne » (Benjamin, Walter, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 113-134). Le terme « supernaturaliste » utilisé par Nerval est parent du surnaturalisme baudelairien. Ce dernier sera repris par Apollinaire pour qualifier les *Mamelles de Tirésias* avant d'être vidé de sa connotation théologique dans le terme « surréalisme ».

[27] Baudelaire, *OC, I., Fusées*, XI, p. 658. Dans le même feuillet, Baudelaire associe ces « moments de l'existence où le temps et l'étendue sont plus profonds, et le sentiment de l'existence infiniment augmenté » à la « magie appliquée à l'évocation des grands morts, au rétablissement et au perfectionnement de la santé ».

[28] Marx, Karl, *Le capital : critique de l'économie politique*, Paris, Éditions sociales, 2016, « Le caractère fétiche de la marchandise et son secret », p. 76.

Benjamin qu'il critique comme « description étonnée de la simple factualité » : « on pourrait dire que le travail se situe au croisement de la magie et du positivisme. Ce lieu est ensorcelé. Seule la théorie est en mesure de briser l'envoûtement : votre propre théorie, intransigeante, rigoureusement spéculative ». Le retard provoqué de la médiation, la latence comme condition de la dialectique cadreraient mal avec l'urgence d'extraire les phénomènes de « cette sorte de spontanéité, de concrétude et de cohésion auxquelles ils ont renoncé dans le capitalisme ». Confessant sa propre impatience, Adorno y voit une pensée fascinée par la métaphore, prise en défaut de médiation et s'en tenant à un usage réfléchissant du jugement[29]. Il faudrait alors s'inquiéter des conséquences d'une telle méthode qui se contente de dépeindre naïvement une fantasmagorie dont on ne parvient plus à distinguer si elle est celle du XIX^{e} siècle ou celle de l'auteur lui-même : « est-ce un matériau qui peut rester en attente d'interprétation sans qu'il soit consumé par sa propre aura[30] ? » Plutôt que d'exhiber directement les illusions à partir de la théorie pour les démystifier, l'auteur semble fasciné par son propre matériau. La conséquence, inévitable aux yeux d'Adorno, est que la théorie qui pourra émerger de cette libre présentation des matériaux ne disposera plus du recul nécessaire à leur interprétation. C'est même déjà ce qui semble se passer dans le texte où d'« impénétrables strates de matière » masquent le « processus global » et les médiations entre la superstructure et l'infrastructure[31]. Pire encore, Benjamin semble instaurer entre elles un illégitime rapport de causalité. Voulant « payer un tribut au marxisme, tribut qui n'est d'aucun profit réel[32] » ni pour lui ni pour l'*Institut,* le texte tomberait dans les apories les plus néfastes déjà rencontrées dans le projet des *Passages.*

L'articulation recherchée par Benjamin est en réalité plus complexe qu'une relation causale. Son ambition est d'appréhender leur corrélation à partir d'autres modalités. Contre ces

[29] Benjamin, *Baud*., Lettre d'Adorno à Benjamin du 10 novembre 1938, p. 832. Adorno précise : « La tendance qui constamment domine est de rapporter, sans médiation, les contenus pragmatiques de Baudelaire aux caractéristiques voisines empruntées à l'histoire sociale de son époque, et plus précisément, autant que possible, à celles qui sont de nature économique. (…) Ce sentiment d'artificiel s'impose à moi chaque fois que le travail, à la place d'un énoncé qui engage, recourt à un énoncé métaphorique. C'est avant tout le cas dans le passage évoquant la transformation, pour le flâneur, de la ville en intérieur, où l'une des plus puissantes conceptions de votre œuvre fait figure à mes yeux de simple "comme si" » (p. 831).

[30] *Ibid.*, p. 830. Hannah Arendt note plus justement que la fascination de Benjamin pour le « fait que l'esprit et sa manifestation matérielle étaient intimement unis, si intimement qu'il semble autorisé à découvrir des *correspondances* qui s'éclairaient et s'illuminaient mutuellement si du moins on les agençait de telle sorte qu'il ne soit plus besoin d'un commentaire interprétatif ou explicatif » (*Walter Benjamin, 1892-1940*, Paris, Allia, 2011).

[31] Benjamin, *Baud.,* p. 832 : « Je tiens méthodiquement pour malheureux de détourner "sur le mode matérialiste" l'un ou l'autre trait qui appartient à la superstructure pour le mettre en relation directe, voire à n'en pas douter en relation causale, avec des traits voisins relevant de l'infrastructure. La détermination matérialiste des caractères culturels n'est possible que par la médiation du *processus global*. »

[32] Benjamin, Walter et Adorno, Theodor W., *Correspondance Adorno-Benjamin, 1928-1940*, Paris, Gallimard, 2006, Lettre d'Adorno à Benjamin du 10 novembre 1938, p. 325.

simplifications, il développe une conception de la superstructure comme expression déformante et onirique de l'infrastructure :

> À propos de la doctrine de la superstructure idéologique. Il semble, tout d'abord, que Marx, ici, ait voulu établir seulement une relation causale entre superstructure et infrastructure. Mais la remarque selon laquelle les idéologies de la superstructure reflètent de manière erronée et déformée les rapports sociaux va déjà au-delà. […] Si l'infrastructure détermine dans une certaine mesure la superstructure, dans le matériau de l'expérience et de la pensée, mais si cette détermination ne se réduit pas à un simple reflet, comment faut-il – en faisant totalement abstraction de la question de la cause qui explique sa naissance – la caractériser ? Comme son expression (*Ausdruck*). La superstructure est l'expression de l'infrastructure. Les conditions économiques qui déterminent l'existence de la société trouvent leur expression dans la superstructure, de même que, chez l'homme qui rêve, un estomac surchargé trouve dans le contenu du rêve, non son reflet mais son expression, bien qu'il puisse le « conditionner » d'un point de vue causal[33].

Par cette modalité de l'expression se trouve révisée la théorie du reflet, incapable de rendre une image adéquate des hommes du XIX^e^ siècle en proie à la folie du marché. L'intention allégorique benjaminienne ne reconduit pas immédiatement les représentations à leur support social et économique dans la mesure où elle vise précisément les déformations concrètes introduites dans le réel par leur *rapport d'entre-expression*. Comme production d'images rêvées, l'expression réinvestit les réflexions et la méthode tirées du travail sur l'allégorie dans le contexte des ambitions matérialistes qui dirigent les procédés de l'œuvre tardive. Comme l'avait montré l'*Origine du drame baroque allemand*, l'allégorie « n'est pas une technique ludique de figuration imagée, mais une expression (*spielerische Bildertehnik, sondern Ausdruck*), comme la langue, voire comme l'écriture[34] ». À la différence de l'illustration, elle présente toujours une image défigurée et chiffrée. En déplorant que « le thème théologique selon lequel on nomme les choses par leur nom a tendance à se retourner pour devenir une description étonnée de la simple factualité[35] », Adorno semble oublier que la nomination adamique est désormais soumise aux conditions de la Chute, c'est-à-dire à l'arbitraire absolu du signe qui régit l'expression allégorique. Si la superstructure est analogue au rêve, le rêve n'est pas un simple reflet et il est aussi vrai qu'il s'inscrit dans l'espace réel et historique comme dans un livre : « L'expression de "livre de la nature" indique qu'on peut lire le réel comme un texte. C'est ainsi qu'on veut ici procéder avec la réalité du XIX^e^ siècle. Nous ouvrons le livre

[33] Benjamin, *LP*., p. 409-410 [K 2, 5]. À propos de la critique par Korsch de la compréhension de la relation de l'infrastructure et de la superstructure comme relation causale, voir notamment le fragment [N 17] (*Ibid.*, p. 503).

[34] Benjamin, *ODBA*., p. 222.

[35] Benjamin, *Baud*., Lettre d'Adorno à Benjamin du 10 novembre 1938, p. 832.

de ce qui a eu lieu[36] ». C'est postuler l'existence d'une dimension scripturaire du réel, l'inscription de signatures historiques qui acquièrent avec le temps une lisibilité.

Le « matérialisme immédiat » qu'Adorno comprend comme une simplification abusive et forcée de la méthode marxiste en est en réalité une complexification. Il se tient même dans une grande fidélité à Marx en se faisant critique des dérives marxistes. Contre l'accusation d'ascèse théorique, Benjamin invoque la « prévention méthodologique[37] » et la nécessité du mouvement de pensée. Le passage du mode de recherche au mode d'exposition se joue au sein même du texte tout en suivant les exigences décrites par Marx en ouverture du *Capital* :

> La recherche doit s'approprier des matériaux dans les détails, elle doit analyser les différentes formes de son développement et en retracer l'articulation intérieure (*inneres Band*). Ce n'est qu'une fois que ce travail a été mené à bien que le mouvement réel peut être exposé de manière convenable. Si cela marche, si la vie du matériel (*das Leben des Stoffs*) se présente de manière idéalement réfléchie, on peut croire alors qu'on a affaire à une construction *a priori*[38].

Un tel procédé prend un sens particulier dans le contexte du fétichisme généralisé au sein duquel l'écrivain matérialiste entend se tenir. Le résultat exposé ne vaut que par *ce que montre* le parcours réalisé, intégrant et liant en un unique mouvement les matériaux consignés au cours des errances de la recherche, vestiges des fantasmagories du XIX^e^ siècle. Ainsi Benjamin ne rejette-t-il pas d'un bloc la caractérisation faite par Adorno. Ses critiques explicitent même exactement ce qu'il a projeté de réaliser dans ce moment circonscrit de l'œuvre :

> Quand vous parlez d'une « description étonnée de la factualité », vous caractérisez l'attitude véritablement philologique. Celle-ci devait nécessairement être adoptée dans la construction, non seulement pour les résultats à en attendre, mais aussi pour elle-même. Effectivement, l'indifférenciation entre magie et positivisme, comme vous le formulez si justement, doit être liquidée. En d'autres termes : l'interprétation philologique de l'auteur doit être dépassée par les matérialistes dialectiques de façon

[36] Benjamin, *LP*., p. 481 [N 4, 2].

[37] Benjamin, *Baud*., p. 832 et Lettre à Adorno du 9 décembre 1938, p. 837.

[38] Benjamin, *LP*., p. 482-483 [N 4a, 5]. La citation est extraite de la postface à la deuxième édition allemande du *Capital* où Marx, en réponse aux critiques qui l'accusent de suivre des procédés « métaphysiques », clarifie son rapport à la méthode. En réinvestissant la méthode marxiste, il s'agit, comme le note Agamben, de faire advenir les « formes cachées » dans la matière : « On trouve dans la méthode de Benjamin comme une reprise de la doctrine médiévale selon laquelle la matière contient déjà en elle toutes ses formes et se trouve déjà pleine de formes à l'état "inchoatif" et potentiel : la connaissance revient alors à faire advenir à la lumière (*eductio*) ces formes cachées (*inditae*) dans la matière. Ce qu'Adorno a pu considérer comme une relique a-dialectique se trouve être en réalité une adhésion constructive à cette "forme flottante" ("*forma fluens*" comme disaient les médiévaux) dans la matière elle-même » (Benjamin, *Baud*., p. 18).

> hégélienne. – L'approche philologique est l'examen détail après détail d'un texte, qui conduit à fixer par magie le lecteur au texte[39].

L'absence de médiations apparentes caractérise précisément le spectacle d'une matière historique dont le chercheur dispose et qui s'anime sous ses yeux. La tâche de l'écrivain est d'abord de l'exposer en un jeu mimétique duquel le locuteur s'est absenté. La pensée assume de mimer naïvement la vie de la matière, tout en gardant en vue qu'elle ne trouve pas là son achèvement mais son commencement. La dialectique scande, en deux temps, la fixation de l'apparence pour tenter ensuite sa dissolution. Elle enveloppe son moment fétichiste. Ainsi la théorie n'émerge-t-elle pas immédiatement des matériaux, mais cherche discrètement sa position contre leur mouvement et contre l'illusion d'une vie qui leur serait propre :

> La séparation du vrai et du faux est, pour la méthode matérialiste, non le point de départ mais le but. Cela veut dire, en d'autres termes, qu'elle part de l'objet pénétré d'erreur, de δοξα. Les séparations par lesquelles elle commence – car elle est d'emblée discriminante – sont des séparations à l'intérieur de cet objet lui-même des plus mélangés, et elle ne peut se le représenter plus mélangé, plus indifférencié. Elle ne ferait que réduire énormément ses chances en ayant pour visée d'aborder la chose comme elle est « en vérité » ; et elle les augmente considérablement quand, dans son cheminement, elle laisse tomber de plus en plus cette visée et se prépare à envisager que « la chose en soi » n'est pas « la chose en vérité[40] ».

La méthode employée dans le *Baudelaire* entend faire toute sa place au faux. Il en va pour Benjamin de la relation même des choses à la vérité, que la seule attitude philologique ne peut instaurer sans retomber dans le mythe[41]. Si les matériaux philologiques ne sont pas traités à la manière du positivisme, c'est qu'ils sont abordés comme autant de strates de matière déposées sur l'objet historique que le chercheur a pour ambition d'atteindre, c'est-à-dire de construire. S'il est nécessaire de laisser le « courant de la transmission (*Strome der Überlieferung*) » suivre son cours, c'est parce que le flux de l'apparence historique modifie intérieurement la forme de l'objet. Sauter par-dessus ce courant serait manquer l'opportunité

[39] Benjamin, *Baud*., p. 837.

[40] *Ibid.*, « Fragment d'une introduction », p. 795. Ce fragment à valeur méthodologique appartient à la version manuscrite du *PSEB*. Il renseigne sur le rôle de l'importante compilation de fragments portant sur la réception de Baudelaire, qui n'ont pas simplement une valeur documentaire, mais participent de l'élaboration de l'image du poète présentée à travers le prisme de la tradition. C'est à partir et contre l'éclairage de ce qui a été institué que le philosophe s'en empare.

[41] Dans sa réponse du 9 décembre 1938, Benjamin rappelle à Adorno que chez lui la « critique de la démarche du philologue » est « profondément identique à la critique du mythe » : « elle force, pour parler dans la langue de mon travail sur les *Affinités électives*, à dégager ses contenus concrets (*Sachgehalte*), dans lesquels la teneur de vérité (*Wahrheitsgehalt*) peut alors être historiquement effeuillée » (*Ibid.*, p. 838).

de le construire dans sa vérité car « le matérialisme historique ne se perd pas dans la contemplation de ce spectacle. Il ne cherche pas le reflet (*Bild*) des nuages dans ce courant. Mais il se détourne encore moins de lui pour "boire à la source", pour s'enquérir de "la chose elle-même" dans le dos des gens[42] ».

Ruse de l'écriture, au sens où son acte consiste à faire coïncider métaphoriquement le signifiant et le signifié, le réel et son interprétation, l'approche philologique mime la vie de la matière pour en laisser émerger l'apparence. Ce moment mimétique est un intermède allégorique, une péripétie nécessaire à la dissolution de la fantasmagorie, qui relève moins de la critique de l'idéologie que de l'exercice du geste qui tente son appropriation. Patiente, l'écriture matérialiste se réserve la joie de la briser ; elle exhibe la magie de l'image pour être en mesure de l'exorciser. Soulagé comme l'écolier du *Faust* par « ce qu'on rapporte noir sur blanc à la maison[43] », l'esprit découvre l'utilité de ce fétichisme méthodologique qui accorde un « poids spécifique » aux contenus historiques présentés avant qu'ils soient soudainement « ébranlés » par l'interprétation. Car « l'apparence de factualité close qui est attachée à l'analyse philologique et qui fascine le chercheur disparaît à mesure que l'objet se construit dans la perspective historique. Les lignes de fuite de cette construction convergent dans notre propre expérience historique ». Que cette monade soit comme chez Leibniz sans portes ni fenêtres est la condition pour s'enfoncer dans les plis ou les rides de l'objet jusqu'au moment où la lecture micrologique – ou la copie patiente et minutieuse – devient une lecture magique : elle lit alors ces transformations qui procèdent d'un principe interne et n'ont nullement besoin d'une interprétation pour être animées. Ainsi l'écriture ne présente-t-elle pas des archives de faits historiques au sens du positiviste, mais une reprise au sens kierkegaardien ou encore un abrégé de temps par lequel « l'objet se constitue en monade », où « tout ce qui sous forme d'occurrence était figé dans une rigidité mythique devient vivant[44] ».

Il est douteux que cette méthode revienne – comme le remarque encore Adorno au moment où il écarte l'essai de la première édition des *Schriften* – à renoncer à la totalité en même temps qu'à la « médiation universelle » hégélienne ou marxiste, ou encore à délaisser l'explication des phénomènes « à partir de leur tout social » pour les « mettre en relation, de

[42] *Ibid.*, « Fragment d'une introduction », p. 796.

[43] *Ibid.*, p. 837. Benjamin fait référence aux propos de l'Écolier du « Cabinet d'étude II » du premier *Faust* de Goethe en réponse à Méphistophélès qui lui conseille : « soyez ici au premier coup de cloche, après vous être préparé toutefois, et avoir bien étudié vos paragraphes, afin d'être d'autant plus sûr de ne rien dire que ce qui est dans le livre ; et cependant ayez grand soin d'écrire, comme si le Saint-Esprit dictait ».

[44] *Ibid.*, p. 838.

façon isolée, avec des tendances matérielles et des luttes sociales[45] ». Car la monade médiatise par la coupure, en arrachant à la « continuité historique » une époque, en dégageant de l'époque une « vie individuelle », elle-même éclatée dans un « fait ou une œuvre donnée ». S'il est vrai que Benjamin n'aborde jamais la totalité que par la césure et fait primer le principe de discontinuité de la floraison spontanée sur la dimension épique de l'histoire universelle, c'est bien pour retrouver cette totalité cristallisée dans l'objet fragmentaire, pour saisir le « cristal de l'événement total[46] » dans l'infime. Ainsi les *Thèses sur le concept d'histoire*, conçues comme « armature historique » du *Baudelaire,* précisent-elles l'ambition placée dans l'objet monadique, qui doit enfin réussir à faire voir dans ce temps statique « comment la vie entière d'un individu tient dans une de ses œuvres, un de ses faits ; comment dans cette vie tient une époque entière ; et comment dans une époque tient l'ensemble de l'histoire humaine ». Par opposition à l'accumulation de faits historiques qui viennent remplir un temps vide, elles fournissent le principe de construction de la monade :

> L'acte de penser ne se fonde pas seulement sur le mouvement des pensées mais aussi sur leur bloquage. Supposons soudainement bloqué le mouvement de la pensée – il se produira alors dans une constellation surchargée de tension une sorte de choc en retour ; une secousse qui vaudra à l'image, à la constellation qui la subira de s'organiser à l'improviste, de se constituer en monade en son intérieur. L'historien matérialiste ne s'approche d'une quelconque réalité historique qu'à condition qu'elle se présente à lui sous l'espèce de la monade.

Le mouvement n'est jamais du côté des faits, mais bien du côté de la vie fantasmagorique de la matière mimée par la pensée. L'écrivain matérialiste peut alors travailler à son blocage (*Stillstellung*) ou du moins reconnaître cette « structure [qui] se présente à lui comme signe d'un bloquage [*sic*] messianique des choses révolues ; autrement dit comme une situation révolutionnaire dans la lutte pour la libération du passé opprimé[47] ». Comme les fragments tombés dans la main de l'allégoriste, comme les objets où le collectionneur lit le destin et la mémoire de l'humanité, comme les déchets de la ville engrangés par le chiffonnier,

[45] Adorno, *Sur Walter Benjamin*, p. 22.

[46] Section « Accueil réservé, en général », p. 576 [N 2, 6] : « Reprendre dans l'histoire le principe du montage. C'est-à-dire édifier les grandes constructions à partir de très petits éléments confectionnés avec précision et netteté. Elle consistera même à découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total. (…) À saisir en tant que telle la construction de l'histoire. Dans la structure du commentaire ». La liasse N, « Réflexions théoriques sur la connaissance », est contemporaine de l'élaboration du *Baudelaire*.

[47] Benjamin, Walter, *Über den Begriff der Geschichte*, Berlin, Suhrkamp, 2010 (Werke und Nachlass), Version française, XVII, p. 67. Cette thèse extrêmement dense est un résumé de la méthode. Comme « armature théorique » du *Baudelaire*, les *Thèses sur le concept d'histoire* jouent un rôle équivalent à la « Préface épistémo-critique » de l'*Origine du drame baroque allemand*, avec laquelle elles ont en commun de présenter une théorie de la monade.

les rebuts de l'histoire ne sont pas pour l'historien matérialiste une matière dont il faudrait faire « l'inventaire ». Il veut « leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant[48] ». Il reprend le geste saccadé du peintre de la vie moderne, en lutte pour donner forme et couleur à ce qui gît dans sa mémoire, et parvient à un résultat similaire : « La fantasmagorie a été extraite de la nature. Tous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée se classent, se rangent s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d'une perception *enfantine*, c'est-à-dire une perception aiguë, magique à force d'ingénuité[49] ! »

§ 3. Index de l'inachevé

Si « pour les grands hommes, les œuvres accomplies pèsent moins que ces fragments sur lesquels ils ont travaillé tout au long de leur vie[50] », alors l'inachèvement du *Baudelaire* en fait sûrement le Grand-Œuvre de Walter Benjamin. Les manuscrits parisiens laissés en dépôt à Georges Bataille au moment de sa fuite en 1940 sommeilleront chez ce dernier puis à la Bibliothèque Nationale pendant une quarantaine d'années, avant que Giorgio Agamben retrouve leur trace en 1981. Cette découverte invite à aborder les textes d'abord publiés séparément comme un ensemble de matériaux et d'outils amoncelés en vue de la construction d'un vaste édifice. Comme l'ont montré assez vite les travaux de Michel Espagne et Michael Werner puis l'édition italienne des manuscrits par Agamben, Barbara Chitussi et Clemens-Carl Härle, ces documents privés comprenant d'importantes indications métatextuelles témoignent de l'avancement de la construction. Ils offrent un éclairage inédit « à la fois sur la genèse et l'évolution de l'œuvre » et sur « l'ensemble de la méthode de travail du dernier atelier de Benjamin[51] » où sont laissés en plan : *Le Paris du Second Empire chez Baudelaire* et *Sur*

[48] Benjamin, *LP*., p. 476 [N 1a, 8].

[49] Baudelaire, *OC, II*., *Le Peintre de la vie moderne*, p. 694.

[50] Benjamin, *Sens unique*, « Horloge », p. 51.

[51] Benjamin, *Baud*., « Introduction » par Giorgio Agamben p. 12. Le philosophe raconte sa découverte et explique son importance dans une conférence donnée à Rome en 2013. Celle-ci est reproduite en langue anglaise (Agamben, Giorgio, « On Benjamin's Baudelaire », in Dickinson, Colby, dir., *Walter Benjamin and theology*, New York, Fordham University Press, 2016, p. 217-230, « On Benjamin's *Baudelaire* », p. 217-230). Pour une analyse détaillée du contenu et de l'organisation des manuscrits, voir M. Espagne, M. Werner, « Les manuscrits parisiens de Walter Benjamin et le *Passagen-Werk* » in Wismann, Heinz, dir., *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, Paris, Cerf, 1986, p. 849-882. Nous reprendrons la structure et les agencements prévus par Benjamin au cours de notre développement en cherchant à articuler leur genèse et les différents états du texte à l'intention allégorique qui guide la lecture de Baudelaire.

quelques thèmes baudelairiens (les deux strates de rédactions stabilisées de la partie médiane ou de l'antithèse) ; les fragments extraits des liasses des *Passages* et classés sous les rubriques de chacune des trois parties projetées ; les fragments de *Zentralpark* (qui se rapportent principalement à la synthèse et à la thèse) ; l'« armature théorique » en construction dans les *Thèses sur le concept d'histoire* et leurs matériaux ; les « notes de régies » et les feuillets épars comprenant des brouillons, des listes de thématiques à approfondir, des intuitions consignées et des plans détaillés.

Dans le *corpus* éclaté de ce qu'aura été ce livre possible ou ce laboratoire du *Baudelaire*, comme dans « dans la confusion générale » du cabinet d'histoire naturelle qui allégorise le statut de l'univers chez de Maistre, « une foule d'*analogues* ont déjà repris leur place et se touchent[52] ». Suivre ces ramifications ne revient pas à reconstituer ce qu'aurait été le livre si son élaboration n'avait pas été brutalement interrompue par la mort de son auteur[53]. Il faut tenir cette ambition pour irréalisable, même si l'avancement de la « *Schematiesrung* », les indications sur la rédaction et l'indexation des fragments sous des rubriques offrent des indices sur la dynamique de sa construction. Non seulement les redistributions de la matière collectée lors des rédactions successives ne rendent pas caducs les agencements et variantes antérieurs, mais les divers plans disponibles définissent moins une structure rigide et définitivement fixée qu'un ensemble de « schémas » auxquels l'écriture seule aurait conféré une forme achevée[54]. L'inachèvement du *Baudelaire* en fait autant un palimpseste qu'un puzzle et invite à retrouver les affinités secrètes des fragments qui autorisent leur ajointement. S'il reste possible de lire et d'écrire à partir de cette totalité fragmentée, c'est en s'insinuant dans les fêlures de l'objet, en prolongeant le geste benjaminien situé au croisement *tikkun* juif, de l'art traditionnel japonais du *Kintsugi* et de la correspondance baudelairienne.

La critique benjaminienne mentionne à l'occasion comment le philosophe a pu affiner certains concepts au contact de la poésie de Baudelaire. Mais elle a généralement peu pris la mesure de cette découverte qui permet de rendre raison du bouleversement qui conduit au

[52] Benjamin, *Baud*., Section « Allégorie », p. 695-696 [J 86, 2].

[53] Peter Garloff en a déjà donné une esquisse en retraçant les grandes lignes des chapitres projetés du *Baudelaire* à partir du plan des « feuillets bleus ». Voir le chapitre « "Konstruktion" : Stoffschichten und theoretische Zurüstungen von Benjamins Baudelaire-Interpretation » de l'ouvrage *Philologie der Geschichte: Literaturkritik und Historiographie nach Walter Benjamin*, 2003, p. 154-248.

[54] Nous produisons en annexe un tableau rendant compte des différents états de la schématisation (annexe 1) ainsi que les grandes lignes du plan des « feuillets bleus » (annexe 2).

dernier effort spéculatif de Benjamin[55]. La tendance à aborder ses derniers textes à partir du projet des *Passages* occulte la problématique unifiée, totalisante et, dans une certaine mesure, autonome du livre inachevé[56]. C'est pourtant Benjamin lui-même – au cours du travail de documentation d'abord destiné à la rédaction du chapitre « Baudelaire ou les rues de Paris » de l'*Exposé* de 1935 du livre des *Passages* – qui a constaté le premier la tendance de la partie à mettre en abîme et absorber le tout :

> Le résultat est que la rédaction est en train de devenir beaucoup plus volumineuse et que tous les motifs essentiels des *Passagen* convergent dans ces pages. (…) Cette tendance de la partie sur Baudelaire à devenir une sorte de modèle en miniature (*Miniaturmodell*) du livre, je l'avais déjà prévue dans mes conversations avec Teddie. Or, depuis les conversations de San Remo, cette tendance a été confirmée dans une mesure bien plus étendue que celle à laquelle je pouvais m'attendre[57].

De la même manière que le cadre de l'essai se révèle trop étroit, le livre des *Passages* (qui devait d'abord l'inclure) cède devant le débordement de la liasse J « Baudelaire ». Si l'on ne peut en toute rigueur parler d'abandon du projet, « l'invitation à écrire un livre » autonome en érode ou en épuise en partie le contenu. Ces interférences font avouer à son auteur que s'il « n'est pas l'équivalent des *Pariser Passagen* (…) il contient non seulement une partie importante des matériaux que j'avais rassemblés pour eux, mais aussi une quantité de contenus de caractère philosophique ». Les catégories fondamentales des *Passages* qui « convergent dans la détermination du caractère fétiche de la marchandise » se regroupent dans la troisième partie portant sur « la marchandise comme objet poétique » et rencontrent le problème d'un

[55] De même, on considère généralement les *Thèses sur le concept d'histoire* comme un testament philosophique et un texte autonome alors que Benjamin indique l'avoir rédigé pour être en mesure de poursuivre la rédaction du *Baudelaire*. L'édition du *Baudelaire* est disponible seulement en italien et en français. Le premier ouvrage intégralement consacré à l'interprétation benjaminienne de Baudelaire vient d'être publié et entend défendre l'esthétique du poète contre le jugement politique du philosophe : « *The price for accepting Benjamin's rendering of Baudelaire as a problematic ally (lacking in a correct political consciousness) of a "modernity-critique", is a heavy one that requires putting aside much of what we consider most fascinating about Baudelaire's insights and aesthetic expressions into the modern world and the modern self. Baudelaire's subject is the human condition and he is arguably a more profound guide for exploring the modern soul than Benjamin*. » (Guan, Beibei et Cristaudo, Wayne, *Baudelaire contra Benjamin: a critique of politicized aesthetics and cultural Marxism*, 2019, p. xi).

[56] Deux articles importants restituent cette problématique. Michael Jennings retrouve son unité à partir de l'articulation entre les concepts d'expérience et de marchandise (Voir On the Banks of a New Lethe : Commodification and Experience in Benjamin's Baudelaire Book », *boundary 2*, vol. 30, no. 1, mars 2003, p. 89-104) et Clemens-Carl Härle montre comment l'allégorie est mobilisée pour comprendre les phénomènes de l'époque du *Hochkapitalismus* (« L'œuvre et les phénomènes. Le Baudelaire de Benjamin », *Revue italienne d'études françaises*, no. 4, décembre 2014).

[57] Lettre à Horkheimer du 16 avril 1938. En mars 1937, Benjamin propose trois projets de recherche à l'*Institut für Sozialforchung* : sur Klages et Jung ; sur la comparaison entre « l'exposition de l'historiographie bourgeoise et l'historiographie matérialiste » ; il propose enfin : « je pourrais alors vous proposer d'entrer *in medias res* et de m'occuper directement du chapitre sur Baudelaire ». Ce dernier sera retenu par Horkheimer au motif que « la nécessité d'un article matérialiste sur Baudelaire se fait sentir » depuis longtemps.

Baudelaire allégoriste posé dans la première partie. Ou encore, les recherches des dernières années correspondent soudainement aux travaux de jeunesse de l'*Origine du drame baroque allemand*, époque où déjà Benjamin avait été frappé par le « baroque de la banalité » chez Baudelaire[58]. Ainsi annonce-t-il pendant la « schématisation (*Schematisierung*) » de la compilation de fragments puisés dans les matériaux des *Passages* : « Dans aucun de mes travaux précédents je n'ai acquis une telle certitude du point de fuite où (depuis toujours comme j'en ai maintenant l'impression) viennent converger toutes mes réflexions antérieures alors même qu'elles naissent de points divergents ».

On suit à l'échelle du livre le mouvement de convergence et d'entrecroisement de ces principaux questionnements philosophiques dans le médium de la poésie de Baudelaire. Il est alors possible de lire les *Fleurs du mal* à travers l'écriture matérialiste du livre en devenir, tout comme, réciproquement, Benjamin a relu sa philosophie à partir du poème baudelairien du Capital. L'expérience du lecteur perdu dans son labyrinthe devait ainsi conduire à rencontrer un « monstre curieux, moitié Baudelaire et moitié Benjamin, moitié poète et moitié critique[59] ». Car la convergence est appropriation et s'opère ici grâce à la lucidité d'une lecture qui mit d'emblée au jour, et d'un seul bloc, quelques-uns des principaux motifs repris par les futures grandes lignes interprétatives des études baudelairiennes. Le premier, Benjamin fut frappé par l'« inactualité » de l'allégorie qui envahit les *Fleurs du mal* et ses « Tableaux parisiens » pour répondre à l'expérience mélancolique de la grande ville[60]. En repérant le motif de la « Perte d'Auréole », alors proscrit des œuvres complètes, il insista sur l'ambiguïté du flâneur traumatophile, consacrant le lyrisme au déclin de l'aura et à l'étiolement de l'expérience. Par ses aperçus sur la dimension politique de l'œuvre de Baudelaire, il en fit un conspirateur et un critique contraint de la bourgeoisie et de l'idéologie du progrès, le premier à sentir les effets de

[58] Benjamin, *Corr. I*, Lettre à Hugo von Hofmannsthal du 13 janvier 1924, p. 302.

[59] Agamben, « On Benjamin's Baudelaire », p. 230 : « *The reader who enters the labyrinth of this book – which, if I have succeeded in showing it as truly "in progress", that is, on the way toward itself, is a living, throbbing thing – should finally encounter a Minotaur who is a curious monster, half Baudelaire and half Benjamin, half poet and half critic. And this is surely the most surprising experience – the hybrid monster coincides in the end perfectly with the very structure of the book that the reader has in his hands. It is also a hybrid of material and form, research and draft, reading and writing* ».

[60] Les travaux de réhabilitation de l'allégorie à partir de Baudelaire reconnaissent généralement leur dette à l'égard de Benjamin. Pour une discussion de ces interprétations, voir Compagnon, Antoine, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, Presses de l'Univ. de Paris-Sorbonne, 2003, « Allégorie ou *non sequitur* », p. 149-189. Sur Baudelaire allégoriste, voir principalement Labarthe, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 2015. ; Starobinski, Jean, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1990 et « Sur quelques répondants allégoriques du poète », *RHLF*, vol. 67, 1967, pp. 402-412. ; Stierle, Karlheinz, *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001 ; Maillard, Pascal, « « Homo Bulla » Pour une poétique de l'allégorie », *L'Année Baudelaire*, vol. 1, , 1995, p. 27-39 ; Vouilloux, Bernard, dir., *Déclins de l'allégorie ?*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006.

la marchandise et à s'enquérir des moyens d'y résister poétiquement[61]. Il s'agira de restituer les ramifications tirées entre ces motifs qui sont autant benjaminiens que baudelairiens.

§ 4. Schéma de coordonnées

La dispersion des textes et l'écriture labyrinthique de Benjamin, sa trame tortueuse et son ambivalence ont d'abord semblé interdire d'y chercher la trace d'une philosophie ou d'une lecture systématiques pour déceler des intuitions certes fulgurantes, mais toujours orphelines. Que l'écriture philosophique benjaminienne s'apparente au montage littéraire, qu'elle use de la citation par lequel l'objet est « arraché à son contexte[62] » et qu'elle fasse surgir leur signification par leur entrechoquement ne voue pas pour autant le texte au pur arbitraire. Elle n'exclut pas tout postulat de systématicité, quand bien même il faudrait l'associer aux revendications d'un art du détour fondé sur des « calculs sur les différentiels du temps qui, chez les autres, perturbent les "grandes lignes" de la recherche ». Car « les phénomènes qui sont pour les autres des déviations, écrit Benjamin, constituent pour moi les données qui déterminent ma route[63] ». De fait, la disposition importe au plus haut point pour le dialecticien et « penser veut dire chez lui : hisser les voiles. Ce qui est important est la façon de les mettre en place. Les mots sont des voiles. La façon de les mettre en place en fait des concepts[64] ».

La triade hégélienne prévue pour structurer le livre réserve une place à cette théorie de la dérive dialectique : alors que la thèse pose le problème de « la construction de la vision allégorique chez Baudelaire », l'antithèse y tourne le dos pour aborder l'existence poétique du point de vue de la critique sociale. Enfin la synthèse ou la résolution (« *Auflösung* ») dans le

[61] L'influence de Benjamin se fit sentir plus directement dans les lectures socio-critiques allemandes. Voir Fietkau, Wolfgang, *Schwanengesang auf 1848: ein Rendezvous am Louvre: Baudelaire, Marx, Proudhon und Victor Hugo*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt-Taschenbuch-Verl, 1978 ; Oehler, Dolf, *Juin 1848, le spleen contre l'oubli: Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen, Marx*, Paris, La Fabrique, 2017. Cet angle a été abordé en France tardivement. Voir Pachet, Pierre, *Le premier venu: essai sur la pensée de Baudelaire*, Paris, Denoël, 2009 ; Laforgue, Pierre, *Politiques de Baudelaire: huit études*, Paris, Eurédit, 2014. Dans la littérature secondaire anglo-saxonne, il faut mentionner Chambers, Ross, *An atmospherics of the City: Baudelaire and the poetics of noise*, New York, Fordham University Press, 2015 ; Sanyal, Debarati, *The violence of modernity: Baudelaire, irony, and the politics of form*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2006.

[62] Benjamin, *Baud.*, Sections « Sauvetage », p. 590-591 et « Tradition », p. 543 [N 11, 3].

[63] Benjamin, *LP*., p. 473 [N 1, 2].

[64] Benjamin, *Baud.*, Section « Sauvetage », p. 589 [N 9, 6]. Ou encore, « être dialecticien veut dire avoir dans les voiles le vent de l'histoire. Les voiles sont les concepts. Mais il ne suffit pas d'avoir les voiles à disposition. Ce qui est décisif, c'est l'art de les mettre en place » (p. 589-590 [N 9, 8]).

motif de « la marchandise comme objet poétique » retrouve, par un saut en arrière, la question de l'allégorie. Comme si le seul formalisme de la triade ne pouvait permettre de venir à bout de l'ensemble des matériaux (seule l'antithèse émergera par deux fois, laissant le reste des matériaux éclatés), Benjamin a senti la nécessité d'élaborer à son propre usage un « schéma de coordonnées » pour circuler dans la matière de l'œuvre en devenir. Ce schéma permet de suivre le mouvement qui transforme les catégories en concepts et en motifs en suivant une courbe qui décrit comment la thèse se projette dans la synthèse :

> La mort ou le cadavre constitueront le centre du système d'axes pour les schématismes de la première partie. À l'endroit correspondant dans la troisième partie la marchandise, comme la réalité sociale, qui dans cette poésie est le fondement de la domination du principe de mort[65].

Notre plan reprend les grandes rubriques et articulations du livre en suivant cette courbe qui part de la Mort, point zéro du croisement des coordonnées de la première partie, pour rejoindre la Marchandise, qui occupe la même place dans le système de la troisième partie[66]. La première partie met à nu « l'armature allégorique de la modernité » que Benjamin déchiffre à partir des motifs d'un érotisme mélancolique de la mort, transfiguration de l'impuissance de la société bourgeoise dans la Passion esthétique et chiffre du déclin de l'aura (chapitre I : « Séraphin et fétiche »). L'intention poétique de Baudelaire trouve sa légitimité dans un monde rigidifié et voué à la répétition. Comme le théâtre blanquiste de l'éternel retour et la doctrine nietzschéenne, sa théologie infernale expose le noyau mythique de l'histoire au XIX^{e} siècle, au point de le faire éclater (chapitre II : « Constellation du désastre »). De ce contexte découle la posture héroïque du poète qui s'immerge en conspirateur dans la vie moderne du Paris sous le Second Empire pour y puiser ses images dialectiques et donner forme à la modernité (chapitre III : « L'image de la modernité »).

La seconde partie prend pour objet « la marchandise comme allégorie » et présente les *Fleurs du mal* comme le poème du Capital, qui recueille les fragments de l'expérience de la

---

[65] *Ibid.*, « Schémas de coordonnées », p. 626.

[66] Nous respectons globalement le contenu des catégories construites par Benjamin et leur ordre, en nous autorisant toutefois deux entorses. Nous plaçons le chapitre « Constellation du désastre » (qui correspond au tout dernier chapitre, sur « Éternel retour », du plan de Benjamin) dans notre première partie pour anticiper les effets du choc en retour qu'il aurait dû produire sur l'ensemble du livre. Par ailleurs, comme la partie médiane (qui a pour fonction de présenter les matériaux et vaut surtout pour les effets qu'elle produit sur le texte) est lisible dans la seule perspective de la thèse et de la synthèse, nous avons condensé le rythme ternaire prévu par Benjamin. Tout en conservant sa position centrale, nous en isolons les chapitres pour en rapporter les « données (*Data*) » respectivement au problème de l'allégorie (thèse) traité dans notre première partie et au motif de la marchandise (synthèse) traité dans notre seconde partie.

société productrice de marchandise. Avec Baudelaire, la poésie s'empare de l'opacité et de l'ambiguïté des hiéroglyphes sociaux et transforme, par un surcroît de fétichisme, la marchandise en « objet poétique ». La marchandise entre en scène avec les figures du flâneur qui présentent la dynamique de sa manifestation et de ses incarnations (chapitre I : « Abrégé phénoménologique de la marchandise »). La domination de la marchandise et le mouvement automatique de la valeur concurrencent l'allégoriste dans la dévalorisation du monde des choses, ravalé au rang de « magasin d'images et de signes » (chapitre II : « Le chiffre de la marchandise »). C'est finalement par une dialectique de l'oubli et de la mémoire que Baudelaire tente l'appropriation du fétiche et réconcilie les ressouvenirs allégoriques dans le jeu des correspondances (chapitre III : « L'objet poétique dans le schème de la remémoration »).

Première partie

L’armature allégorique de la modernité

Baudelaire, dans une brasserie disait : « Ça sent la destruction. — “Mais non, lui répondait-on. Ça sent la choucroute, la femme qui a un peu chaud ». Mais Baudelaire répétait avec violence : « Je vous dis que ça sent la destruction ».

Chapitre I : Séraphin et fétiche

Marcescit amando.

Règle sommaire et générale : en *amour,* gardez-*vous de la lune et des étoiles, gardez-vous de la Vénus de Milo*[67].

Le fétiche est cet objet fascinant qui s'inscrit sur le voile, il est cette idole, voire ce trophée, par lequel le sujet héraldise ses rapports avec le sexe[68].

Oui, quand le Très-Haut viendra faire la moisson des cimetières, je serai, moi, la tête de mort, un visage angélique[69].

Introduction : « Les amours, dans la décrépitude de l'humanité »

Par un geste analogue à celui du livre sur le drame baroque allemand, Benjamin cherche à déterminer l'origine de l'allégorie en partant des expériences historiques, ici attestées dans les *Fleurs du mal*. C'est « le même crépuscule de l'histoire qui voit la chouette de Minerve (avec Hegel) prendre son vol et Éros (avec Baudelaire), la torche éteinte, devant la couche vide songer aux étreintes passées[70] ». Dans sa vieillesse, l'Éros traditionnellement représenté avec une torche à la main, symbole du feu qui brûle les amants, se sépare de Sexus et passe le relais au Thanatos à la torche renversée. Placé sous le signe du souvenir, l'Éros mélancolique allégorise

[67] Benjamin, *Baud*., Section « Perte d'auréole », p. 487 (Baudelaire, *Choix de maximes consolantes sur l'amour*).

[68] Lacan Jacques, « La relation d'objet et les structures freudiennes. Compte rendu de J.-B. Pontalis, agréé par le Dr Lacan », *Bulletin de psychologie*, 2011/6 (Numéro 516), p. 511.

[69] Lohenstein, *Discours du crâne de Monsieur Mattäus Machner* cité dans Benjamin, *ODBA*., « Le cadavre comme emblème », p. 297.

[70] Benjamin, *Baud*., Section « Éternel retour », p. 535 [J 67, 3].

le principe de mort et d'impuissance qui travaille l'histoire. Songeur qui ne rêve plus à l'avenir, il se tourne vers le passé et en récapitule l'avoir mort dans le savoir amoureux.

En reprenant l'esquisse du tableau baudelairien des « amours, dans la décrépitude de l'humanité[71] », Benjamin a voulu montrer ce que la pénétration de l'allégorie dans l'érotisme dit du destin de la sexualité et de la sociabilité en modernité. L'existence des choses livrées à l'intention allégorique répond au dépérissement de la sexualité, mais elle exprime aussi la révolte de la stérilité contre elle-même. L'usage poétique des fantasmes attisés par l'artifice, par les matières inorganiques ou par l'argent, plus que par le rêve d'une nature meilleure, retrouve dans l'« Allégorie », comme dans la prostituée, une « vierge inféconde / Et pourtant nécessaire à la marche du monde » qui, finalement, « de toute infamie arrache le pardon[72] ». Ni le caractère abstrait ni la violence de l'allégorie ne sont les conséquences involontaires du froid travail de calcul de l'intellect ou de l'ivresse d'un langage oublieux de la présence des choses au monde. Quand bien même elle ne s'y attarde que pour les mortifier, les fragmenter, les évider de leurs belles apparences, elle ne délaisse pas l'ordre des corps, de la chair et des choses. Elles recoupent le domaine de l'incarnation, sans toutefois en faire le lieu de la plénitude de l'être. Car son écriture imagée vise moins le dévoilement des objets sensibles que leur mise à nu et rappelle ainsi « la volupté avec laquelle la signification règne, en sultan farouche, sur le sérail des choses[73] ». La dialectique entre dévalorisation et volupté qui se joue à même le langage plonge ses racines jusqu'aux régions du psychisme où se cofondent et se dissocient sensations et significations.

Il apparaît sous cet éclairage que les motifs érotiques sont centraux, voire élémentaires, dans la problématique de l'allégorie. En les situant au commencement de son livre, Benjamin faisait le choix d'une entrée qui rende justice aux surimpressions et aux interférences des images de la femme, de la mort et de la ville. Une « idylle macabre de la ville » se joue dans les *Fleurs du mal,* pour laquelle le « substrat social, moderne » est décisif. Comme s'il n'était possible de se donner des aperçus sur le moderne qu'en parcourant le royaume de ce qui est tombé avec lui dans l'oubli, l*'Exposé de 1935* avait placé cette compénétration d'images sous l'autorité du vers de Virgile : « *Facilis descensus Averno*[74] ». Les paroles sibyllines résonnent encore dans le moderne, où Paris a pris la place des Enfers et Baudelaire, celle d'Énée. Guide dans le royaume

[71] Titre envisagé par Baudelaire pour un de ses poèmes en prose (Baudelaire, *OC, I, Titres et canevas,* p. 599).

[72] *Ibid.*, « Allégorie », p. 116.

[73] Benjamin, *ODBA.*, p. 253.

[74] Benjamin, *Baud*., *Exposé de 1935*, « Baudelaire ou les rues de Paris », p. 26.

des morts, la Sibylle revient sous des apparences nouvelles et côtoie dans la collection de Benjamin les poupées, les *girls* des revues et les mannequins exposés dans les passages[75]. Elle invite à savoir ce que la sexualité dit du chiffrage du monde moderne, à savoir à quel point elle est en mesure de faire parler l'ambiguïté, point commun de ces images dialectiques que sont la prostituée, les passages, la marchandise comme fétiche.

C'est suggérer que l'entrée dans le monde de la marchandise se fait par la mort. Si Benjamin a renoncé à traiter la poésie baudelairienne à partir des aspects chtoniens omniprésents dans l'architecture des *Passages*, le plan du *Baudelaire* en conserve un vestige dans la correspondance entre la Mort et la Marchandise, centres du « système d'axes pour les schématismes » à partir desquels est tracée son architecture secrète. Alors que pour la première partie « la Mort ou le Cadavre » sont présentés comme le point d'arrivée de l'érotique occidentale, « à l'endroit correspondant se trouvera dans la troisième partie la Marchandise, comme réalité sociale, qui dans cette poésie est le fondement de la domination du principe de mort ». Le fantasme caché dans l'intention allégorique devient la fonction déterminant une courbe qui rejoint la marchandise depuis les expériences où s'enchevêtrent sexualité et mort. Au terme de sa « Passion esthétique », Baudelaire s'offre une dignité sacrée, une bénédiction paradoxale par laquelle le poète « qui ne peut être investi d'une mission par la société fait du marché et de la marchandise ses objets[76] ».

Nous commencerons par suivre l'analyse benjaminienne de la structure du « génie allégorique » baudelairien (la polarité de son « tempérament sensible » et ses interférences avec le « tempérament contemplatif ») pour faire ressortir son inscription dans l'histoire de la mélancolie héroïque (1). Avec lui, l'érotisme se soumet à la marchandise comme à un principe de mort et, au-delà du principe de plaisir, attise le désir par la stérilité. La « Passion esthétique » trouve ainsi des ressources pour la littérature en rejouant le calvaire de la sexualité masculine, en transfigurant l'impuissance (2). Dans cette perspective, le déclin de l'aura se présente sous l'angle de la sexualité et figure comme un « chiffre » dans une poésie qui tente son appropriation en l'inscrivant dans un érotisme du deuil et de la séparation (3).

[75] Voir la série de cartes postales des représentations de sibylles du pavement de la cathédrale de Sienne, probablement acquises lors de son voyage en 1929 (Benjamin, Walter, *Walter Benjamin's Archive : images, texts, signs*, London ; New York, Verso, 2015, chapitre 13) et les photographies de Germaine Krull (*Ibid.*, chapitre 11).

[76] Benjamin, *Baud.*, « Schémas de coordonnées », p. 626.

1. Le génie allégorique : tempérament sensible et mélancolie

§ 1. « Spleen et Idéal ». La polarisation du génie sensible et la révocation de l'organique

La vision allégorique (*allegorische Anshauungsweise*) ne renvoie à des formes littéraires historiquement déterminées qu'en vertu de la force poétique qu'elle met en œuvre. Dans la perspective de Benjamin, l'étude de sa construction chez Baudelaire appelle moins un examen minutieux des spécificités de la rhétorique des *Fleurs du mal* qu'une radiographie de l'intention ou du « vouloir-artistique » qui la soutient. Retracer sa naissance revient à déterminer la structure singulière qu'elle prend chez le poète de Paris pour montrer ensuite comment elle entre en résonnance avec l'expérience historique des modernes[77].

Ainsi s'explique que le *Baudelaire* initie à sa lecture à partir d'une analyse du « Tempérament sensible (*Sensitive Anlage*[78]) » où la relation des modernes à la matière doit se rendre lisible. Coupée de la nature vivante, la sensibilité se trouve captée par la vie d'une matière inorganique et inerte. Révisant l'orientation générale de la première vague de critique qui l'a associée au naturalisme présumé de la poétique des correspondances, Benjamin veut montrer qu'elle est tout autant le soubassement de la vision allégorique :

> L'exposé de la vision allégorique de Baudelaire constitue le cœur de la première partie. Celle-ci est examinée sous l'angle de sa structure singulière, en quelque sorte tridimensionnelle. La sensibilité poétique de Baudelaire, qui jusqu'ici a été presque exclusivement mise en exergue dans les analyses, n'est qu'une des dimensions. Elle est en soi avant tout signifiante en raison de sa polarité. En fait, la sensibilité de

[77] Plutôt que d'établir son inscription et ses points de rupture relativement à la tradition baroque (à partir de laquelle le philosophe du *Trauerspiel* en avait forgé le concept), il s'agit de l'aborder comme une floraison spontanée. Même si les analyses sont guidées souterrainement par le contexte historique qui lui confère sa pertinence poétique et politique, la vision allégorique baudelairienne n'y est reconduite que progressivement. Comme par une heureuse coïncidence, sa polarisation fait entrer la poésie en résonance avec la forme marchandise.

[78] Contre la psychologisation exclusive des thèmes des *Fleurs du mal* par la critique, Benjamin invoque la nécessité de considérer d'abord leur émergence à partir de la sensibilité. À vouloir montrer que son auteur « a fait de la poésie une méthode d'analyse, une forme d'introspection » on rate les tensions de la sensibilité qui, si elles ne valent pas pour elle-même, contiennent davantage que la simple illustration du psychisme du poète. Benjamin vise les « platitudes » (Benjamin, *Baud.*, Section « Tempérament sensible », p. 93 [J 33, 3 et J 33, 4]) d'Edmond Jaloux qui repère ses thèmes spécifiques sans chercher à établir leur lien ni la réalité historique à laquelle ils se rattachent.

> Baudelaire se dissocie en un pôle spirituel, séraphique peut-on dire, et un pôle idiosyncrasique, l'un représenté par le séraphin, l'autre par le *fétiche*[79].

À même la sensibilité se jouent des processus de scission qu'il est nécessaire de pointer pour saisir les transformations de la relation poétique à la nature et les fixations à la matérialité qui contrebalancent les élans vers l'Idéal. Là où traditionnellement le lyrisme allait trouver dans la nature vivante les symboles d'une sensibilité épanouie ou transfigurée, les *Fleurs du mal* rattachent désormais les états spirituels à la matière inorganique :

> Quand l'homme, aspirant à une existence plus spirituelle, plus innocente et plus pure que celle qui lui était donnée, en a cherché un gage et une garantie dans la nature, il les a trouvés le plus souvent dans des plantes ou des animaux. Il n'en va pas de même chez Baudelaire. Son rêve d'une existence meilleure rejette toute communauté avec une nature terrestre, quelle qu'elle soit, et se raccroche aux nuages[80].

Le ciel parisien devient le lieu privilégié où s'inscrivent le motif séraphique d'une sensibilité spiritualisée poursuivant l'évanescence des formations nuageuses ainsi que la « sensualité ligotée par le fétiche », prise dans l'éther d'un « ciel de plomb, sans nuages[81] ». Impénétrable et sans profondeur, l'espace indifférencié de la matière céleste urbaine accueille les mouvements opposés de vaporisation et de concentration, alternativement d'une légèreté infinie ou d'une lourdeur qui confine à l'inertie. Le premier pôle tient la sensibilité dans le mouvement libre de l'élévation. Par le second elle se trouve soumise à la loi de la dépression. Sans jamais connaître aucune synthèse, les états lyriques antagonistes s'entrecroisent dans les séries rivales et complémentaires d'intentions poétiques : « *L'Idéal* comme *spiritualisation* (*Vergeistigung*) » trouve sa signification par contraste avec la pente de la

[79] *Ibid.*, « Plan de l'œuvre », p. 69. La structure tridimensionnelle décompose la vision allégorique pour montrer comment s'établit la relation entre *Idée et image*. En isolant le « génie sensible » du « génie mélancolique », Benjamin introduit un écart avec le baroque, où régnait sans partage la « tristesse, qui est à la fois la mère des allégories et leur contenu » (Benjamin, *ODBA.*, p. 316). Nous étudierons le « génie mélancolique » au paragraphe « *Melencolia illa heroica* ».

[80] Benjamin, *Baud.*, Section « Tempérament sensible », p. 103 et « Révocation de l'organique », p. 175 [J 57, 4]. On trouve une variante dans *Zentralpark*, § 32, p. 657-658. C'est moins l'entrée des thèmes actuels de la ville en poésie qui interdit de puiser dans la nature organique qu'une transformation radicale de la sensibilité qui rêve désormais à travers la révocation de l'organique. Ainsi la rubrique « Nature et ville » qui apparaît dans les premières listes est rayée et remplacée par la « Révocation de l'organique » (*Ibid.*, « Schéma-code », p. 79).

[81] Benjamin, *Baud.*, Section « Tempérament sensible », p. 107 [J 72a, 5]. Par la « révocation de l'organique », la sensibilité baudelairienne fait l'expérience des opérations allégoriques fondamentales : « Majesté de l'intention allégorique : destruction de l'organique, du vivant – dissipation de l'apparence (*Auslöschung des Scheins*) » (*Ibid.*, *Zentralpark*, § 19, p. 648). Ce n'est pas seulement l'unité de la nature qui se perd alors, mais aussi toute possibilité d'union immédiate entre l'idée et l'image. C'est pointer l'écart qui interdit d'identifier l'esthétique baudelairienne aux formes de symbolisme héritées de la doctrine des correspondances naturelles.

mélancolie ou du Spleen (*Trübsinn*[82]). Assez tôt, Benjamin avait noté que « Spleen » et « Idéal » sont moins des images figées que les contrepoints dialectiques autour desquels se déploie le mouvement d'une valse mélancolique :

> Le Spleen comme l'Idéal sont, non seulement des entités spirituelles, mais aussi bien l'intention qui les vise, à laquelle George a donné expression en traduisant par *Trübsinn* und *Vergeistigung* <Mélancolie et idéalisation>. Mais ils ne signifient pourtant pas seulement cette intention et surtout l'expression *Vergeistigung* n'est pas à la hauteur de la représentation de la spiritualité rayonnante sur son trône que suscitent de nombreux poèmes et entre autres le sonnet « L'Aube spirituelle ». Mais le Spleen lui aussi est plus que la mélancolie, même entendu comme une pure intention et non comme une image originaire (*Urbild*). Ou plus exactement il n'est mélancolie qu'à la fin – il est d'abord cet envol vers l'Idéal qui, prédestiné à être vain, échoue finalement et qui pour cette raison – avec le cri lamentable d'un Icare – retombera finalement dans la mer de sa propre mélancolie. (…) Ne veut-il pas dire que les yeux du mélancolique restent inébranlablement fixés sur l'Idéal et que l'élément spiritualisant brûle de la flamme la plus claire devant les images de la mélancolie[83] ?

La polarité du Spleen et de l'Idéal reconfigure la sensibilité mélancolique et la nature du butin d'images collectées. Dans leur « mystérieux entrelacement », le ciel s'inverse en gouffre. Comme dans la réversibilité maistrienne, vertus et vices communiquent de telle sorte que les maisons closes deviennent le lieu d'écriture de « L'Aube spirituelle » :

> Quand chez les débauchés, l'aube blanche et vermeille
> Entre en société avec l'Idéal rongeur
> Par l'opération d'un mystère vengeur
> Dans la brute assoupie un ange se réveille.
>
> Des Cieux Spirituels l'inaccessible azur,
> Pour l'homme terrassé qui rêve encore et souffre,
> S'ouvre et s'enfonce avec l'attirance du gouffre[84].

[82] Benjamin, *Baud*., Section « Tempérament sensible », p. 104 [J 66, 6]. Benjamin approuve et reprend la traduction de George qui rend la dynamique de l'idéal face à l'inertie du spleen.

[83] Benjamin, *Fragments,* « Baudelaire III », p. 168-169. Le fragment (1921-1922) a probablement été rédigé pour une conférence donnée à Berlin en mars 1922, lors de laquelle Benjamin put lire ses premières traductions. Le texte précise : « Ce titre, en raison de l'abondance des relations qui le sous-tendent, n'est pas traduisible. Une double signification habite déjà au cœur des deux mots pris séparément ». En reprenant le langage de Stefan George, qui est aussi celui des romantiques, Benjamin mesure la difficulté à faire place à ce qui se joue dans la conjonction du Spleen et de l'Idéal. On en sent l'écart dès lors que l'on traduit à nouveau « *Vergeistigung* » par spiritualisation ou idéalisation et « *Trübsinn* » par mélancolie ou morosité.

[84] Baudelaire, *OC, I,* « L'Aube spirituelle », p. 46.

« *After a night of pleasure and desolation, all my soul belongs to you* », dit l'épigraphe du poème réservée à Mme Sabatier[85]. C'est cet éveil des images de la réconciliation dans la séparation que Benjamin a voulu interroger en traitant de la sexualité et de l'érotisme chez Baudelaire. « Séraphin » et « Fétiche » sont les noms où cherche à se rendre palpable la dynamique contrariée qui travaille les formes de sociabilité rêvées par les modernes. Il faut suivre l'entrecroisement de ces motifs dont on trouve les échos respectifs chez les contemporains de Baudelaire. Comprendre la sensibilité moderne, c'est saisir l'entrelacement de la pure spiritualité du pôle séraphique (le Séraphin est parent de l'érotique des correspondances chez Balzac et Fourier) et du pôle fétichiste de l'identification avec la matière morte (dont le triomphe se célèbre chez Flaubert).

§ 2. Le pôle séraphique : spiritualisation de la nature

On trouve peu d'indications directes sur le séraphin, qui figure pour Benjamin le pôle spirituel de la sensibilité baudelairienne. Autre nom de l'Idéal, il est un de ces êtres brûlants dont l'existence éphémère, entièrement vouée à la louange, se déroule dans l'extase de l'instant : « la kabbale raconte qu'à chaque instant Dieu crée une multitude de nouveaux anges qui ne sont destinés, avant de se dissoudre dans le néant, qu'à chanter un instant ses louanges devant son trône[86] ». Telle serait la condition à venir de l'enfant-poète de « Bénédiction » qui se détourne des offenses des femmes et trouve dans la souffrance l'occasion de chanter Dieu et d'atteindre la place qui lui est réservée « dans les rangs bienheureux des saintes Légions, / (…) à l'éternelle fête / Des Trônes, des Vertus et des Dominations[87] ». Extase et calvaire ne s'opposent pas, mais se superposent comme l'image du séraphin crucifié de la vision de Saint-François d'Assise. Se détournant de la voie de la Révolte, le corps poétique reçoit les stigmates de l'amour.

[85] Baudelaire aurait composé le poème en 1853 lors d'un séjour à Versailles. Selon Philoxène Boyer, faute d'avoir pu s'acquitter de la note de l'hôtel, il aurait trouvé refuge dans « une maison close où il est resté en gage » et où il fallait « consommer ». Voir Pichois, Claude et Ziegler, Jean, *Baudelaire*, Paris, Julliard, 1987, p. 324-325.

[86] Benjamin, Walter, *Écrits autobiographiques*, Paris, Christian Bourgeois, 2011, « Agesilaus Santander », p. 342.

[87] Baudelaire, *OC, I.*, « Bénédiction », p. 9.

En abandonnant la distinction entre « génie séraphique » et « génie luciférien[88] », Benjamin déplace la question du blasphème et de la louange vers le champ de l'érotisme et l'inscrit dans le « calvaire de la sexualité masculine[89] ». Le corps immatériel et asexué du séraphin se voue à la louange et réserve son sens théologique aux images de la femme opposées aux idolâtries de la sensualité fétichiste. Comme l'écrit Baudelaire dans la note introductive à « *Franciscae meae laudes* » à propos de la manière moderne de sentir la passion, « la mysticité est l'autre pôle de cet aimant dont Catulle et sa bande, poètes brutaux et purement épidermiques, n'ont connu que le pôle sensualité ». Le poème donne une idée de la manière baudelairienne d'aborder l'élément séraphique :

> *Meos circa lumbos mica,*
> *O castitatis lorica,*
> *Aqua tincta seraphica*
>
> Brille autour de mes reins,
> Ô ceinture de chasteté,
> Trempée d'eau séraphique[90].

Le détour par le latin cache mal les connotations sexuelles et mystico-érotiques chantées dans ces *laudes* suggestives. Malgré l'ironie qui ronge le langage séraphique, il faut prendre au sérieux cette dimension de la sensibilité que les *Paradis artificiels* caractérisent comme une « délicatesse d'épiderme » relevant d'« une espèce d'androgynéité » sans laquelle le génie est voué à rester un « être incomplet ». Elle trouve sa source dans le « goût précoce du *monde* féminin[91] » et persiste au moins comme un souvenir d'enfance. Le séraphin renvoie à la sexualité encore non scindée de l'enfant à la manière de Fourier qui en fait « le seul des *trois sexes* qui puisse accéder *d'emblée en pleine harmonie*[92] ». Mais « l'enfantine impatience de savoir » qui pousse l'homme vers les paradis artificiels ne suffit pas à atteindre sans reste la condition adamique prélapsaire. L'extase et l'état de grâce enfantine retrouvés sous l'emprise

[88] Voir Ms 1829 in Benjamin, *Walter Benjamin's Archive: images, texts, signs*, figure 9.1. La section « Révolte » aurait pu fournir les matériaux pour construire cette opposition. L'usage du terme « séraphin », peu courant chez Baudelaire, y apparaît dans chacun des poèmes : « Qu'est-ce que Dieu fait donc de ce flot d'anathèmes / Qui monte tous les jours vers ses chers Séraphins ? » (Baudelaire, *OC, I*, « Le Reniement de Saint-pierre », p. 121) ; « Race d'Abel, ton sacrifice / Flatte le nez du Séraphin ! » (« Abel et Caïn », p. 122) ; « Ô toi, le plus savant et le plus beau des Anges, / Dieu trahi par le sort et privé de louanges » (« Les Litanies de Satan », p. 123).

[89] Voir *Zentralpark*, § 10 (Benjamin, *Baud.*, p. 642-643) et notre paragraphe sur la « Psychologie de l'impuissance ».

[90] Baudelaire, *OC, I*, p. 62. Les vers sont traduits par Jules Mouquet dans son édition des *Vers latins* (1933).

[91] *Ibid.*, *Un mangeur d'opium*, « Chagrins d'enfance », p. 499.

[92] Benjamin, *LP.*, p. 654 [W 12, 4]. Le séraphin apparaît dans sa « hiérarchie des enfants ».

du hachisch n'échappent pas à la dualité de l'homme : « il est subjugué ; mais, pour son malheur, il ne l'est que par lui-même, c'est-à-dire par la partie dominante de lui-même ; *il a voulu faire l'ange, il est devenu une bête*[93] ». Le ton pascalien traduit la contrariété entre le « pôle spirituel » et le « pôle idiosyncrasique » ou fétichiste. Contrariété insurmontable, sinon en reconduisant ses pôles à « leur indifférence dans la mort (*Indifferenz im Tode*) », non pas à leur synthèse, mais à leur centre de gravité, à une sensibilité qui est originairement « imprégnation sensible de la mort (*Sensitive Durchdringung des Todes*[94]) ».

De fait, les poèmes où l'élément séraphique s'accomplit en dehors de toute tension vers son pôle opposé sont rares. Il ne se présente peut-être que dans l'accouplement musical et lumineux dans « La Mort des amants », qui a lieu sans la médiation de la sexualité :

> Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,
> Qui réfléchiront leurs doubles lumières
> Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.
>
> (…) Nous échangerons un éclair unique,
> Comme un long sanglot tout chargé d'adieux ;
>
> Et plus tard un Ange, entrouvrant les portes,
> Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
> Les miroirs ternis et les flammes mortes[95].

Dans le motif séraphique des nuages, « les *correspondances* se tissent sans la moindre influence de l'intention allégorique. Le sanglot et le sourire – telles les formations nuageuses du visage humain – se rejoignent dans les tercets ». Cette « pure figure de la spiritualité[96] » offre une version paradisiaque de l'enfer allégorique de la songerie profonde baroque qui a exploré un « royaume de la spiritualité absolue, c'est-à-dire sans Dieu, un royaume lié à la matière comme sa réplique symétrique[97] ». Esprit et matière s'entre-expriment dans un accord parfait,

---

[93] Baudelaire, *OC, I, Le Poème du hachisch*, « Le théâtre de Séraphin », p. 408 et p. 409. Le chapitre introduit la thématique de l'ivresse du rêve et reprend le nom du théâtre parisien d'ombres chinoises et de marionnettes réservé aux enfants.

[94] Benjamin, *Baud*., « Schémas de coordonnées », p. 627. Nous préférons « indifférence » à « absence de différence » (trad. Charbonneau) dans la mesure où le terme ne renvoie pas à une simple équivalence ou une identité mais, peut-être au sens de la tradition romantique allemande, désigne un point d'équilibre, un centre de gravité à partir duquel se comprennent l'unité et la scission des deux pôles.

[95] Baudelaire, *OC, I*, « La Mort des amants », p. 126

[96] Benjamin, *Baud*., Section « Tempérament sensible », p. 105 [J 67a, 8].

[97] Benjamin, *ODBA*., p. 316. Pour le génie luciférien, les « pôles du royaume de Satan » (la pure et simple matière et la spiritualité absolue) trouvent leur synthèse dans la conscience, c'est-à-dire dans une « synthèse charlatanesque, qui singe la vraie synthèse, celle de la vie » (p. 317). Le génie séraphique se réalise de manière heureuse dans la mort.

de telle manière que les amants semblent réaliser la théorie swedenborgienne exposée par Balzac : « ils deviennent un seul, une seule chair ici-bas ; (…) sous sa forme céleste, le couple devenu *le même* Esprit trouve en lui-même une cause incessante de volupté[98] ». Le propre de l'esprit angélique est de « réfléchir la nature[99] » là où l'« ADULTÈRE et les débauches » trahissent l'état des âmes passionnées qui « continuent ainsi leur divorce avec le ciel ». Comme l'irrésistible androgyne Séraphîtüs-Séraphîta, exilé dans la matière, enseigne conjointement à Minna et Wilfried l'amour divin par l'impossibilité de l'amour terrestre, la nature est en attente d'être fécondée par l'esprit, dans une « union qui ne produit point d'enfants ». Si « l'homme est le moyen d'union entre le Naturel et le Spirituel », l'élément séraphique veut célébrer « ce mariage des Esprits, qui, selon Saint-Luc, n'a point de noces (20, 35), et qui n'inspire que des plaisirs spirituels[100] ». Contre l'idolâtrie et l'« impudence de la nature florissante[101] », il opère la « transfiguration de la stérilité », qui deviendra selon Benjamin le motif fondamental du *Jugendstil*, où « le corps est dessiné de préférence sous les formes qu'il a avant la maturité sexuelle ». Il recoupe par là l'amour lesbien qui « porte la spiritualisation jusque dans le ventre féminin. Il y plante la bannière liliale de l'amour "pur" qui ne connaît ni grossesse ni famille[102] ».

S'il ne semble pas avoir eu un accès direct au livre mystique, Benjamin a repéré chez Balzac l'expression la plus radicale du pôle séraphique, la spiritualisation absolue de la nature qui trouve sa vie en dehors d'elle-même. Manifestation ou « reflet des forces et des efforts humains », la nature existe seulement comme « langage crypté », comme « arcane de la matière » : elle est « signe d'autre chose, un appel à l'esprit ». L'esprit n'est pas la réplique de la matière, mais la matière signifie l'esprit. Comme le note Ernst Robert Curtius, son essence allégorique implique pour l'esprit « possédé par la tension de l'existence humaine » une incapacité à aborder le « mouvement contraire qui replonge l'homme dans la nature et le berce,

[98] Balzac, Honoré de, *Études philosophiques. Études analytiques*, Paris, Gallimard, 1996, *Séraphîta*, p. 782.

[99] *Ibid.*, p. 744 : « Nous sommes un des plus grands ouvrages de Dieu. Ne nous a-t-il pas donné la faculté de réfléchir la nature, de la concentrer en nous par la pensée, et de nous en faire un marchepied pour nous élancer vers lui ? Nous nous aimons en raison du plus ou du moins de ciel que contiennent nos âmes. Mais ne sois pas injuste, Minna, vois le spectacle qui s'étale à tes pieds, n'est-il pas grand. À tes pieds, l'Océan se déroule comme un tapis, les montagnes sont comme les murs d'un cirque, l'éther est au-dessus comme le voile arrondi de ce théâtre, et d'ici l'on respire les pensées de Dieu comme un parfum ».

[100] *Ibid.*, p. 779-780.

[101] Benjamin, *Baud.*, Section « Tempérament sensible », p. 109 et « Révocation de l'organique », p. 175 [J 24a, 1] (Baudelaire, *Corr. I*, p. 248).

[102] Benjamin, *Baud., Zentralpark*, § 21, p. 650.

détendu, délivré, en harmonie avec les étoiles, les nuages, les vents[103] ». Cette incapacité serait infiniment triste si elle n'était accompagnée de l'idée que la tristesse de la nature n'est qu'un effet de la tristesse de l'homme. Reprenant le commentateur de Balzac, Benjamin associe ce primat de l'humain à la « fibre citadine » qui projette dans la nature un non-moi, signe et appel à un approfondissement de l'agir humain. La nature fait face à l'homme comme limite et rappelle les efforts à accomplir pour remplir pleinement sa vocation spirituelle.

Dans de telles visions, où le livre de la nature est devenu miroir ou écho, on mesure l'écart avec le naturalisme des correspondances qui a jusqu'au XIX[e] siècle fait fond dans la tradition occidentale. En refaisant surface, la doctrine de l'analogie universelle est décentrée au point de relever d'un anthropomorphisme des correspondances qui s'inscrit dans la poétique baudelairienne[104]. C'est peut-être dans la mesure où il a contribué au « primat de l'homme dans les *correspondances* » que Fourier a pu avoir une incidence dans sa formation. Chez lui, le chiffrage du mouvement de l'agir collectif prend le pas sur le traditionnel sens spirituel crypté de la nature et sur l'initiation individuelle à l'ésotérisme des correspondances :

> Le MOUVEMENT SOCIAL est type des trois autres : les Mouvements animal, organique et matériel, sont coordonnés au social, qui est le premier en ordre, c'est-à-dire que les propriétés d'un animal, d'un végétal, d'un minéral, et même d'un tourbillon d'astres, représentent quelque effet des passions humaines dans l'ordre social, et que TOUT, depuis les atomes jusqu'aux astres, forme tableau des propriétés des passions humaines[105].

La révocation de l'organique propre à la sensibilité moderne permet d'esquisser un diagnostic sur la sociabilité : son domaine n'est pas restreint aux relations intersubjectives, mais s'étend à l'expression de ces relations au sein de la matérialité. Le Mouvement social se substitue au postulat d'une nature organique sur laquelle l'agir humain pourrait se régler. Par un singulier renversement, le potentiel utopique de l'agir et de l'amour devient la condition d'une restitution de la nature organique. Chez Baudelaire, comme dans une réminiscence de la société harmonienne, l'ivresse dans l'amour invite les tourbillons « de mondes planétaires si

[103] *Ibid.*, Section « Révocation de l'organique », p. 172-173 [M 10, 2].

[104] *Ibid.*, p. 173 [M 15a, 1] : « Dans le fond des bois, enfoncé sous ces voûtes semblables à celles des sacristies et des cathédrales, je pense à nos étonnantes villes, et la prodigieuse musique qui roule sur les sommets me semble la traduction des lamentations humaines ». Le fragment consigne un extrait de la lettre à Fernand Desnoyers accompagnant l'envoi des deux « Crépuscules » (Baudelaire, *Corr. I*, p. 248). Baudelaire écrit « enfermé » et non pas « enfoncé ». Sur l'anthropomorphisme des correspondances, voir notre paragraphe « La contradiction entre la doctrine des correspondances et l'allégorie ».

[105] Benjamin, *Baud.*, Section « Tempérament sensible », p. 94-95, [W 11a, 4]. La citation est extraite de *La théorie des quatre mouvements*.

mesurés dans leur marche, qu'ils parcourent à minute nommée des milliards de lieues ». Ils accompagnent les amants dans leur fuite vers le paradis,

> Comme deux anges que torture
> Une implacable calenture,
>
> (…) Mollement balancés sur l'aile
> Du tourbillon intelligent
> Dans un délire parallèle[106].

Comme analogue du travail social correctement organisé, l'amour transfigure la nature. « Capable d'en tirer les créatures qui sommeillent en elle à l'état virtuel », il renferme l'utopie d'une nature délivrée et qui « se mettrait au service de l'être humain[107] ». La totalité cosmique est comprise comme un effet des passions et de l'existence sociale, point cardinal de l'agencement de l'univers. Dans cette perspective, la ligne de fuite de la civilisation humaine implique une dynamique de civilisation de la nature qui transparaît dans les fragments que Benjamin retient de Balzac et Fourier : le monde et les choses doivent devenir expressions de l'humain et des formes de sociabilité existantes. Cette exigence trouve une de ses réalisations les plus poussées chez Alphonse Toussenel, pour qui les efforts pour constituer l'« Analogie passionnelle » ou la « science des rapports de l'homme avec les choses créées » supposent le développement d'une sensibilité au visage humain de la nature. Par son intermédiaire, cette dernière se trouve elle-même soumise au devoir-être et aux mœurs dans une cosmologie sexuée et érotisée[108].

En ce qu'il supprime la substantialité de la nature pour en faire l'expression de l'esprit, le pôle séraphique participe de la dimension progressive de l'intention allégorique ou du

---

[106] Baudelaire, *OC, I*., « Le Vin des amants », p. 110. La définition des tourbillons est tirée de la *Théorie en concret ou positive* de Fourier (Benjamin, *Baud*., Section « Tempérament sensible », p. 105 [J 68a, 7]). La nature répond à l'amour séraphique par un mouvement contraire à la tempête soufflant depuis le paradis dans les ailes de l'Ange dans la IX[e] des thèses *Sur le concept d'histoire* (Voir Benjamin, Walter, *Sur le concept d'histoire ; suivi de Edward Fuchs, le collectionneur et l'historien ; et de Paris, capitale du XIXe siècle*, 2013, p. 65-66).

[107] Benjamin, *Sur le concept d'histoire*., thèse XI, p. 70.

[108] Benjamin, *LP*., p. 636 [W 2, 2] : « Les planètes (...) ont de grands devoirs à remplir comme citoyennes d'un tourbillon d'abord, comme mères de famille ensuite. (...) Comme l'amant qui se pare de ses plus beaux habits, et lisse ses cheveux, et parfume son langage pour la visite d'amour, ainsi chaque matin la Terre revêt ses plus riches atours pour courir au-devant des rayons de l'astre aimé… Heureuse trois fois la terre que pas un concile sidéral n'ait encore lancé l'anathème contre l'immoralité des baisers du soleil ! (...) Messieurs les professeurs de physique officielle n'osent pas dire les *deux sexes* de l'électricité ; ils trouvent plus moral d'appeler cela ses deux pôles … De telles absurdités me passent… Si le feu d'amour n'embrasait pas tous les êtres, les métaux et les minéraux comme les autres, où serait, je le demande, la raison de ces affinités ardentes du potassium pour l'oxygène, du gaz hydrochlorique pour l'eau ? (Toussenel, *L'Esprit des bêtes*) ». Baudelaire a correspondu avec ce disciple de Fourier au sujet de cette entreprise.

potentiel utopique de l'Idéal. Poussée à son plus haut degré de pureté, il conduit au renversement de sa structure, qui ne coïncide plus avec le retour à une union organique ou à une harmonie avec la nature. À l'inverse, le pôle fétichiste opère l'absorption de l'homme par la nature et réalise le fantasme d'une existence figée dans la matière.

§ 3. Le pôle fétichiste : naturalisation de l'esprit

Avec les poèmes du « Spleen », les *Fleurs du mal* donnent les formules inaugurales du fétichisme en poésie, qu'aucun poète n'aurait pu écrire avec une telle aisance « avant Baudelaire[109] » :

> — Désormais tu n'es plus, ô matière vivante !
> Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
> Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux.
> Un vieux Sphinx ignoré du monde insoucieux,
> Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
> Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche[110].

Le pôle fétichiste s'apparente à la « pétrification ou lignification du vivant (*Versteinerung oder Verholzung des Lebendigen*) » et à la dynamique de « l'identification du vivant avec la matière[111] ». Il n'est plus pour l'esprit en proie au spleen que des idoles inertes de pierre ou de bois, symboles du verdict caché dans le mot « spleen : le présent comme manifestation de la mort[112] ». La révocation de l'organique atteint jusqu'au temps, qui recouvre et accumule plus qu'il ne s'écoule en floraisons nouvelles. Substitué à l'éclosion de la vie naturelle, l'abîme du temps apparaît à même une matière qui porte la trace de l'agir mort des hommes. « Désormais » morte, la nature organique est aussi bien la mort de l'esprit, qui se découvre rigidifié dans les sédiments de la vie passée. On peut dire que la vitalité de l'esprit est inversement proportionnelle à la croissance organique de « l'ennui, fruit de la morne incuriosité[113] ». Soumis à cette loi, le sujet poétique s'identifie aux productions humaines

[109] Benjamin, *Baud.*, *PSEB*, p. 751.

[110] Baudelaire, *OC, I.*, « Spleen », p. 73.

[111] Benjamin, *Baud.*, « Notes sur des poèmes de Baudelaire », p. 42.

[112] *Ibid.*, « L'impuissance comme principe de mort », p. 629.

[113] Dans une lettre du 25 avril 1857 (Baudelaire, *Corr. I*, p. 395), Baudelaire demande à Poulet-Malassis de corriger « fils » par « fruit », accentuant la naturalité et l'autonomie de la croissance de l'ennui.

passées, plongées dans l'immobilité du sommeil et de l'oubli : « Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées, / Où gît tout un fouillis de modes surannées[114] ».

L'humain prend le visage des choses qui ont été son expression. Par ce trait du génie sensible, le concept marxiste de fétichisme recoupe celui dont Benjamin semble user le plus fréquemment, à savoir celui d'un fantasme qui veut « faire de toute vie organique le fonds où puiser l'anorganique ». La sollicitation de l'imagination par « le vivant dévolu à la matière morte » devient un trait distinctif de la sensibilité moderne et de la relation aux choses induite par l'économie marchande. Le « triomphe du fétichisme » se célèbre chez Baudelaire d'une manière inégalée en littérature, sinon dans la *Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert, seul à rivaliser dans le domaine romanesque avec les peintures de l'autel de Lisbonne par Bosch[115]. On y trouvera moins une critique directe de la sociabilité qu'une tentative d'appropriation du pouvoir érotique des choses inertes, de la vie inorganique. Les « modes surannées » auxquelles s'identifie le poète du spleen traduisent cette vie paradoxale, intrication de mort et d'érotisme, qui s'épanouit dans le fétichisme :

> Chaque génération ressent les modes de celle qui l'a immédiatement précédée comme l'anti-aphrodisiaque le plus radical qui se puisse imaginer. En portant ce jugement, elle ne se fourvoie pas autant qu'on pourrait le supposer. Toute mode contient en germe une satire amère de l'amour, et les perversions les plus brutales qui soient. Toute mode est en conflit avec l'organique. Toute mode est l'entremetteuse qui accouple le corps vivant au monde anorganique. La mode fait valoir les droits du cadavre sur le vivant. Son principe vital est le fétichisme, qui succombe au *sex-appeal* de l'anorganique[116].

Dans le conflit avec l'organique, le fétichisme charge les choses mortifiées d'une vie artificielle dont le pouvoir attracteur subjugue le corps vivant. Comme toute mode, il recèle une « satire amère de l'amour » en ce qu'il manifeste crûment les liens entre Sexus et la mort. Parce qu'il participe d'un érotisme détaché de la vie, le *sex-appeal* de l'inorganique confère aussi à la sensibilité une extension inédite. Ses jouissances dérivent moins de la destruction de l'organique que de son articulation au fantasme d'un corps délesté de ses fonctions sexuelles. Dans la sensibilité fétichiste, le fantasme exorcise en effet la violence qui arrache à la nature : par-delà son penchant sadique, elle étend indéfiniment le domaine de l'érotique en le délivrant

[114] Baudelaire, *OC, I*, « Spleen », p. 73. Benjamin rapprochera ces vers de ceux de « Recueillement » pour en faire l'unique entrée explicite de l'allégorie dans *Sur quelques thèmes baudelairiens* : « Vois se pencher les défuntes Années, / Sur les balcons du ciel, en robes surannées » (*Ibid.*, p. 141).

[115] Benjamin, *Baud.*, Section « Tempérament sensible », p. 106 [J 71, 3].

[116] *Ibid.*, Section « Nouveauté », p. 427 [B 9, 1].

de la nécessité de rattacher les objets du désir à la sexualité. On mesure cet écart en rapprochant les différents traitements du corps vivant dans les *Fleurs du mal*. Les procédés de décomposition et la « destruction des liens organiques dans l'intention allégorique » dont « Une martyre » fournit le canon[117] côtoient les poèmes qui subliment le corps naturel de la femme en l'effaçant dans les matières inorganiques, dans « Les Bijoux » ou « *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés* ». L'intention poétique y évide toute matière vivante pour circonscrire l'existence brute et muette des choses, pour capturer l'éclat de la matière morte. Elle inaugure le lieu clôt où se déroule la rencontre avec cet obscur objet du désir, l'objet fétichisé. Le cadavre et le corps dépecé y sont ainsi concurrencés par l'« idéal fétichiste de la femme stérile[118] » :

> Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,
> Et dans cette nature étrange et symbolique
> Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,
>
> Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,
> Resplendit à jamais, comme un astre inutile,
> La froide majesté de la femme stérile[119].

Contrairement à la transfiguration séraphique où la sexualité s'efface pour laisser place à l'amour pur, la sensibilité fétichiste fige la spiritualité dans la matière du corps. La lumière ne traverse pas l'éther, mais scintille sur les surfaces. Si les deux pôles de la sensibilité se rattachent à la stérilité, leur objet commun ne fait pas nécessairement courir le risque de leur confusion. De même que l'« ange inviolé se mêle au sphinx[120] », le séraphique croise le fétiche sans que leur rencontre ne donne jamais lieu chez Baudelaire à leur fusion :

> Le « péché de poète (*Dichtersünden*) » de Keller, qui consiste à « imaginer de douces figures de femmes, telles que la terre amère n'en recèle point », n'est certainement pas le sien. Les femmes de Keller ont la douceur des chimères. Baudelaire, quant à ses figures de femmes, reste précis, et ainsi français, parce que chez lui la

[117] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 19, p. 648.

[118] *Ibid.*, Section « Tempérament sensible », p. 102 [J 54a, 6]. Benjamin fait référence aux vers de « La Chevelure » : « Longtemps ! toujours ! ma main dans ta crinière lourde / Sèmera le rubis, la perle et le saphir, / Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde ! » (Baudelaire, *OC, I*, p. 27).

[119] Benjamin, *Baud.*, Section « Perte d'auréole », p. 505 [J 54a, 5] (Baudelaire, *OC, I*, « *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés* », p. 29). Benjamin reverse le fragment dans la section « Tempérament sensible ».

[120] La figure mythologique du Sphinx évoquée dans l'un des « Spleen » a un sexe surdéterminé, elle prend alternativement les caractères masculin et féminin.

composante fétichiste et la composante séraphique ne se rejoignent pas, comme elles le font toujours chez Keller[121].

Par une dynamique d'attraction et de répulsion, Baudelaire se prémunit contre l'idéalisation du caractère « amère » de la femme. La réaction de Sainte-Beuve devant les vers des *Fleurs du mal* où le poète semble prendre sur soi les expériences érotiques modernes « en *perlant* le détail, en *pétrarquisant* sur l'horrible[122] » laisse voir l'embarras et la curiosité du lecteur du XIX^e^ siècle. Contre ce constat qui met en avant la confusion des éléments séraphique et fétichiste, Benjamin soutient que la singularité de l'art érotique baudelairien est de savoir parfaitement les disjoindre. En se désolidarisant de ce « péché de poète » à l'origine de tout un pan de la poésie occidentale, il inscrit sa signature dans la tradition de la poésie amoureuse. Peut-être entendait-il en dévoiler le fond fétichiste, gisant et toujours occulté dans les images de l'idéal amoureux. Ainsi, « Je te donne ces vers », s'ouvrant dans une fidélité parfaite à la tradition pétrarquiste de la transmission de la mémoire de l'amante, s'achève sur une « confession fétichiste » :

Être maudit à qui, de l'abîme profond
Jusqu'au plus haut du ciel, rien, hors moi, ne répond !
— Ô toi qui, comme une ombre à la trace éphémère,
Foules d'un pied léger et d'un regard serein
Les stupides mortels qui t'ont jugée amère,
Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain[123] !

§ 4. Melencolia illa heroica : le génie mélancolique

Y compris dans ses aspects les plus bruts, la sensibilité baudelairienne se trouve toujours indirectement perturbée par la pensée. Même le caractère muet de la matière découvert dans les fixations fétichistes n'équivaut pas à l'absence de pensée dans la plénitude des sens, mais à l'abîme sans fond où elle s'est engouffrée. Comme dimension de la vision allégorique, la pensée

[121] Benjamin, *Baud.*, Section « Passion esthétique », p. 121 [J 64, 1]. On trouve une variante dans *Zentralpark*, § 10, p. 642-643. Le vers de Keller est extrait du poème « *Tod und Dichter* ».

[122] *Ibid.*, Section « La marchandise », p. 446 [J 37a, 4]. Il s'agit de la lettre de Sainte-Beuve à Baudelaire datée du 20 juin 1857.

[123] *Ibid.*, Section « Tempérament sensible », p. 102 [J 56, 9] (Baudelaire, *OC, I*, p. 41).

n'est pas la saisie adéquate de l'Idée mais une composante du « génie mélancolique » qui vit de l'antagonisme entre l'image et l'idée :

> Le génie poétique (*dichterisches Ingenium*) de Baudelaire est loin de se cantonner, en dépit de toute sa richesse, à cet aspect sensible. Le génie mélancolique (*melancholische Ingenium*) y prend place. Là encore se produit une nette polarisation. Baudelaire n'a pas la tête philosophique ; en revanche, il représente manifestement le type même du méditatif (*Verfassung des Grüblers*). Sa mélancolie est d'une nature que la Renaissance a qualifiée d'héroïque. Elle se polarise autour de l'idée et de l'image. Cela veut dire que l'image, chez lui, n'est jamais le reflet de la seule sensibilité (*Reflex der Sensibilität*) ni l'idée un simple vestige de la pensée (*Relikt des Denkens*). Les deux aspects, et c'est la caractéristique de la méditation, entrent en interférence[124].

Au niveau de la pensée, une seconde forme de polarité redouble et complexifie la scission de la sensibilité en pôle séraphique et pôle fétichiste. Leurs interférences brouillent les frontières des domaines respectifs de l'image et de l'idée. Que l'*ingenium* baudelairien se caractérise par sa polarité, c'est ce que confirme l'importance accordée à la suggestion, au télescopage des sens, des sentiments, des idées et des images qui se présente aux yeux de Baudelaire comme une « débauche intellectuelle[125] ». Les hallucinations poétiques cultivent sciemment « les équivoques, les méprises et les transpositions d'idées » par lesquelles les couleurs et les sons se répondent ou génèrent des nombres, comme en un concert musical où l'harmonie, « tout en gardant son caractère voluptueux et sensuel, se transforme en une vaste opération arithmétique[126] ». Singulièrement activée par l'usage des drogues, cette disposition à l'« entrelacement des images et des idées (*Verwebung von Bildern und von Ideen*[127]) » que possède « tout cerveau poétique, dans son état sain et normal » témoigne de sa dimension allégorique :

---

[124] Benjamin, *Baud*., « Plan de l'œuvre », p. 69 (traduction modifiée). Initier le *Baudelaire* par la caractérisation de l'aspect sensible de la poésie baudelairienne revient à faire un pas de côté. Il ne s'agit pas pour Benjamin d'insister sur sa dimension sensualiste, mais de rejoindre progressivement, à partir des perturbations qu'il engendre, le noyau de pensée allégorique propre à Baudelaire. Ce décentrement était nécessaire pour impliquer l'allégorie au sein des opérations de la sensibilité et éviter d'en faire un instrument opérant depuis l'extérieur.

[125] Pour penser ces coïncidences, Baudelaire se réfère généralement à la musique : « Beaucoup de gens demandent quelles sont les idées positives contenues dans les sons ; ils oublient, ou plutôt ils ignorent que la musique, de ce côté-là parente de la poésie, représente des sentiments plutôt que des idées ; suggérant des idées, il est vrai, mais ne les contenant pas par elle-même » (*OC, I, Un mangeur d'opium*, « Voluptés de l'opium », p. 467).

[126] *Ibid.*, *Le Poème du hachisch*, « Le théâtre de Séraphin », p. 419.

[127] Benjamin, *Baud*., « Plan de l'œuvre », p. 69. Nous préférons « entrelacement » à « imbrication » (trad. Charbonneau) car Benjamin comprend ordinairement les correspondances à partir du tissage et met l'accent sur l'érotisme qui tisse les liens entre idée et image.

> L'oiseau qui plane au fond de l'azur *représente* d'abord l'immortelle envie de planer au-dessus des choses humaines ; mais déjà vous êtes l'oiseau lui-même. Je vous suppose assis et fumant. Votre attention se reposera un peu trop longtemps sur les nuages bleuâtres qui s'exhalent de votre pipe. L'idée d'une évaporation, lente, successive, éternelle, s'emparera de votre esprit, et vous appliquerez bientôt cette idée à vos propres pensées, à votre matière pensante. Par une équivoque singulière, par une espèce de transposition ou de quiproquo intellectuel, vous vous sentirez vous évaporant, et vous attribuerez à votre pipe (dans laquelle vous vous sentez accroupi et ramassé comme le tabac) l'étrange faculté de *vous fumer*[128].

L'image porte l'empreinte de la pensée comme l'idée se fait sensible. Dans la dynamique de cette polarisation, la pure sensibilité entre en métamorphose pour se faire acte de contemplation et, réciproquement, la pensée fait des images sa pâture. Bref, le tempérament sensible entre ainsi en interférence avec le « tempérament contemplatif » du méditatif qui dispose de la « capacité de mettre à tout moment l'image au service de la pensée ». Comme type historiquement déterminé, le méditatif est « chez lui au milieu des allégories[129] », dans ce domaine où idées et images ne s'entrelacent qu'un instant, avant de se déliter pour laisser place à de nouveaux agencements. De leur union toujours manquée découle la psychologie du mélancolique, non pas cause, mais symptôme de l'intention allégorique[130]. Comme l'ange de la *Mélencolia* de Dürer, les yeux fixés sur les images des choses, le méditatif a désespéré d'en percer la signification au point de ne plus réfléchir « seulement à une chose, mais à sa rumination sur celle-ci[131] ». La mélancolie dérive de la vacuité du sens, qui se présente à la réflexion comme un miroir reflétant sa propre opération. Face à elle, l'intention allégorique se heurte à son propre effet, à l'absence de signification stable à assigner qui devient alors l'objet même de sa fascination, sa pâture : « le génie de Baudelaire, qui se nourrit de mélancolie, est de nature allégorique[132] ».

La rencontre de l'allégorie et de la mélancolie fait signe vers une tradition qui remonte à la Renaissance. Un détour est nécessaire pour comprendre comment Baudelaire s'inscrit dans

[128] Baudelaire, *OC, I, Le Poème du hachisch*, « Le théâtre de Séraphin », p. 419-420.

[129] Benjamin, *Baud*., Section « Mélancolie », p. 164 [J 55a, 1].

[130] Benjamin note dans les « schémas de coordonnées » qu'il est « primordial pour la première partie de ne pas faire dériver l'allégorie de l'esprit de la mélancolie » (*Ibid.*, p. 627). La mélancolie est en réalité déjà souterrainement à l'œuvre dans le chapitre « Passion esthétique » qui précède celui sur l'« Allégorie ».

[131] *Ibid.*, Section « Mélancolie », p. 170 [J 79a, 1]. La perte du sens dont le mélancolique fait l'expérience n'est pas seulement une occultation momentanée. Elle est définitivement énigme, perte absolue du sens devenue pour elle-même objet de méditation. Pour cette raison, l'image est vouée à accueillir l'infini du mouvement de la pensée sans jamais pouvoir le stabiliser. Au travail de l'adéquation entre l'idée et l'image, l'allégorie substitue la loi de l'oscillation entre leur coïncidence et leur désagrégation.

[132] *Ibid.*, *Exposé de 1935*, p. 25.

cette lignée et pour saisir les transformations qu'il impose à cet héritage. Si peu de fragments s'y rapportent, Benjamin prévoyait d'« expliciter la signification de la mélancolie héroïque pour l'ivresse et l'inspiration des images[133] ». Pour qualifier la mélancolie baudelairienne, il faut reprendre « la terminologie de Melanchthon, *Melencolia illa heroica*[134] » – qui est aussi celle de Marsile Ficin – et séparer la « mélancolie sublime » d'une « mélancolie commune et néfaste ». Le génie mélancolique appartient à l'homme saturnien qui s'est montré capable de « surprendre Saturne et de lui dérober les forces des esprits, sans toutefois succomber à la folie[135] ». L'astrologie et le fond symbolique qui s'y attache participent d'un héroïsme tantôt triomphant et tantôt écrasé par les excès de la sensibilité et des puissances de l'imagination. La mélancolie héroïque est autant érotique et qualifie le destin de l'individu voué à l'Éros mélancolique[136]. La définition baudelairienne du Beau comme « quelque chose d'ardent et de triste » en retient les traits contrariés :

> Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête qui fait rêver à la fois, — mais d'une manière confuse, — de volupté et de tristesse ; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, — soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associé avec une amertume refluante, comme venant de privation ou de désespérance.

Ces mêmes traits, appliqués à une « belle tête d'homme », présentent « des besoins spirituels, des ambitions ténébreusement refoulées, – l'idée d'une puissance grondante, et sans

---

[133] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 34, p. 660. Les liasses du *Baudelaire* contiennent peu de matière relativement à cette question centrale, énoncée comme un axe directeur de la première partie. Benjamin consigne seulement quelques fragments de l'*Origine du drame baroque allemand* en les rapportant à la question du fétichisme. Le livre sur le baroque construit l'historique de l'Éros mélancolique depuis les origines antiques de la caractérisation de la mélancolie, en passant par sa réactualisation à la Renaissance, jusqu'à sa persistance dans le baroque. Nous reprenons ici, en apportant quelques compléments, les lignes directrices de la partie « *Trauerspiel et Tragédie* » (p. 189-216). L'anthropologie de la mélancolie est seconde dans le *Baudelaire*, dans la mesure où la mélancolie dérive de l'allégorie et de la relation à la marchandise dans le souvenir. Nous reviendrons sur cette dernière dans le chapitre sur « L'objet poétique dans le schème de la remémoration ».

[134] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 44, p. 666. Benjamin trouve la formule du *De anima* chez Warburg.

[135] Benjamin, *ODBA*., p. 206.

[136] Attestées dès le Moyen-Âge, où l*'amor hereos* ou *amor heroycus* est associé à la mélancolie, les similitudes des pathologies érotiques et mélancoliques font émerger la question de l'affinité entre Amour, Beauté et Mélancolie. Sur les origines et la signification de la mélancolie héroïque, voir Agamben, Giorgio, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, Rivages, 2006., p. 45. Ficin reprend l'étymologie platonicienne qui trouve l'origine d'*héros* dans la déformation d'*éros* (Platon, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2011, *Cratyle*, 398 c-e, p. 212). Voir Ficinus, Marsilius, *Commentaire sur le banquet de Platon, de l'amour : De amore*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, VI, 5, p. 136. Dès l'Antiquité, l'observation de ces excès a pu conduire à rapprocher les dérèglements de l'amour et la mélancolie. Comme le pseudo-Aristote l'avait déjà noté, la double polarité de la bile noire engendre chez le mélancolique des tendances contraires. Reprenant la théorie des symptômes mélancoliques développée par le chapitre XXX des *Problèmes*, Marsile Ficin donne un sens éminemment positif au tempérament mélancolique tout en insistant sur ses périls. Pour rendre compte de ses postulations opposées, il associe la description aristotélicienne à une théorie platonicienne de l'Éros.

emploi ». Ce mélange de spiritualité et de volupté auquel s'associe « *le Malheur*[137] » synthétise les caractéristiques traditionnelles du mélancolique. Prédisposé à la vie contemplative, au génie et au contact avec le divin, ses mêmes vertus sont aussi la source d'un penchant pour la débauche. En plaçant devant la trace de la majesté de la Beauté, l'amour des corps favorise une expérience de l'inhumain dont résultent des séries contraires de métamorphoses, engendrant le désir de devenir dieu ou contribuant à une dépossession néfaste de la nature humaine. L'âme et le corps du mélancolique sont le terrain privilégié des débordements de l'intelligible dans le sensible comme de la submersion de l'intelligible par l'attrait du sensible. Ces mêmes dispositions peuvent conduire à un détachement de la fascination des corps et amorcer un processus d'élévation de l'âme. À l'inverse, la force excessive de l'image de l'être aimé qui s'exerce sur l'âme est susceptible d'engendrer des excès dans le corps. Dans le *De amore*, Ficin présente l'excès amoureux comme une tendance de l'âme humaine à s'écarter constamment de la mesure en s'orientant soit vers une forme d'enthousiasme ou de « fureur divine » soit vers la folie bestiale :

> La rage de la chair porte à l'intempérance et par là à la dysharmonie. Aussi semble-t-elle attirer l'homme vers la laideur, tandis que l'Amour, lui, attire vers la beauté. Or laideur et beauté s'opposent. Par suite les mouvements qui nous portent vers elle semblent bien se contrarier. Aussi le désir de copulation ou d'union charnelle et l'Amour se révèlent-ils être des mouvements non seulement différents, mais même opposés[138].

Du fait de la tendance à l'excès, le mélancolique doit faire face à la potentielle dégradation de la voie érotique qui menace de sombrer dans l'érotomanie. L'imagination et la sensibilité exacerbées risquent de l'emporter sur le mouvement de l'intellect. Perturbé par le trop grand flux d'images qui l'assaillent, le mélancolique ne peut pas raisonner. Ce n'est pas tant le pouvoir d'attraction des corps qui est à l'origine des dérèglements pointés par Ficin mais la fixation sur les images qui, au lieu d'inviter à l'élévation de l'âme, reconduit obsessionnellement vers le sensible. Bien qu'elle présente des mouvements contraires, la voie amoureuse ascendante de l'intellect et la voie descendante de l'union charnelle s'intriquent au sein de l'âme en proie à la mélancolie. La condamnation de la seconde voie ne se justifie pas de l'exclusion de tout sens spirituel, mais de sa perversion. Car le sort réservé « à ceux qui abusant de l'amour transforment ce qui revient à la contemplation en désir d'acte sexuel » est

[137] Baudelaire, *OC, I, Fusées,* X, p. 657.

[138] Ficinus, *Commentaire sur le banquet de Platon, de l'amour*, I, 4, p. 16.

le dérèglement conjoint des sens et de l'intellect. Comme le remarque Agamben à ce propos, « l'intention érotique qui déchaîne le désordre mélancolique est ici présentée comme une intention de posséder et de toucher ce qui ne devrait être objet que de contemplation : la tragique insanité du tempérament saturnien prend ainsi sa racine dans l'intime contradiction d'un geste qui voudrait embrasser l'insaisissable[139] ». Dans la concupiscence mélancolique, l'union charnelle manifeste un désir sexuel porté vers l'incorporel et l'acte sexuel devient acte de contemplation.

Cette loi fantasmatique d'incorporation de l'intelligible prime chez Baudelaire et subvertit la conversion engagée par le contemplatif selon un schéma déictique – où le sensible ferait signe vers l'intelligible. Flaubert ne s'y est pas trompé, déclarant à Baudelaire son affinité avec ce ton qui dit la chair sans s'y perdre un seul instant : « Vous chantez la chair sans l'aimer d'une façon triste et détachée qui m'est sympathique[140] ». Inertie, froideur et sécheresse sont les caractéristiques de l'Éros mélancolique moderne. Intensification du désir pour un objet par essence insaisissable, il appartient au domaine du fétichisme en ce qu'il conduit à la production d'images-substituts. Les fixations sur les fragments du corps, sur les matières mortes et inorganiques trouvent leur symbole le plus exact dans la pierre. Une des conclusions de l'historique de la mélancolie héroïque reconstruit dans l'*Origine du drame baroque allemand* vaut ainsi pour la poésie baudelairienne :

> À propos du fétichisme : « Peut-être ne faut-il voir dans le symbole de la pierre que la figure la plus évidente, à première vue, de la terre froide et sèche. Mais il est sans doute tout à fait pensable, et même… assez probable que la masse inerte est une allusion au concept en réalité théologique du mélancolique, qui se trouve aussi dans [celui] de l'un des péchés mortels. Il s'agit de l'*acedia*[141] ».

L'Éros mélancolique contenu par le baroque allemand refait surface chez Baudelaire, où la pierre, symbole de l'*acedia*, ne tient plus seulement la place de la rigidité cadavérique du corps mélancolique. Minéralisation du désir massif s'élançant vers l'insaisissable, elle devient rétrospectivement le symbole du destin de l'érotisme occidental. Comme la mélancolie, le fétichisme participe des fixations de l'imagination à une matière qui ne satisfait le désir que de manière détournée, dans une matière inerte qui ne vit pas de sa vie propre. S'éclaire ainsi

[139] Agamben, *Stanze*, p. 44.

[140] Benjamin, *Baud.*, Section « Passion esthétique », p. 114 [J 13a, 2].

[141] *Ibid.*, Section « Tempérament sensible », p. 100 [J 80a, 2]. Le fragment reprend un passage de l'*Origine du drame baroque allemand* (p. 211).

historiquement la composante fétichiste des poèmes dominés par le spleen où la vie organique devient « le fond où puiser l'anorganique : "désormais tu n'es plus, ô matière vivante / Qu'un granit entouré d'une vague épouvante"[142] ». Ces poèmes rivalisent avec les poèmes fétichistes qui déploient l'éclat sensuel de la vie inorganique.

Ce détour par la conception renaissante de la mélancolie éclaire la caractérisation benjaminienne de la relation entre idée et image. Car ce sont bien leurs *entrelacements* et leurs *interférences* constantes qui produisent les effets poétiques et érotiques ; non pas le parfait accomplissement de l'image dans l'idée comme l'exigerait un schéma ascensionnel parent du néoplatonisme et des pratiques théurgiques qui y sont associées[143]. Si le poète français use d'une magie de l'image reconnue par la Renaissance, la manifestation du divin qui en résulte prend chez lui des formes inédites. Jouant la tonalité baroque contre la tonalité renaissante, la pratique allégorique telle qu'elle fait retour à partir des *Fleurs du mal* se tient dans l'esquive de la charge théurgique en la déplaçant dans des figures. Si le seul repos pouvant échoir au mélancolique se trouve dans la contemplation divine, sa forme baudelairienne, en ce qu'elle circonscrit ses effets à la sphère érotique, prend une orientation radicalement opposée à la voie néoplatonicienne. Elle s'apparente par là à l'attente baroque dans la dévastation. Les coordonnées de la méditation et de la contemplation se trouvent renversées : à la place de Dieu, la femme ; à la place de l'activité pure de l'intellect, les rites fantasmatiques propres à la sensibilité fétichiste. À la place de la démonologie érotique païenne, elle installe enfin le schème allégorique chrétien de la souffrance, la figure du Golgotha.

[142] Benjamin, *Baud*., p. 106 [J 71, 3] (Baudelaire, *OC, I*, « Spleen », p. 73).

[143] À la suite de Plotin qui avait reconnu après Platon la valeur de l'art égyptien mettant en œuvre une connaissance par image, la Renaissance tire de la concentration de significations dans l'image un procédé d'élévation vers le divin. Idée faite image, l'hiéroglyphe devient l'occasion pour l'esprit de faire surgir le suprasensible dans le sensible. De ce point de vue, une dérive possible de cette pratique de l'allégorie est l'attachement exclusif aux images et aux signes, l'incapacité à percevoir à quoi les signes renvoient par-delà leur propre dispersion. Le goût pour le déchiffrement conduit à l'intensification du chiffre. En comptant sur cette même impulsion, l'usage baroque de l'allégorie court-circuite cette dynamique de manifestation en maintenant le suspens indéfini du sens comme le fond obscur dans lequel peut advenir la rédemption. Insister sur les effets du dérèglement de l'imagination mélancolique c'est montrer comment Baudelaire se situe au point de tension de ces traditions et réinvestit des potentialités antagonistes historiquement condamnées.

2. Passion esthétique

§ 1. Psychologie de l'impuissance

Les *Fleurs du mal* contiennent en des endroits stratégiques un certain nombre de « confessions[144] » sur la sexualité et son lien à la littérature. En plaçant le poète dans la « position inconfortable de celui qui "fait payer grassement ses aveux[145]" », Baudelaire reconnaît la condition véritable de l'homme de lettres, analogue de la putain. Vente de la pensée et vente du corps correspondent d'abord par leur infécondité. Comme dans la prostitution l'acte sexuel ne tend pas à la procréation, l'acte littéraire ne se caractérise pas chez lui par sa créativité, mais par sa retenue et ses brusques saillies. Karl Kraus et Kierkegaard en sont les figures emblématiques qui s'inscrivent avec Baudelaire dans une constellation de l'impuissance et partagent cet « état infernal que seul connaît l'écrivain pour qui chaque acte de satisfaction devient en même temps une station du martyre[146] ».

La « Passion esthétique » retrace le calvaire de la sexualité masculine pour mettre à nu la psychologie de l'impuissance qui s'y rattache. Benjamin définit ces dernières d'abord négativement : comme pôle opposé la plénitude sexuelle placée sous le patronage d'Éros. Ce sont généralement les vers de Goethe qui servent de contrepoint :

> Le « Sonnet d'automne » définit avec retenue, et néanmoins précisément, la disposition présidant aux expériences érotiques de Baudelaire : « Mon cœur, que tout irrite… Ne veut pas te montrer son secret infernal, / … Je hais la passion… / Aimons-nous doucement ». Tout cela est comme de loin une réplique à la strophe goethéenne du « Divan », qui, par allusion aux houris et à leur poète, invoque une

[144] Benjamin, *Baud.*, Feuillets bleus, p. 669.

[145] *Ibid.*, *PSEB*, « Le flâneur », p. 729.

[146] Benjamin, *Œuvres II*, *Karl Kraus*, p. 245. Cette proposition contient le germe du « rapport entre la Passion esthétique et la Passion de la sexualité masculine » établi par la première partie du *Baudelaire* (Benjamin, *Baud.*, « Ajouts concernant la construction », feuillet 7, p. 623). La section « Passion esthétique » reprend un certain nombre d'idées de l'essai sur Kraus (1931), qui esquissait déjà des parallèles entre Baudelaire et Kierkegaard – auquel Benjamin reprend le concept d'esthétique qui sert de guide dans l'érotique baudelairienne. Dans sa recension du *Kierkegaard. Construction de l'esthétique* d'Adorno (1933) il notait déjà qu'« aucune histoire culturelle de ce XIX^e^ siècle ne pourra rivaliser en force suggestive avec les constellations que Kierkegaard, à partir du cœur même de sa pensée, forme ici avec Hegel, Wagner, Poe et Baudelaire. Au panorama qui embrasse le siècle dans toute son étendue répond la perspective qui plonge dans la profondeur du passé. Pascal et l'enfer allégorique du baroque sont ici l'antichambre d'une cellule à l'intérieur de laquelle Kierkegaard s'abandonne à la tristesse et qu'il partage avec sa fausse amie, l'ironie » (Benjamin, *Œuvres II*, *Kierkegaard. La fin de l'idéalisme philosophique*, p. 356).

> image de l'érotisme qui serait une variante paradisiaque de la sexualité : « Elles daignent lui accorder une douce récompense / Et gracieuses, complaisantes, / Souffrir qu'il habite avec elles : / Tous les bons sont d'humeur facile[147] ».

Les faveurs des houris, à la virginité sans cesse renouvelée, livrent la « variante paradisiaque de la sexualité » en ce qu'elles l'accomplissent, sans la contrepartie de la grossesse. C'est bien cet état qui ne connaît pas les scissions de la sexualité qui attise le désir du poète du « Sonnet d'automne », au cœur que tout irrite « excepté la candeur de l'antique animal », c'est-à-dire excepté la nature antérieure au péché et aux douleurs de l'enfantement. Sa forme infernale est la stérilité, où la relation à la procréation prend la forme d'une privation. La confession du « secret infernal » ou de la haine de la passion est un aveu d'impuissance, qui trouve un écho dans l'automne sans récolte et sans fruits. Si bien que le « mérite » de l'amante est sa stérilité, venant répondre à l'impuissance du poète : « comme moi n'es-tu pas un soleil automnal, / Ô ma si blanche, ô ma si froide Marguerite ». La probable référence à l'idéal séraphique du *Faust,* finalement rongé par l'infanticide[148] renforce la lecture de Benjamin qui cherche à faire ressortir les différentes formes de conflits liées à la maternité.

Dans cette perspective, la paix qui règne dans les poèmes 99 et 100, « étrangers, isolés, comme les grandes statues des dieux des îles de Pâques », où est évoqué le lien secret qui unit Baudelaire à sa mère est une exception. Mais l'image même de la généreuse fécondité est progressivement enveloppée dans « atmosphère idyllique mortelle ». Celle-ci culmine dans le second poème qui livre « l'image de la famille sans père non pas autour d'une table, mais autour d'une tombe. La touffeur de la vie lourde de fécondité a cédé la place au froid nocturne de la mort[149] ». De fait, Baudelaire était conscient du lien de sa pratique de la littérature avec les difficultés de l'enfantement :

> L'hystérie ! Pourquoi ce mystère physiologique ne ferait-il pas le fond et le tuf d'une œuvre littéraire, ce mystère que l'Académie de médecine n'a pas encore résolu, et qui, en s'exprimant dans les femmes par la sensation d'une boule ascendante et

[147] Benjamin, *Baud*., Section « Passion esthétique », p. 123 [J 72a, 3]. Les vers sont tirés de « *Anklang* » : « *Sie mögen'sf ihm freundlich lohnen, / Auf liebliche Weise fügsam, / Sie lassen ihn mit sich wohnen* ; / *Alle Guten sind genügsam* ».

[148] On peut lire dans cette perspective les préventions du poète à l'égard des suites de la passion amoureuse : « L'Amour dans sa guérite, / Ténébreux, embusqué, bande son arc fatal. / Je connais les engins de son vieil arsenal : / Crime, horreur et folie ! » (Baudelaire, *OC, I*., p.65).

[149] Benjamin, *Baud*., Section « Passion esthétique », p. 123 [J 71a, 5]. Benjamin fait référence aux poèmes « *Je n'ai pas oublié, voisine de la ville* » et « *La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse* ».

> asphyxiante… se traduit chez les hommes nerveux par toutes les impuissances et aussi par l'aptitude à tous les excès[150].

Benjamin le prend au mot et fait de l'impuissance et des excès qui définissent l'œuvre les symptômes d'une crise physiologique et sociale : « le calvaire de la sexualité masculine implique que Baudelaire devait nécessairement ressentir la grossesse comme une sorte de concurrence déloyale[151] ». L'impuissance de l'auteur des *Fleurs du mal* traduit dans la littérature un processus global de la sexualité de l'être humain qui, selon Freud, « donne l'impression d'être une fonction en voie de dépérissement, tandis qu'on ne saurait pas le dire des tendances narcissiques et agressives[152] ». À partir de ce diagnostic, Benjamin s'assigne la tâche de montrer le lien entre l'impuissance et les productions fantasmatiques de la culture occidentale :

> L'impuissance est le fondement du chemin de croix de la sexualité masculine. Inventaire historique (*Historischer Standindex*) de cette impuissance. De cette impuissance résulte aussi bien son attachement à l'image de la femme séraphique que son fétichisme[153].

En travaillant à la « *transfiguration* de l'impuissance (*Verklârung der Impotenz*[154]*)* », la poésie de Baudelaire donne accès au caractère brut de la psychologie qui la sous-tend et à la théologie latente qui cherche à y répondre. En ce qu'il « présente l'itinéraire du poète comme une Passion[155] », le poème inaugural des *Fleurs du mal* en fournit le schéma. La Passion de « Bénédiction » commence dès la naissance, avec la haine de la mère qui s'adresse à Dieu en inversant la Salutation angélique :

> Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères
> Où mon ventre a conçu mon expiation !

---

[150] *Ibid.*, p. 122 [J 5, 5] (Baudelaire, *OC, II*, *Madame Bovary*, p. 83).

[151] Benjamin, *Baud*., *Zentralpark*, § 19, p. 649. Voir aussi *Ibid.*, « Notes de régie », p. 633 : « Centre de la critique faite à Baudelaire : caractère de passion de la sexualité masculine ; la rédemption par le sacrifice (Baudelaire était obligé de ressentir la grossesse pour ainsi dire comme une concurrence) ».

[152] Benjamin, *Baud*., Section « Passion esthétique », p. 114 et « Mélancolie », p. 160 [O 11, 1]. Benjamin trouve cette idée dans la *Psychologie du joueur aventureux* d'Edmund Bergler.

[153] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 10, p. 642-643.

[154] *Ibid.*, « Ajouts concernant la construction », feuillet 4, p. 621.

[155] *Ibid.*, Section « Passion esthétique », p. 122 [J 70a, 2]. Benjamin note la parenté du *Poète assassiné* d'Apollinaire qui traite de « l'extermination des poètes par le petit-bourgeois ». Les vers cités par Benjamin (« Et les vastes éclairs de son esprit lucide / Lui dérobent l'aspect des peuples furieux ») font écho au chapitre XVII où Croniamental sort de la foule pour faire face à Tograth, avant de se faire assassiner.

Puisque tu m'as choisie entre toutes les femmes
Pour être le dégoût de mon triste mari,
Et que je ne puis pas rejeter dans les flammes,
Comme un billet d'amour, ce monstre rabougri,

Je ferai rejaillir ta haine qui m'accable
Sur l'instrument maudit de tes méchancetés,
Et je tordrai si bien cet arbre misérable,
Qu'il ne pourra pousser ses boutons empestés !

L'enfant-poète, qui s'enivre déjà du calvaire à venir, y semble insensible et se tourne vers les éléments qui appartiennent au pôle séraphique :

Pourtant, sous la tutelle invisible d'un Ange,
L'Enfant déshérité s'enivre de soleil,
Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange
Retrouve l'ambroisie et le nectar vermeil.

Il joue avec le vent, cause avec le nuage
Et s'enivre en chantant du chemin de la croix.

Il revient par la suite à la femme du poète d'évoquer l'élément fétichiste :

Sa femme va criant sur les places publiques :
« Puisqu'il me trouve assez belle pour m'adorer,
Je ferai le métier des idoles antiques,
Et comme elles je veux me faire redorer ;

« Et je me soûlerai de nard, d'encens, de myrrhe,
De génuflexions, de viandes et de vins,
Pour savoir si je puis dans un cœur qui m'admire
Usurper en riant les hommages divins[156] !

Encore une fois, le poète reste muet devant les « farces impies » qui lui sont réservées et ne s'adresse ultimement qu'à Dieu, pour le louer du calvaire qui lui est offert : « Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance / Comme un divin remède à nos impuretés ». Si le recueil commence par rappeler les thèmes romantiques de la rédemption par la souffrance et du sacre du poète, le caractère sexuel de la souffrance leur confère pourtant une forme inédite. Dans cet écart se joue l'exposition de l'origine de sa vocation : « L'homme qui a été jusqu'au bout du chemin de croix de la sexualité masculine devient poète en raison de sa dignité sacrée[157] ». De ce point de vue, le poème peut être lu comme une parodie christique dont le rôle est de mettre

[156] Baudelaire, *OC, I*, « Bénédiction », p. 7-8.

[157] Benjamin, *Baud.*, « Schéma de coordonnées », p. 626.

en scène la détresse masculine moderne, tout en faisant de la poésie son lieu de rédemption et de rachat. Tout l'apparat chrétien, et particulièrement la « couronne mystique » promise au poète, ne prend alors son sens que dans la consécration de la douleur par-delà les vicissitudes de l'existence sexuée.

Cette représentation ambiguë de l'origine de la vocation poétique n'apparaît pas à Benjamin comme une thèse de Baudelaire sur l'essence de la poésie, mais comme une anticipation de son image auprès de ses lecteurs. En repartant des couches déposées par la critique, il s'agit de retravailler à la fois l'image du poète des *Fleurs du mal* et la reconfiguration à laquelle il soumet l'érotisme occidental en prenant en charge les tensions entre le fétichisme et le séraphisme. L'originalité de l'interprétation benjaminienne tient dans sa résolution à tenir cette polarité, alors que la critique baudelairienne tend généralement à placer l'érotisme baudelairien du côté du fétichisme et à ne voir que des formes d'ironie là où la femme est associée à l'ange. La réputation de Baudelaire n'y est pas indifférente. Peu de ses contemporains ont fourni le témoignage d'un Baudelaire séraphique, si l'on excepte l'étrange confession de son ami Nadar qui le consacra « Poète Vierge » :

> J'ai hésité longtemps… Le très cher est pour moi là, – toujours – en sa chaste, tressaillante réserve de sensitive, sa répugnance native, son horreur de tout stupre, comme tenant par delà la mort son rideau baissé…
> Et pourtant il nous faut dès l'abord remuer les impuretés, toucher à des cendres, puisque c'est de là que doit se révéler un Baudelaire inattendu, insoupçonné, pour nous avéré : – le Poète Vierge[158].

Chercher la chasteté, l'abstinence sexuelle à travers les impuretés, telle est la marche à suivre pour Nadar, obligé de prémunir le lecteur contre les indispensables détails scabreux qui viendront paradoxalement sanctionner sa thèse. Et d'ajouter l'avertissement : « Ce que Vierge ne doit pas lire[159] ». Mais alors, si l'on prend à la lettre les qualificatifs de Nadar, ne serait-ce pas ce que Baudelaire lui-même ne doit pas lire ? Il y a là peut-être une difficulté pour tout lecteur pressé de reconduire les obscénités et la crudité du verbe baudelairien à un appât pour affriander son lecteur ou à un exutoire pour le poète. Cette difficulté est en elle-même significative pour l'approche de Benjamin, attentif aux stratégies mises en place par le poète

[158] Nadar, *Charles Baudelaire intime : le poète vierge. Déposition, documents, notes, anecdotes, correspondances, autographes et dessins, le cénacle, la fin*, Neuchâtel, Ed. Ides et Calendes, 1994, p. 11. Pour une discussion de la sincérité de la thèse et son rapport à la rivalité entre Baudelaire et Nadar à propos de la vitalité et de l'impuissance créative, voir Thélot, Jérôme, *Baudelaire: violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993, p. 244-250.

[159] Nadar, *Charles Baudelaire intime*, p. 12.

pour réunir et satisfaire son public. Tout en se détournant d'une telle lecture et sans accorder trop de crédit aux propos de Nadar, il cherche ce qui pourrait être à l'origine d'un en-dehors de la sexualité dans l'érotisme baudelairien. Il trouve un appui dans la thèse de l'*Échec de Baudelaire*, où René Laforgue décrit la genèse d'un « Baudelaire en *voyeur** » :

> Baudelaire aurait assisté, enfant, au coït de sa nourrice ou mère avec son (premier ou second ?) mari ; se serait ainsi trouvé dans la situation du troisième amour ; s'y serait fixé ; serait devenu *voyeur* ; aurait peut-être fréquenté les bordels essentiellement en *voyeur* ; serait à cause de sa fixation sur l'œil devenu le critique qui éprouve le besoin d'objectivité « pour ne rien "perdre de vue" ». Il appartiendrait à un type de patient bien cerné. « Voir, pour eux, signifie planer comme des aigles en toute sécurité, au-dessus de tout et de réaliser une sorte de toute-puissance par l'identification à la fois avec l'homme et la femme… Ce sont des êtres qui développent alors ce goût funeste de l'absolu… et qui, se réfugiant dans le domaine de la pure imagination, perdent l'usage de leur cœur[160] ».

Comme pour en examiner les effets, Benjamin suit la thèse de Laforgue. Son intérêt ne découle pas immédiatement de ce qu'elle dit de Baudelaire, mais se mesure à l'aune ce que l'on a dit de l'écrivain : « L'hypothèse émise par Laforgue sur le comportement de Baudelaire au bordel place dans son véritable jour l'ensemble de l'étude psychanalytique qu'il consacre au poète. Sa réflexion coïncide avec l'étude conventionnelle de l'"histoire littéraire[161]" ». Alors qu'il déplore l'attitude de la critique qui a centré le débat sur la « chronique scandaleuse[162] », Benjamin en fait le point de départ de sa propre interprétation de la relation de sa poésie à la sexualité. Plus que la structure pulsionnelle de Baudelaire, c'est ce que disent les réactions qui font suite à la publication des *Fleurs du mal* qui sont dignes d'intérêt.

Une des singularités de l'œuvre est de scinder les lecteurs selon leur genre. Par avance, Baudelaire le confesse à plusieurs reprises : « Ce livre n'est pas fait pour mes femmes, mes filles et mes sœurs. — J'ai peu de ces choses ». À la suite de Gide, Benjamin note le caractère discrètement provocateur de la formule[163] qui devient révélatrice de l'attitude du public à

---

[160] Benjamin, *Baud*., Section « Passion esthétique », p. 115-116 [J 17, 4].

[161] *Ibid*., *Zentralpark*, § 1, p. 636. Il s'agit moins de poursuivre l'étude de l'œuvre du point de vue psychanalytique que de montrer la convergence de ses résultats avec l'image de Baudelaire passée à la postérité par le biais de la critique. Toute la réflexion de Laforgue autour de la réalisation de l'inceste est en revanche mise entre parenthèses. Voir notamment Laforgue, René, *L'échec de Baudelaire : étude psychanalytique sur la névrose de Charles Baudelaire*, Paris, Denoël et Steele, 1931, p. 127 : « Comme nous le voyons, la censure masque à Baudelaire le fait que, dans ce rêve et dans cette maison close, il cherche tout simplement à réaliser l'inceste ». L'analyse se fonde en particulier sur le rêve raconté par Baudelaire à Asselineau dans sa lettre du 13 mars 1856.

[162] Benjamin, *Corr. I*, Lettre à Horkheimer du 6 janvier 1938, p. 232.

[163] Benjamin, *Baud*., Section « Passion esthétique », p. 111 [J 40, 4] (Baudelaire, *OC, I, Fusées*, XI, p. 660) et Benjamin, *Baud*., p. 115 [J 14a, 4] : « Quel besoin a-t-il de nous en avertir ? Pourquoi cette phrase ? Oh !

l'égard du recueil après la mort du poète : « Les lecteurs de Baudelaire sont des hommes. Ce sont eux qui ont fait sa réputation. Il les a rachetés (*losgekauft*[164]) ». En intriquant caractères économiques et théologiques, sa poésie prend en charge la vie pulsionnelle de l'homme moderne. Prolongeant une remarque d'Adrienne Monnier, Benjamin justifie ainsi son rayonnement et la masculinité de ses lecteurs :

> Les femmes ne l'aiment pas. Pour les hommes, il décrit et transcende le *côté ordurier** de leur vie pulsionnelle. Si l'on va plus loin, vu sous cet éclairage, la Passion de Baudelaire est pour nombre de ses lecteurs le *rachat** de leur vie pulsionnelle[165].

Racheter n'est pas sauver, mais prendre sur soi. Tel est le rôle de l'érotique qui, par la décomposition et la contemplation du corps de la femme, rachète ce que Benjamin repère comme fondement de la sexualité masculine moderne : l'impuissance. Par un décentrement de la thèse de Laforgue, on remonte du voyeurisme à l'impuissance comme de l'effet à la cause. La dissociation de l'érotisme et de la sexualité s'explique à partir de la détresse de la sexualité masculine dont *Ma loi d'avenir* de Claire Démar a fait le problème fondamental de l'« union des sexes dans l'avenir ». C'est à elle qu'il revient de donner la formule de l'échec de l'accomplissement de la passion amoureuse, qui se heurte à la « dernière épreuve décisive, mais nécessaire, indispensable » :

> L'ÉPREUVE de la MATIÈRE par la MATIÈRE, l'ESSAI de la CHAIR par la CHAIR !!! C'est que bien souvent, au seuil de l'alcôve, une flamme dévorante est venue *s'éteindre* ; c'est que bien souvent, pour plus d'une grande passion, les draps parfumés du lit sont devenus un *linceul de mort*[166].

Ce linceul, emblème de la sexualité et de l'érotisme modernes, confine la première à la trivialité de l'impasse amoureuse tandis qu'il offre des approfondissements inédits à la seconde. Alors qu'il exprime le déclin de la fécondité, il est l'étoffe des fantasmes d'une civilisation lasse

---

simplement pour le plaisir d'affronter la morale bourgeoise avec ce mot "mes femmes", glissé là comme négligemment ».

[164] Benjamin, *Baud.*, p. 117 [J 57, 9].

[165] *Ibid.*, *Zentralpark*, §23, p. 652. Susan Buck-Morss confirme ce jugement en commentant : « Rien d'étonnant ! Quand Baudelaire grave ses poèmes comme une allégorie sur le corps de la prostituée, en tant que femme elle est réduite à un signe qui va souffrir la même dégradation que l'homme-sandwich. (…) Or les femmes ne sont pas des objets morts. Elles sont d'autres sujets. Comme elles ne sont représentées que par l'homme et que c'est lui qui parle, les proclamations les plus outrageuses peuvent être prises le plus sérieusement, ce qui ne serait pas le cas si elles parlaient pour elles-mêmes » (« Le flâneur, l'homme-sandwich et la Prostituée : Politique de la Flânerie » in Wismann, dir., *Walter Benjamin et Paris*, p. 385).

[166] Benjamin, *Baud.*, Section « Passion esthétique », p. 111 [p 2, 5].

de produire. L'érotisme moderne est le deuil de la sexualité, la contrepartie de la mort de la procréation. Contrairement à ce que la postérité retiendra, le fond sur lequel il se détache n'est pas immédiatement théologique. C'est selon Benjamin avant tout dans le domaine social qu'il faut en trouver l'origine :

> Sur l'impuissance : Au milieu du siècle, la classe bourgeoise cesse de se préoccuper de l'avenir des forces productives dont elle a accouché. (…) Pour continuer à se préoccuper de l'avenir des forces productives mises en œuvre par elle, la bourgeoisie aurait dû en premier lieu renoncer à l'idée de rente. Il ne fait guère de doute que la « quiétude » (« *Gemütlichkeit* »), comme habitus si typique, au milieu du siècle, du bourgeois jouissant de la vie, est en étroite corrélation avec le ramollissement de son imaginaire (*Phantasie*) ; qu'elle a partie liée avec le bien-être de « ne jamais avoir à apprendre comment les forces productives allaient devoir nécessairement évoluer entre ses mains[167] ».

Impuissance sexuelle, impuissance de l'imagination et impuissance sociale vont de pair. Invoquant la « réception avortée de la technique », l'essai sur *Eduard Fuchs* avait déjà souligné l'étroite corrélation entre la « quiétude (*Gemütlichkeit*) spécifique du milieu du siècle » et le « ramollissement de cet imaginaire social[168] ». La poésie industrielle des saint-simoniens, le réalisme de Du Camp ou la surenchère de la technique sur les caractères angéliques chez Ludwig Pfau participent de cette insouciance due à la méconnaissance de l'aspect destructeur du développement de la technique. Dans le cadre du *Baudelaire*, la relation entre l'économie, la position sociale et l'érotisme passe au premier plan : la perpétuation de la rente évacue tout rêve portant sur l'avenir et conduit à un appauvrissement de l'imaginaire (*Phantasie*) bourgeois. Cette absence de stimulation coupe court à l'intensité du désir de procréer. Sans être accompagné du rêve d'une nature meilleure, « source vivante de la force biologique de l'humanité », celui-ci s'effondre. Anticipation désespérée de l'avenir de la société, la thèse infiniment triste de Baudelaire sur « les enfants comme créatures les plus proches du péché originel[169] » en est un écho.

Loin de l'idée de l'enfantement comme surgissement de potentialités nouvelles, la reproduction est devenue tout au plus le projet de reconduction ou de répétition de l'état social

---

[167] *Ibid.*, Section « Passion esthétique, p. 119-120 [J 63a, 1].

[168] *Ibid.*, *Zentralpark*, §10, p. 643. On trouve dans le Fuchs des formules qui préfigurent les analyses du *Baudelaire* : « On peut se demander si la quiétude dont jouissait la bourgeoisie de ce siècle n'est pas due à la sourde satisfaction de ne jamais avoir à connaître l'évolution promise aux forces productives entre ses mains. Et en effet, cette expérience fut réservée au siècle suivant » (Benjamin, Walter, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, *Eduard Fuchs, collectionneur et historien*, p. 185).

[169] Benjamin, *Baud*.,, Section « Passion esthétique, p. 120 [J 63a, 1].

actuel. L'absence de réflexion et de rêve sur ses évolutions se traduit par la lassitude de la routine bourgeoise, la quiétude (*Gemütlichkeit*) qui vient en camoufler l'usure. En elle s'exprime l'automatisme du renouvellement du Capital qui, produisant toujours du même, induit la stérilité. Il en va de même pour les autres formes de stimulation adéquates à la position du bourgeois au sein du marché : les fantasmes sexuels trouvent un puissant stimulant dans « le rapport qu'entretient le souteneur avec sa femme, qu'il considère comme une "chose" vendue par lui sur le marché ». Consommation, vente, prostitution remplacent les valeurs des premières grandes utopies de More ou de Campanella qui ont accompagné l'ascension de la bourgeoisie. De telles « retouches » trahissent l'épuisement de cette classe pour laquelle la quiétude est devenue la norme[170] : « La sexualité, qui jadis – du point de vue social – était stimulée par ce qu'on imaginait (*durch die Phantasie*) de l'avenir des forces productives, l'est désormais par ce qu'on s'imagine du pouvoir du capital[171] ».

L'érotisme baudelairien se rapporte à ces fantasmes en les absorbant et en leur associant des éléments perturbateurs. En plaçant la prostitution en son centre, il en tire le trouble de la quiétude plutôt que les satisfactions de la possession et de la rente. Dans le fétichisme propre à la prostitution, il rêve secrètement d'enfantement tout en se déployant à partir de matières mortes. Ce que Benjamin nomme « satanisme érotique », dont le pouvoir de perturbation s'étend au-delà du domaine de la sexualité, s'empare des oscillations du fantasme. S'il ne restitue pas immédiatement à la sexualité un stimulant lié à la procréation, il pousse à leur terme les fantasmes dont a hérité la bourgeoisie du Second Empire en montrant comment la stérilité et l'impuissance occupent et travaillent leurs formes :

> L'affinement extrême des sens s'exerce, chez un Baudelaire, en totale indépendance de la quiétude. Cette incompatibilité fondamentale de la jouissance sensuelle et de la quiétude est la marque décisive d'une véritable culture des sens. Le snobisme de Baudelaire est la formule excentrique de ce renoncement irrévocable à la quiétude ; et son satanisme n'est rien d'autre que sa détermination à la troubler en quelque endroit et à quelque moment qu'elle puisse s'instaurer[172].

Ainsi l'érotisme baudelairien trouve-t-il son efficace face à la quiétude (*Gemütlichkeit*). Si cette dernière est une des faces de l'impuissance, le satanisme est sa face grimaçante, l'impuissance retournée contre elle-même. Ignorée, l'impuissance se camoufle ; consciente, elle

[170] *Ibid.*, Section « Passion esthétique », p. 120 [J 63a, 1].

[171] *Ibid.*, Section « La marchandise », p. 462 [J 65, 6].

[172] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 25, p. 653.

devient un instrument critique dévastateur. Si bien que Benjamin peut faire sienne la formule d'Adrienne Monnier qui présente Baudelaire comme un « maniaque, révolté contre sa propre impuissance, et qui le sait[173] ». En découle une forme d'humour agressif, la rogne. Comme Kraus, qui se tient « au dernier jour de l'humanité, "Râleur (*Nörgler*)" auquel on doit la description des jours qui ont précédé ce dernier », le poète français pourrait faire siennes ses paroles :

> « J'ai pris sur moi la tragédie décomposée de l'humanité décadente, afin de les faire entendre à l'esprit qui a pitié des victimes, eût-il jamais renoncé à tout jamais à entrer en contact avec une oreille humaine. Qu'il entende le son fondamental de cette époque, l'écho de ma folie sanglante qui me rend complice (*mitschuldig*) de ce vacarme. Qu'il l'accepte comme une rédemption ! »

Le « râleur » partage et prend sur lui la faute de son temps. Il assume la culpabilité « pour une faute qui lui est inconnue », à laquelle il prend part pour être en mesure de la dénoncer autant qu'il la dénonce pour y prendre part. Ignorant la posture du satiriste qui ne s'inclut pas dans l'objet de sa critique, l'homme en rogne veut témoigner à travers ses attaques de sa propre impuissance. La reconnaissance d'une impossible impunité confine à cette forme spécifique d'humour, à ces idiosyncrasies critiques. La blague, le *Witz*, et la détresse sexuelle sont analogues en ce qu'elles reposent sur une pulsion qui ne s'exprime que pour s'arrêter prématurément : « Aucun des deux ne parvient à son but, ni le moi à la femme ni la blague au verbe. La désagrégation s'est substituée à la procréation, la stridence au secret[174] ».

Aux yeux de Benjamin, impuissance sociopolitique et impuissance sexuelle correspondent dans l'humour ravageur de celui qui pense avoir perdu face au monde, mais ne peut s'en excepter. La rogne du Baudelaire clamant vouloir « mettre la race humaine tout entière » contre lui – y trouvant une « jouissance, dit-il, qui me consolerait de tout » – croise « cette rage obstinée » qui « avait nourri durant un demi-siècle de combat sur les barricades l'état d'esprit des révolutionnaires parisiens[175] ». Car c'est de la révolte contre sa propre impuissance, indistinctement sociale et sexuelle, que résulte la vertu de sabotage :

> De la nécessité de ne pouvoir satisfaire les besoins sexuels de la femme, Baudelaire a fait une vertu, celle de saboter les besoins spirituels de ses contemporains. Le lien ne lui a pas échappé. La conscience qu'il en a, il a le plus de mal à la désavouer

[173] *Ibid.*, *Zentralpark*, §23, p. 651.

[174] Benjamin, *Œuvres II*, *Karl Kraus* (1931), p. 250.

[175] Benjamin, *Baud.*, *Le Paris du second Empire chez Baudelaire*, p. 712.

> lorsqu'il pratique son humour, dont la nature est particulière. C'est le type d'humour incommode du rebelle, qui ne doit pas être un instant confondu avec l'humour agréable des escarpes qui apparaît à cette époque. Ce type de réaction est très français ; et sa dénomination, « *la rogne** », n'est pas très facile à rendre dans une autre langue[176].

La colère de Baudelaire – son désir d'interrompre le cours du monde – trouve son efficace dans ce glissement de l'impuissance au sabotage. À contre-courant de l'impuissance confortée par la quiétude du toujours-le-même, son expression lucide met au jour et accentue une violence destinée à enrayer le développement des forces productives. En travaillant le lien entre l'« éveil du sexe » et la révolte politique à partir de ses souvenirs, la prose « Mendiants et prostituées » d'*Enfance berlinoise* liste ainsi les formes de l'improductivité qui émerge des détours dans la satisfaction de la pulsion. À côté du sabotage, il faut placer le demi-pas en arrière, l'hésitation, le retard, le détour et, peut-être dans une perspective différente, la prostitution[177]. La sexualité se trouve réinterprétée en termes de rapports de production et d'improduction et, inversement, les rapports de production en termes de fécondité et de stérilité.

Condensant les tensions entre sexualité et politique, un fragment de *Zentralpark* va jusqu'à déchiffrer dans l'impuissance masculine un hiéroglyphe social du blocage des forces productives :

> Impuissance masculine – figure clé de la solitude – sous son signe s'accomplit l'arrêt des forces productives (*Stillstand der Produktivkräfte*) – un abîme sépare l'homme de ses semblables. C'est de cet abîme-là que parlent ses vers[178].

De l'entre-expression de la sexualité et des forces productives, le critique cherche à tirer des conséquences politiques et des possibilités de sauvetage. Concevoir l'impuissance comme « principe de mort » implique de saisir l'« immobilisation des forces productives comme principe de mort[179] ». Au terme de ce qu'il nomme l'itinéraire de « la Passion » de la sexualité, l'impuissance doit se transfigurer et faire de l'improductivité une forme de puissance négative. L'inertie du monde social qui a pénétré les fantasmes de la bourgeoisie du XIX^e^ siècle se renverse : le fantasme du prolongement indéfini de l'ordre social conduit à l'immobilisation des

[176] *Ibid.*, Section « Passion esthétique », p. 117 [J 57a, 2]. Le *PSEB* associe la rogne à une forme d'humour et mentionne la postérité fasciste du « culte de la blague » propre à Sorel, Baudelaire et des « gauloiseries » de Céline.

[177] Benjamin, Walter, *Enfance berlinoise vers 1900 : version dite de Giessen (1932 - 1933)*, p. 117-118.

[178] Benjamin, *Baud.*, Section « Passion esthétique », p. 121-122 [J 60a, 5]. On trouve une variante dans *Zentralpark*, § 31, p. 656.

[179] *Ibid.*, « Notes de régie », p. 629.

forces qui le perpétuent. Pour comprendre ce saut, il est nécessaire d'approfondir la dimension sociale de la sexualité en sondant l'arrière-plan théologique à partir duquel Benjamin formule son diagnostic.

§ 2. Érotologie du damné

En exhumant de l'impuissance masculine l'idée de privation du rêve d'un avenir meilleur et le signe d'un arrêt des forces productives, la psychologie de l'impuissance débouche sur la problématique du rapport entre damnation et érotisme. C'est encore une fois à partir de l'accueil réservé au poète que Benjamin retrace la « construction de la Passion esthétique[180] ». Comme les stations de la Passion, les poèmes des *Fleurs du mal* marquent les étapes d'un itinéraire entre la jouissance et la souffrance qui doit être parcouru dans les deux sens.

Le concept de Passion esthétique s'empare des images contradictoires que la postérité a trouvées en Baudelaire. Si Benjamin s'attache à mettre en place les éléments pour dépeindre la « Passion de Baudelaire comme *image d'Épinal*, dans le style de la critique qui lui est habituellement consacrée[181] », ce qui pourrait apparaître comme une apologie de la légende d'un martyr vise au contraire à « radicalement dissiper ce nimbe théologique fallacieux[182] ». Représentée sous les couleurs de la Passion, sa vie est progressivement arrachée au catalogue d'« illustrations de la vie des saints[183] » et se redouble paradoxalement des traits de ces « deux passions : celle du jouisseur, celle de l'esthète » pour être présentée à travers « l'itinéraire illustré de la vie d'un jouisseur »[184]. Ses détracteurs ont imposé avec obstination une telle image dont on trouve chez Acide Dusolier une expression heureuse : « Le mysticisme obscène ou, si vous préférez, l'obscénité mystique, voilà, je l'ai dit et je le répète, le double caractère des *Fleurs du mal*[185] ». Dans le langage de Benjamin, c'est invoquer la loi de l'équivoque, caractéristique du démonique, pour dire la solidarité entre l'esprit et le sexe.

---

[180] *Ibid.*, Feuillets bleus, p. 670.

[181] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 36, p. 661.

[182] *Ibid.*, § 5, p. 639.

[183] *Ibid.*, Section « Passion esthétique », p. 118 [J 58a, 1].

[184] *Ibid.*, p. 119 [J 62, 2].

[185] *Ibid.*, Section « Accueil réservé, en général », p. 579.

Sous la forme du chemin de croix, la détresse masculine moderne opère la « *transfiguration* (*Verklärung*) de l'impuissance[186] » en jouissance. Ainsi Benjamin interprète-t-il la centralité de la sensibilité dans la poésie moderne comme le point à partir duquel s'ouvre rétrospectivement la voie de l'érotisme, non pas comme un territoire nouveau à explorer, mais comme un Calvaire ou comme une somme à reconstituer. Car si pour les modernes « la sensibilité est le vrai sujet de la poésie », il faut aussitôt ajouter que « la sensibilité est, par nature, souffrante[187] ». La représentation puissante de l'homme moderne que Verlaine décelait chez Baudelaire, « avec ses sens aiguisés et vibrants, son esprit douloureusement subtil, son cerveau saturé de tabac, son sang brûlé d'alcool[188] », trouve son accomplissement dans les tensions de la poésie érotique. Comme dans la contrariété entre le séraphin et le fétiche, la description physiologique de la sensibilité moderne décèle l'expression d'une force sans cesse contredite par un regard qui la voudrait esprit et la découvre toujours comme nature. Dans ce travail réitéré du négatif, duquel découle son intensité, la sensibilité devient sensualité.

Ici, Benjamin semble suivre la thèse kierkegaardienne des « Stades intermédiaires de l'Éros » selon laquelle c'est le christianisme qui a introduit la sensualité dans le monde, en la découvrant comme dépourvue d'esprit, enfermée dans l'immédiateté[189]. L'érotique moderne ne la présente plus comme une détermination de l'âme ou de l'individualité harmonieuse. Contre le paganisme, le christianisme fonde l'Éros sur la sensualité elle-même, en la niant. Comprise par l'esprit comme son opposé, elle se trouve posée comme un principe ou comme une force indépendante, mais inconsistante. Comme Don Juan, elle est jugée depuis l'au-delà, par le Commandeur qui parle au nom de l'esprit. Esprit et sensualité se rapportent l'un à l'autre comme deux forces contrariées qui compliquent le destin de l'érotisme en le redoublant d'un pathos :

> Si elle connaît sa concrétisation suprême, sa destinée la plus accomplie dans l'érotisme, elle trouverait son accomplissement absolu, qui coïnciderait avec sa transfiguration (*Verklärung*), dans la Passion. Elle définirait la notion de « Passion

[186] *Ibid.*, « Ajouts concernant la construction », feuillet 4, p. 621.

[187] *Ibid.*, Section « Tempérament sensible », p. 104 et « Passion esthétique », p. 118 [J 59, 5].

[188] *Ibid.*, p. 93 [J 33a, 3].

[189] Kierkegaard, Søren, *Ou bien... Ou bien*, in *Ou bien... Ou bien : La reprise, Stades sur le chemin de la vie, La maladie à la mort*, Paris, R. Laffont, 1993, p. 65 : « La sensualité a été posée pour la première fois dans le monde par le christianisme. Et cela est tout naturel, car le christianisme est esprit, et l'esprit est le principe positif qu'il a introduit dans le monde. Mais la sensualité étant envisagée sous la détermination d'esprit, on voit qu'elle est vouée à l'exclusion, mais cette destination même la détermine comme principe, comme force ».

> esthétique » ; la notion d'esthétique apparaîtrait ici exactement dans la même acception que celle que lui a donnée l'érotologie de Kierkegaard[190].

Le rapprochement est surprenant dans la mesure où l'érotologie de *Ou bien… ou bien…* se définit par l'immédiateté et la jouissance. En associant la Passion à l'esthétique, Benjamin fait ressortir le caractère paradoxal de l'érotologie baudelairienne, qui se fonde davantage sur l'approfondissement de la tristesse et de la douleur que sur la joie de l'instant. C'est une inversion des affects associés aux stades de l'Éros que Benjamin a en vue. Car l'érotologie esthétique, chez Kierkegaard, n'est précisément pas le lieu de la Passion. Tout au plus peut-on en trouver un germe en faisant une lecture ironique de l'épigraphe du « Journal du séducteur » tirée de *Don Giovanni* : « Sa principale passion, c'est la fraîche jeune fille[191] ». On ne saurait en tout cas l'accoler à l'itinéraire des *Fleurs du mal*, à partir duquel Benjamin exacerbe au contraire ce négatif qui travaille l'érotique kierkegaardienne et n'apparaît vraiment chez lui qu'au terme de l'esthétique. Sans entrer dans le détail, une formule du *Concept d'angoisse* le résume parfaitement : « plus il y a d'angoisse, plus il y a de sensualité ». L'intensité de la sensualité ne ressort vraiment que dans les moments de mélancolie, qui sont des moments de crise. Essentiellement mélancolique, la sensualité baudelairienne tend indéfiniment vers la jouissance de l'instant, sans jamais la rejoindre tout à fait. Comme si elle abordait la jouissance depuis l'impuissance, la Passion se rapporte au stade érotique *comme à un souvenir*. Elle condense les diverses déterminations inconciliables du stade esthétique, depuis l'éveil troublé de la sexualité chez Chérubin, en passant par la force de la sensualité de Don Juan, jusqu'à la chair idéalisée qui est l'objet des réflexions du séducteur. Si le philosophe de l'esthétique est « prédestiné à la Passion[192] », ce n'est en effet chez Kierkegaard que par-delà les stades de l'Éros, dans l'irrésistible attraction exercée par un tombeau vide portant l'épitaphe « Le plus malheureux » :

> Chers συμπαρανεκρωμενοι, si on ne l'a pas trouvé, partons, comme des Croisés, non pour le saint sépulcre de l'Orient fortuné, mais pour ce triste tombeau de l'Occident sans joie. C'est là, à cette sépulture vide, que nous cherchons le plus malheureux, certains de le trouver ; car comme les croyants ont le nostalgique désir

[190] Benjamin, *Baud.*, Section « Passion esthétique », p. 104 [J 59, 5]. Nous rendons « *Verklärung* » par « transfiguration » au lieu de « sublimation » (trad. Charbonneau) pour en conserver le caractère théologique.

[191] Kierkegaard, *Ou bien... Ou bien*, « Le journal du séducteur », p. 262 : « *Sua passion' predominante* / *è la giovin principiante* (*Don Giovanni, n° 4 Aria*) ». Figure absolue de la jouissance sensuelle, le Don Juan de Mozart lu par Kierkegaard s'oppose en tout point au « calme héros courbé sur sa rapière » qui, sinon impuissant, ignore « la chaste et maigre Elvire » et les femmes « montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes » (*OC, I.*, « Don Juan aux Enfers », p. 20).

[192] Benjamin, *Baud.*, Section « Passion esthétique », p. 119 [J 62, 3].

> d'aller au saint sépulcre, de même les infortunés sont attirés à l'Occident vers ce tombeau vide et chacun d'eux nourrit la pensée qu'il lui est destiné[193].

Analogue à la Passion christique, la Passion esthétique est un chemin vers le tombeau. Mais la vacuité du tombeau qui fascine les amis de la mort n'est pas l'empreinte dernière de la résurrection. C'est l'inaccessible lieu jalousé de repos et de paix pour lequel concourent les prétendants au malheur. Caractéristiques de l'esthétique, la course vers le malheur et l'approfondissement de la tristesse sont essentiellement liés à une absence de continuité qui ne se trouve comblée et rachetée chez Kierkegaard que dans le stade éthique. Nulle trace d'un tel saut dans l'érotologie baudelairienne où, comme chez ces amis de la mort, l'instant et la décomposition priment encore. Aussi, si la Passion se rattache à l'esthétique, ce ne saurait être par la continuité du chemin, mais seulement par les chutes successives, les stations discontinues qu'elle remémore : « Sur le chemin de croix du mélancolique, les allégories sont les stations[194] ». Fragments recueillis de l'expérience érotique moderne, les allégories transforment le « chemin de croix de la sexualité masculine » en Passion esthétique du mélancolique.

Dans la mesure où le tombeau vide qui fascine l'esthète n'est pas celui du Christ, les allégories laissent béant l'écart entre le « rachat » et la rédemption. Sa vacuité n'est pas le signe de la résurrection, mais d'une damnation sans rédemption, de l'errance indéfinie. C'est insister sur les motifs chrétiens de la poésie baudelairienne à la manière d'Anatole France, qui défend le poète certes chrétien, au sens seulement où il est « très mauvais chrétien ». L'amour du péché et le goût pour « la volupté de se perdre » disqualifient l'homme dont l'élan spirituel est déterminé de part en part par l'érotisme, jusqu'à s'y perdre définitivement : « il sait qu'il se damne, et en cela il rend à la sagesse divine un hommage qui lui sera compté, mais il a le vertige de la damnation ». Pour lui, l'impuissance est malheur et c'est du malheur même que la jouissance doit surgir. En nommant « érotologie du damné (*Erotologie des Verdammten*) » cette attitude spirituelle déplorée par Anatole France, Benjamin en fait un savoir de l'Éros. L'érotologie du damné trace la circonférence des expériences érotiques possibles inventoriées dans les *Fleurs du mal* :

> Il n'éprouve de goût pour les femmes que juste ce qu'il en faut pour perdre sûrement son âme. Ce n'est jamais un amoureux et ce ne serait pas même un débauché, si cette

[193] Kierkegaard, *Ou bien... Ou bien*, « Le plus malheureux », p. 194.

[194] Benjamin, *Baud.*, *Zentralpark*, § 10, p. 642.

> débauche n'était excellemment impie… Il laisserait les femmes bien tranquilles s'il n'espérait point, par leur moyen, offenser Dieu et faire pleurer les anges[195].

Parce qu'elles ne mobilisent la sexualité qu'en vue du blasphème et parce qu'elles semblent exclure toute forme de continuité amoureuse, ces restrictions érotiques coupent court à toute assimilation à la moralité. Baudelaire laisse finalement la masse de ses lecteurs petits-bourgeois sur leur faim en ne surmontant pas ce qui leur apparaît comme des tentations adolescentes[196]. Le public du Second Empire ne pouvait voir dans l'absence de dépassement spirituel des tensions de la sexualité que la marque d'une perversité revendiquée. Nombre de critiques, Sartre en tête, ont encore assimilé l'idée de damnation à un plaisir tirée du remords et de la condamnation publique[197]. Peut-être faut-il inverser ce rapport et dire que c'est l'exercice de la damnation qui attire un public avide de fautes et de confessions. Car il y a chez Baudelaire, selon la formule de Benjamin, une « aura de la *confession* publique » autour de laquelle viennent se grouper les abolisseurs d'enfer et les confesseurs experts en péchés. Comme le « jeune auteur de cette prodigieuse révélation » de la sexualité dans le poème en prose « Les Vocations », le poète des *Fleurs du mal* apparaît à ses lecteurs coiffé de l'« auréole sulfureuse de passion[198] ».

Le mélange d'attraction et de répulsion caractéristique du « satanisme érotique » n'est pas innocent. Il installe savamment les pulsions réprouvées au cœur de la vie érotique, désagrège la quiétude de la vie sexuelle en y invitant l'abîme de la sensualité. Pour cette raison, Benjamin l'associe à l'« érotologie du damné », qui fait de la stérilité et de l'impuissance ses objets : elles « *seules* confèrent aux composantes pulsionnelles réprouvées et cruelles de la sexualité leur caractère purement négatif ». Ce caractère négatif, qui se perd au contraire dans les réalités durables de la procréation et du mariage, rattache l'érotologie baudelairienne à la formulation freudienne de la pulsion de mort. En forçant à sa réprobation, le « satanisme

---

[195] *Ibid.*, p. 116 [J 17a, 1]. La citation est extraite du troisième volume de *La vie littéraire*. L'usage des catégories théologiques chrétiennes rejoue ici les mêmes schémas d'inversion et de démarcation qui ont lieu dans le stade esthétique chez Kierkegaard.

[196] Louis Ménard écrit ainsi dans la *Revue philosophique et religieuse* (1857) : « Il est facile de voir que son plus grand défaut consiste dans une imagination trop libertine (…) Qu'il entre dans la vie commune, et il saura revêtir de cette forme qu'il possède à un si haut degré des créations vivantes et saines. Il sera père de famille et publiera des livres qu'il pourra faire lire à ses enfants. Jusque-là il restera un lycéen de 1828 ayant subi (…) un arrêt de développement » (*Ibid.*, Section « Passion esthétique », p. 124 [J 45, 1]).

[197] Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2000, p. 71 : « Comme elle [la faute] fut recherchée contre l'ordre établi par une liberté qui se damne pour la faire naître, elle apparaît comme l'analogue d'une création. (…) Ce que Baudelaire nomme Volupté est d'une rareté exquise : puisque le pécheur sera, dans le moment qui la suit, plongé dans le remords, elle est comme l'instant unique et privilégié de l'engagement. Par elle, il se fait coupable et, tandis qu'il succombe, le regard de ses juges ne le quitte pas : il pèche *en public* ».

[198] Benjamin, *Baud.*, Section « Passion esthétique », p. 121 [J 19, 2] (Baudelaire, *OC, I.*, p. 333).

érotique » montre l'incapacité à « légitimer dans la société actuelle, en les exposant, les pulsions humaines déterminantes[199] ». La volupté dans le mal n'est pas l'effet de sa condamnation morale. Ce sont à l'inverse les condamnations de la volupté au nom de la quiétude qui trahissent les faiblesses de l'érotisme, c'est-à-dire de la pulsion de vie. L'insistance sur les formes réprouvées de la sexualité – tout particulièrement pour les « femmes damnées », pour la « femme moderne dans sa manifestation héroïque, dans le sens infernal » – n'est fondamentalement motivée ni par leur caractère transgressif ni par la recherche d'une posture provocatrice :

> Que nous veulent les lois du juste et de l'injuste ?
> Vierges au cœur sublime, honneur de l'Archipel,
> Votre religion comme une autre est auguste,
> Et l'amour se rira de l'Enfer et du Ciel !
> Que nous veulent les lois du juste et de l'injuste ?
>
> Car Lesbos entre tous m'a choisi sur la terre
> Pour chanter le secret de ses vierges en fleurs,
> Et je fus dès l'enfance admis au noir mystère
> Des rires effrénés mêlés aux sombres pleurs
> Car Lesbos entre tous m'a choisi sur la terre[200].

Baudelaire a voulu leur réserver « une place dans l'image de la modernité[201] », cette place que la société du Second Empire n'était pas en mesure de leur offrir. Le satanisme érotique défend les droits d'une « véritable culture de sens » et expose « cette incompatibilité fondamentale de la jouissance sensuelle et de la quiétude[202] ». Avec un humour ravageur, Baudelaire montre que cette incompatibilité n'est jamais autant visible que dans les surenchères morales, teintées d'idéologies politiques, pour définir la volupté :

> Une fois il fut demandé devant moi en quoi consistait le plus grand plaisir de l'amour. Quelqu'un répondit naturellement : à recevoir, — et un autre : à se donner. — Celui-ci dit : plaisir d'orgueil ! — et celui-là : volupté d'humilité ! (…) Enfin il

[199] Benjamin, *Baud.*, p. 121 [J 66a, 9].

[200] *Ibid.*, *PSEB*, « La modernité », p. 786 (*Ibid.*, « Lesbos », p. 151. Benjamin cite seulement la première strophe).

[201] Benjamin, *Baud.*, *PSEB*, p. 786. Il n'y a pas de contradiction entre les engagements en faveur des lesbiennes et leur condamnation apparente dans « Femmes damnées ». Baudelaire ne voyait pas « la femme lesbienne comme un problème – ni comme un problème social ni comme un problème de disposition naturelle ». Si la « réprobation bourgeoise est pour lui inséparable de cette passion » et qu'il la « voue à sa perte » (*Ibid.*, p. 786-787), c'est parce qu'elle tire sa profondeur de son opposition à la quiétude : « Descendez, descendez, lamentables victimes, / Descendez le chemin de l'enfer éternel ! / Plongez au plus profond du gouffre, où tous les crimes, / Flagellés par un vent qui ne vient pas du ciel, / Bouillonnent pêle-mêle avec un bruit d'orage » (Baudelaire, *OC, I.*, p. 155).

[202] Benjamin, *Baud.*, *Zentralpark*, § 25, p. 653.

> se trouva un impudent utopiste qui affirma que le plus grand plaisir de l'amour était de former des citoyens pour la patrie[203].

Contre les discours saturés de religiosité et de morale qui parlent « comme l'*Imitation de Jésus-Christ* », il rappelle que l'amour est lié à la chair, évidence dont « ces orduriers » semblent avoir perdu la conscience. La volupté ne se dit qu'en deçà de la morale, en ce qu'elle est essentiellement liée à la « certitude de faire le *mal*. Et l'homme et la femme savent, de naissance, que dans le mal se trouve toute volupté[204] ». Ce savoir sur la volupté ne connait pas le mal comme transgression, mais comme le fond de sadisme inévitablement introduit par l'inclusion de la conscience dans les rapports sexuels entre humains[205]. Il n'est intimement lié au mal qu'en ce qu'il ne s'accompagne d'aucune promesse de transfiguration. Les descriptions de l'amour comme « torture ou opération chirurgicale » y insistent :

> Le visage humain, qu'Ovide croyait façonné pour refléter les astres, le voilà qui ne parle plus que dans une expression de férocité folle, ou qui se détend dans une espèce de mort. Car, certes, je croirais faire un sacrilège en appliquant le mot : extase à cette sorte de décomposition[206].

Ne pas confondre extase et décomposition amoureuse est primordial pour saisir la nature de la volupté. La résolution avec laquelle Baudelaire tient cette distinction en apparence cruelle et pessimiste ne doit pas amener à conclure à la condamnation de la sexualité. Peut-être y a-t-il quelque ironie et quelque cynisme à procéder ainsi, en frappant d'un seul coup d'inanité toute forme de salut par la sexualité. Telle reste pourtant la loi de la jouissance qui constitue le fond commun de connaissances alloué aux humains, entièrement dissociée des tendances orientées vers ce que l'on nomme le bien.

---

[203] Baudelaire, *OC, I, Fusées*, III, p. 651.

[204] Benjamin, *Baud*., p. 112 [J 34a, 5] (Baudelaire, *OC, I*., *Fusées*, III, p. 652).

[205] Benjamin, *LP*., p. 400 [J 89a, 3] : « Les rapports sexuels entre partenaires humains (par opposition aux animaux) incluent la conscience et incluraient donc aussi peut-être, à un degré plus ou moins élevé, le sadisme. La réflexion de Baudelaire sur l'acte sexuel aurait alors plus de poids que ce plaidoyer de Proust ». Benjamin pense au portrait de Mlle de Vinteuil, qui fait partie de « ces êtres si purement sentimentaux, si naturellement vertueux que même le plaisir sensuel leur paraît quelque chose de mauvais, le privilège des méchants » (*Du côté de chez Swann*).

[206] Baudelaire, *OC, I*, p. 651.

§ 3. Caractère mnémonique de la Passion esthétique

« Qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance[207] ? », concluait le poète du « Mauvais vitrier ». C'est donner la formule métaphysique du privilège de la réalisation soudaine de la pulsion, caractéristique de la rencontre de l'éternité et du temps dans l'érotologie du damné. Lorsqu'Anatole France condamne les pensées d'un Baudelaire qui « se dit que les plus vils baisers retentiront dans toute l'éternité » et « mêle aux rencontres d'une heure dix-huit siècles de diableries[208] », il perce ainsi la structure qui recoupe selon Benjamin la Passion à l'esthétique. La continuité de l'éternité tombe du côté du mal et de la répétition propre à la damnation, tandis que la jouissance est contenue dans l'instant qui gagne en intensité ce qu'il perd en extension. Se tenant, dans la sphère amoureuse, en-deçà de la procréation et du mariage et persévérant dans l'instant, c'est-à-dire dans le désespoir d'une vie sans durée et sans continuité, la Passion esthétique « se heurte au récif du temps ».

De fait, « on donne de l'existence esthétique l'expression la plus adéquate en disant qu'elle est dans le moment. De là les énormes oscillations auxquelles est exposée la vie esthétique ». Il faut reconnaître dans ce « sectionnement du temps » (dont Benjamin donne la formule du point de vue de l'éthicien) la conscience spleenétique[209], prise entre deux temps, qui tient à distance le passé par l'espérance, par avance déçue ; et le futur, en l'engouffrant dans l'impasse du souvenir. Sans contemporanéité, le spleenétique ou l'esthète est comme Latone, « toujours en enfantement, sans jamais pouvoir enfanter[210] ». Mais dans ces oscillations infinies, par la *reprise* de l'expérience de cette instabilité, la vie esthétique trouve sa dignité. Car contrairement à l'esthète des stades intermédiaires de l'Éros qui vit dans l'instant, celui qui s'approche du désespoir se tient dans la mémoire de l'instant et vit de ressouvenirs. De même, si l'« agitation figée » donne « l'image de la vie de Baudelaire, qui ne connaît pas

[207] *Ibid.*, *Le Spleen de Paris*, p. 287.

[208] Benjamin, *Baud.*, « Passion esthétique », p. 116 [J 17a, 1].

[209] *Ibid.*, Sections « Passion esthétique », p. 119 et « Spleen », p. 481-482 [J 63, 6]. La citation est extraite du chapitre « L'équilibre de l'esthétique et de l'éthique dans la formation de la personnalité » de *Ou bien… ou bien.*

[210] Kierkegaard, *Ou bien... Ou bien*, p. 199.

d'évolution[211] », elle laisse place à des instants qui se détachent de son cours catastrophique : « les fleurs ornent les différentes stations de ce Calvaire. Ce sont les fleurs du mal[212] ».

En insistant sur la « position clé du souvenir dans la Passion[213] », il s'agit de ressaisir la Passion esthétique dans son rapport au temps. Tout en faisant encore une fois référence à « Kierkegaard, le plus malheureux de tous », Benjamin fait ressortir son « caractère mnémonique » à partir d'une citation de Thibaudet qui donne sa formulation en contexte baudelairien :

> Il a porté pour douloureux trophée… ce qu'on pourrait appeler une épaisseur de souvenirs, telle qu'il paraît vivre dans une paramnésie continuelle… Le poète porte en lui une durée vivante que les odeurs éveillent… et avec laquelle elles se confondent… Cette ville… elle a une durée, une forme invétérée de la vie, une mémoire… S'il a aimé dans… une Jeanne Duval on ne sait quelle nuit immémoriale…, ce ne sera là qu'un symbole… de cette durée vraie… consubstantielle à la vie et à l'être de Paris, la durée de ces deux êtres très vieux et froissés, qui lui paraissent devoir former, comme la capitale même, des blocs, des bancs inépuisables de souvenirs[214].

Faite d'occasions, la vie singulière du poète ne se présente pas comme la sublimation des souvenirs conscients. Ces souvenirs qui ne sont pas les siens, expérimentés dans une « paramnésie continuelle », surgissent comme des objets ou des espaces déjà connus, parlant un langage familier tout en restant étrangers à l'expérience vécue. Lieux privilégiés et correspondants de l'expérience érotique, la femme et la ville apparaissent dans leur présence sensuelle massive, comme les vestiges du temps révolu. L'expérience qui recueille cette « durée vivante » fait revivre ce qui n'a jamais été vécu, sinon dans une *vie antérieure*, de telle sorte que tout ce qui entre dans la relation érotique revêt la dimension mythique de la « nuit immémoriale ».

---

[211] Benjamin, *Baud*., Section « Allégorie », p. 148 [J 55a].

[212] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 13, p. 645.

[213] *Ibid.*, Section « Passion esthétique », p. 119 [J 63, 1].

[214] *Ibid.*, p. 115 J 14, 2]. Le titre du fragment qui consigne la citation extraite des *Intérieurs* indique son rôle : « Caractère mnémonique de la passion (Kierkegaard, le plus malheureux de tous) ». Annonçant les analyses de la rubrique « Mélancolie » sur le « medium du souvenir » et les développements de *SQTB* sur la remémoration, la citation présente déjà le germe de la relation instituée par les correspondances entre souvenir et mémoire. La vie en état de correspondance engouffre le présent dans la profondeur de l'immémorial, si bien que le sensible s'y trouve modelé, travaillé dans le médium du souvenir : « Les données sensuelles qui correspondent, correspondent en lui ; il est saturé de souvenirs qui affluent avec une telle densité qu'ils ne semblent pas provenir de cette vie, mais d'une *vie antérieure**, plus vaste. C'est à cette vie que font allusion les *regards familiers** que de telles expériences posent sur la personne concernée » (*Ibid.*, Section « Mélancolie », p. 169 [J 79, 6]). Voir dans notre chapitre « L'objet poétique dans le schème de la remémoration » le paragraphe « L'oubli et l'épaisseur du souvenir : l'art mnémonique ».

Entrée dans le domaine du ressouvenir, cette dernière s'apparente certes à la réminiscence et à l'Éros platonicien. Pourtant l'anamnèse se trouve travaillée par un désir proprement moderne de répétition, qui en fait selon l'expression de Kierkegaard « un ressouvenir en avant[215] ». Là où la réminiscence laisse entendre que « ce qui est de fait a été de fait », la reprise signifie que « les choses qui ont été de fait deviennent maintenant actuelles », ce qui lui confère son « caractère de chose nouvelle[216] ». En s'engouffrant dans le présent, le passé l'engloutit ou en sort rajeuni et possible. Mais, pour le malheureux qui vit dans des temps qui ne sont pas les siens, toujours, la jeunesse et la vigueur appartiennent au passé ; la vieillesse et l'usure au présent. Du Baudelaire fervent du ressouvenir, il faut dire avec Kierkegaard que « ce qu'il espère se trouve derrière lui, et ce dont il se ressouvient, devant lui. Non que sa vie aille à rebours, mais il suit deux directions contraires toutes deux à rebours[217] ». C'est un fragment des *Fusées* qui traduit probablement au mieux ce caractère mnémonique de la Passion, à travers le récit d'une rencontre tardive de deux amants :

> Ému au contact de ces voluptés qui ressemblaient à des souvenirs, attendri par la pensée d'un passé mal rempli, de tant de fautes, de tant de querelles, de tant de choses à se cacher réciproquement, il se mit à pleurer. (…) Ces deux êtres déchus, mais souffrant encore de leur reste de noblesse, s'enlacèrent spontanément, confondant dans la pluie de leurs larmes et de leurs baisers les tristesses de leur passé avec leurs espérances bien incertaines d'avenir. Il est présumable que jamais pour eux la volupté ne fut si douce que dans cette nuit de mélancolie et de charité ; — volupté saturée de douleur et de remords[218].

Volupté et ressouvenir attestent leur lien dans la tristesse de l'impossible union des amants. Repris sous la modalité du « trop tard », le passé malheureux n'est pas transfiguré en bonheur à venir. La volupté se trouve ici dans le deuil, et le deuil dans la volupté. Comme le favori des συμπαρανεκρωμενοι, l'amant se voit décerner le tombeau du plus malheureux : il est « l'élu des souffrances, l'apôtre de la tristesse, l'ami silencieux de la douleur, l'amant malheureux du ressouvenir, troublé dans son ressouvenir par la lumière de l'espérance, déçu

[215] Kierkegaard, *Ou bien... Ou bien*, p. 693-694 : « *La reprise* est l'exact équivalent de "*la réminiscence*" des Grecs. Ceux-ci enseignaient que toute connaissance est une réminiscence ; de même, la philosophie moderne voudrait que toute la vie soit une reprise. Leibniz est le seul des philosophes modernes qui l'a entrevu. Reprise et ressouvenir sont le même mouvement, mais en sens opposé ; car ce dont on se ressouvient, a été ; c'est une reprise en arrière ; la reprise proprement dite, au contraire, est un ressouvenir en avant ».

[216] *Ibid.*, p. 708.

[217] *Ibid.*, « Le plus malheureux », p. 198.

[218] Baudelaire, *OC, I., Fusées*, XV, p. 664.

dans son espérance par les ombres du ressouvenir[219] ». Pourtant, là où chez Kierkegaard la Passion tend à dissocier existence et érotisme, elle accomplit chez Baudelaire leur réconciliation. Car le surgissement tardif de la « charité » ne prend pas le relai d'une existence marquée par la faute, il complète ce qui manque à l'Éros malheureux, privé des élans de la passion. Distincte de la « charité hyperbolique », c'est-à-dire de la « foi perpétuelle dans le sacrifice de soi-même[220] », elle lui offre un regard en mesure d'embrasser un passé révolu. Comme elle ne saurait être première sans manquer de profondeur, elle ne survient ici qu'en dernier recours, rejouant l'histoire amoureuse et rachetant les fautes passées par la seule volupté du souvenir, qui sature la douleur et le remords pour les métamorphoser. Alliée à la mélancolie, la charité entre dans la volupté amoureuse comme un de ses extrêmes, sans privilège aucun, de telle manière que la rencontre des amants neutralise la séparation entre *éros* et *agapè*, tous deux plongés dans l'élément du ressouvenir. Ainsi, s'il faut retenir que Jeanne Duval fut le « premier amour[221] » de Baudelaire, c'est pour ne pas négliger qu'elle fut aussi son dernier. Entre les extrêmes de la temporalité amoureuse est contenue la série des événements manqués, qui ne trouvent leur plénitude que dans la tension vers le commencement et la fin, vers la naissance et la mort.

§ 4. Compendium de l'érotologie occidentale

L'érotique baudelairienne ne se projette pas vers l'avenir, elle s'approfondit dans sa relation au passé. Sa structure n'est pas pour autant celle d'une histoire amoureuse particulière. En son sein se rejoue à rebours la « nuit immémoriale » de l'histoire de l'érotisme occidental arrivée à son terme. Progressivement détachée de la vie, elle apparaît travaillée par un principe de mort :

[219] Kierkegaard, *Ou bien... Ou bien*, p. 201.

[220] Baudelaire, *OC, II, Les Misérables par Victor Hugo*, p. 221. Baudelaire donne cette formule à propos du « modèle angélique » parachevé dans le personnage de Mgr Bienvenu.

[221] Benjamin, *Baud*., Section « Passion esthétique », p. 110 [J 30, 8].

> L'impuissance comme principe de mort. / Le cadavre comme dernière station du calvaire de la sexualité masculine / Peut-être le "compendium de l'érotologie occidentale" ne peut-il être constitué que rétrospectivement à partir du cadavre[222].

Le chemin de croix de la sexualité masculine s'étire de la jouissance à l'impuissance et ouvre à la possibilité d'un parcours en sens inverse. Son terme n'est pas la résurrection, mais la mort, ou encore, ce qu'il fait revivre est déjà mort. Les nuits que le jeune Poe passait au cimetière auprès de la tombe de Jane Stanard en donnent la formule : « Je ne pouvais aimer, dira-t-il nettement, que si la mort mêlait son souffle à celui de la Beauté ! » Dans leurs dissections du corps de la femme, les poèmes d'amour allégoriques répondent à ces mêmes restrictions érotiques : « Prisée par le baroque, l'énumération détaillée des beautés féminines, dont chacune est magnifiée par la comparaison avec les autres, s'inspire secrètement de l'image du cadavre[223] ». La loi qui commande de réduire en pièce l'organique est exécutée avec une cruauté qui réjouit, non pas par haine du corps, mais au contraire parce qu'elle rétablit ses droits en le délestant de l'esprit.

S'il est vrai que « vue sous l'angle de la mort, la vie est production de cadavre[224] », le dépeçage baroque ne fait qu'exhumer le *memento mori* contenu dans la *physis*. Il aura été réservé au dix-neuvième siècle de pousser la décomposition jusqu'à l'humidité de la putréfaction, où la mort produit la vie. Comme un prolongement de l'intention baroque, Baudelaire la célèbre sans ménagement dans « Une charogne » :

> Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
> Qui vous mangera de baisers,
> Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
> De mes amours décomposés[225] ».

Alors que « l'allégorie baroque ne voit le cadavre que de l'extérieur, Baudelaire l'évoque de l'intérieur » au point qu'il faut finalement y déchiffrer l'allégorie de la mélancolie

[222] *Ibid.*, « Notes de régie », p. 629. Parallèlement à la trame sociopolitique de l'impuissance, le plan du *Baudelaire* prévoit ainsi une analyse autonome de l'érotisme. Leur point de convergence est la Mort. Là où l'impuissance aboutit dans le premier domaine à « l'arrêt des forces productives », elle implique dans le second une récapitulation, un travail de mémoire.

[223] *Ibid.*, Section « Mélancolie », p. 163 [J 19a, 8].Voir notamment l'énumération du « Beau navire » (Baudelaire, *OC, I*, p. 51-52).

[224] Benjamin, *ODBA.*, « Le cadavre comme emblème », p. 299.

[225] Baudelaire, *OC, I*, p. 32.

incorporée, l'image du pacte entre l'Éros mélancolique et la mort sèche[226]. Face au cadavre, devant le « gibet symbolique où pendait mon image[227] » aperçu sur l'île de l'antique Vénus, la pensée et l'imagination se trouvent face au désir mort, qui ne trouve plus de stimulant dans la vie à venir. Le cadavre incarne la rigidité du désir mélancolique qui vit de la perte de l'objet perpétué dans le souvenir. Ce que Benjamin écrivait des personnages du *Trauerspiel* vaut pour les corps mélancoliques qui apparaissent chez Baudelaire : « ce n'est pas pour être immortels qu'ils périssent mais pour être des cadavres[228] ». Comme une réponse aux fantasmes de décomposition de Poe, « Le Mort joyeux » fait de la torture une forme d'expiation sans fin :

> Plutôt que d'implorer une larme du monde,
> Vivant, j'aimerais mieux inviter les corbeaux
> À saigner tous les bouts de ma carcasse immonde.
>
> Ô vers ! noirs compagnons sans oreille et sans yeux,
> Voyez venir à vous un mort libre et joyeux ;
> Philosophes viveurs, fils de la pourriture,
>
> À travers ma ruine allez donc sans remords,
> Et dites-moi s'il est encor quelque torture
> Pour ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts[229] !

Que le poète des *Fleurs du mal* trouve dans la nudité de la mort une garantie de salut, Benjamin en doute, comme en témoignent ses efforts pour le rapprocher du « plus malheureux » de Kierkegaard. Mais la violence et l'élan destructeur de l'intention allégorique dont il hérite supposent une théologie latente que le *Baudelaire* applique à la question de la sexualité. Face au dépérissement de la sexualité, l'allégorie répond par l'expiation dans la mortification et se détourne des stimulants de la belle apparence. Elle s'invite au terme de l'histoire érotique occidentale, en attente de sa rédemption, où elle est offerte comme le dernier sacrement du mélancolique :

> Ce sont des circonstances historiques pertinentes qui ont fait du chemin de croix emprunté par Baudelaire, la voie de l'impuissance, un itinéraire qui lui était tracé à l'avance par la société. C'est la seule manière de comprendre qu'il ait reçu en

[226] Benjamin, *Baud*., Section « Passion esthétique », p. 116 et « Mélancolie », p. 165 [J 56, 2]. Si le « compendium de l'érotologie occidentale » appartient à la conclusion de la « Passion esthétique », c'est la rubrique « Mélancolie » qui devait se clore sur l'exposition de « l'image du cadavre (*Das Bild der Leiche*) », une fois fournis les développements relatifs au souvenir comme « *médium* des correspondances » et comme « *médium* de l'expérience allégorique » (*Ibid.*, Feuillets bleus, p. 670-671).

[227] Baudelaire, *OC, I*, « Un voyage à Cythère », p. 119.

[228] Benjamin, *ODBA*., p. 299.

[229] Benjamin, *Baud*., Section « Mélancolie », p. 164 [J 21a, 2] (Baudelaire, *OC, I*, « Le Mort joyeux », p. 70).

> viatique (*als Zehrpfennig*) une vieille monnaie précieuse puisée dans le trésor accumulé par cette société. Elle présentait sur l'avers la Faucheuse et sur le revers la Mélancolie plongée dans la méditation. Cette pièce était l'allégorie[230].

Au terme de la Passion, la sexualité masculine doit être rachetée avec cette pièce, allégorie de l'allégorie, que Baudelaire a reçue « en viatique », pour un voyage à travers la mort. Comme dans l'*Origine du drame baroque allemand*, Benjamin fait surgir du comble de la dévalorisation, dans un ultime retournement, un instrument de salut. Mais l'esthétique de la Passion appelle le théologique comme sa *limite*, d'une manière distincte du baroque s'il est vrai que pour lui « à la fin l'intention allégorique ne se fige pas dans la contemplation fidèle des ossements, mais se retourne, infidèle, vers la résurrection[231] ». Lorsque le *Baudelaire* fait entrer en scène l'allégorie à travers « le désordre désolé du Golgotha, attesté comme schème de figure allégorique par mille gravures et descriptions de l'époque », il en reste à l'« image de l'agitation figée (*erstarrte Unruhe*[232]) » et semble exclure ses suites eschatologiques :

> Le désordre désolé du Golgotha (…) n'est pas seulement le symbole du désert de toute existence humaine. Le caractère éphémère des choses y est moins signifié, présenté allégoriquement, qu'offert comme étant lui-même allégorie. Comme allégorie de la résurrection. La contemplation allégorique se renverse finalement dans ces marques baroques de la mort — opérant enfin son salut dans un immense saut en arrière[233].

Il faut compter dans les ramifications de la Passion esthétique l'équivalent de cet « immense saut en arrière » que doit réaliser la remémoration (*Eingedenken*) libérée de la fascination pour l'ossuaire du ressouvenir (*Andenken*). Le dépouillement de l'érotique prépare les matériaux du schème de la mélancolie dont l'opérateur est le ressouvenir[234]. Mais sa conclusion n'en reste pas moins ambiguë que ce retournement qui, dans la présentation du

---

[230] Benjamin, *Baud*., Section « Passion esthétique », p. 118 [J 58a, 2]. On trouve une variante dans *Zentralpark*, § 36, p. 661.

[231] Benjamin, *ODBA*., p. 320.

[232] Benjamin, *Baud*., Section « Allégorie », p. 146 [J 54, 5].

[233] Benjamin, *ODBA*., « Limite de la songerie profonde », p. 319. Le passage fait suite à la précédente citation.

[234] Dans l'économie du *Baudelaire*, le caractère mnémonique de la Passion permet d'introduire la thématique de l'allégorie qui devait passer au premier plan dans le chapitre suivant. Benjamin se demande dans ses notes comment penser le « passage de l'allégorie à la Passion » et y répond par la « médiation par le souvenir (*Vermittlung durch die Erinnerung*) » (Benjamin, *Baud*., « Ajouts concernant la construction », p. 624. Pour rendre « *Vermittlung* », nous préférons « médiation » à « explicitation » (trad. Charbonneau). Cette note montre l'hésitation de Benjamin sur le plan. Il conserve cette médiation en achevant le chapitre « Passion esthétique » par la thématique mémorielle du compendium de l'érotologie occidentale et en ouvrant le chapitre « Allégorie » par la section sur l'agitation figée et sa figuration dans le Golgotha.

Trauerspiel, semblait régler soudainement, par un ultime coup de théâtre, le problème du salut tout en l'exposant à travers l'image la plus crue de la dévastation et des décombres. Si le signifié de l'allégorie – le caractère éphémère des choses – devient lui-même signifiant, il est clair que le Golgotha reste une allégorie et n'offre pas l'image d'un saut dans la transcendance. L'« eschatologie blanche » du baroque, comme l'écrit Agamben, « ne conduit pas le monde dans un au-delà rédimé mais le livre à un ciel absolument vide[235] ». Après le chemin de croix de la section « Fleurs du mal », Baudelaire y ajoutera, comme un souvenir du Golgotha, le soupçon de la cruauté divine jouissant du spectacle de la férocité du jeu amoureux :

> Les sanglots des martyrs et des suppliciés
> Sont une symphonie enivrante sans doute,
> Puisque, malgré le sang que leur volupté coûte,
> Les cieux ne s'en sont point encor rassasiés[236] !

Le renversement de la signification n'est pas un dépassement de l'allégorie mais l'opération par laquelle le Golgotha se métamorphose en allégorie de l'expérience allégorique. Il en va de même dans la Passion esthétique où l'Éros se mêle au Christ. L'impuissance s'y trouve transfigurée, station après station, en allégorie de l'expérience de l'impuissance. Avant de refermer la section « Fleurs du mal », le poète partage ainsi les douleurs de ce « ridicule pendu » aperçu sur les rives de Cythère-Cérigo, dont la chair est triturée par les animaux. Ainsi ne reste-t-il de la plénitude de l'amour antique, dit le poète, « qu'un gibet symbolique où pendait mon image », symbole déchu plus que symbole de la déchéance. L'allégorie recueille les stigmates de la chair meurtrie :

> J'avais, comme en un suaire épais,
> Le cœur enseveli dans cette allégorie[237].

Nul désaveu et nul dépassement de l'érotologie du damné ne viennent clore le chemin de croix. Dans l'agitation figée, la jouissance n'est retrouvée qu'au prix de la damnation, sans apothéose. Le Golgotha, lieu du Crâne, devient ainsi chez Baudelaire le siège sur lequel l'Amour « souffle gaiement des bulles rondes ». Dans son *ekphrasis* de la gravure de Goltzius

---

[235] Agamben, Giorgio, *Homo sacer. L'intégrale 1997-2015*, Paris, Éditions du Seuil, 2016., *État d'exception*, p. 225. Sur l'interprétation de ce retournement vers le salut, voir aussi Bégot, J.-O., « Le théâtre du salut. L'esprit de l'allégorie et son destin dans le Trauerspiel », *Europe, « Walter Benjamin »*, no. 1008, avril 2013, p. 69-79.

[236] Baudelaire, *OC, I*, « Le Reniement de Saint Pierre », p. 121.

[237] *Ibid.*, « Un voyage à Cythère », p. 119.

« Qui en réchappe ? » (*« Quis evadet* ? »), le motif baroque de la fugacité de la vie n'est plus l'apanage de la Mort. Face à cette question, c'est l'Amour « profane », substitué au *putto,* qui laisse ironiquement « le crâne de l'Humanité » sans réponse :

J'entends le crâne à chaque bulle
Prier et gémir :
— « Ce jeu féroce et ridicule,
Quand doit-il finir ?

« Car ce que ta bouche cruelle
Éparpille en l'air,
Monstre assassin, c'est ma cervelle,
Mon sang et ma chair[238] ! »

3. Le fétichisme, chiffre du déclin de la sexualité

§ 1. Éros et Sexus

Le destin de l'érotisme occidental s'achève dans la mort : « Le tombeau est la chambre secrète où Éros et Sexus vident leurs vieilles querelles[239] ». Si l'itinéraire de la Passion esthétique se présente comme une mise à mort d'Éros, il en annonce aussi la résurrection. Que la mort d'Éros soit le triomphe de Sexus est en effet douteux. Dans ses notes, Benjamin posait la question : « Le déclin de l'aura rend-il indispensable le déclin de la puissance sexuelle[240] ? »

En transfigurant l'impuissance et la stérilité, le fétichisme semble à la fois travailler à sa décomposition et défendre ses droits. L'ambivalence du fétiche, tiraillé entre Éros et Sexus,

[238] *Ibid.*, « L'Amour et le crâne », p. 120. Le rapprochement de ce poème avec le Golgotha est conforté par le vers du « Reniement de Saint Pierre » qui ouvre la section « Révolte » en s'adressant à Jésus : « dans ton crâne où vivait l'immense humanité » (*Ibid.*, p. 121).

[239] Benjamin, *Baud*., Section « Passion esthétique », p. 119. [J 62, 4].

[240] *Ibid.*, « Notes de régie », feuillet 5, p. 621-622.

apparaît comme un symptôme du déclin de l'aura[241]. Il est l'objet par lequel le sortilège du proche semble l'emporter sur l'intimité avec la distance qui est le propre de l'auratique. Car si « la vie de l'éros s'enflamme en atteignant le lointain », il faut admettre qu'une « parenté s'établit entre proximité et sexualité[242] ». Pourtant, l'un ne va pas sans l'autre : comme Éros délivre du proche en aspirant au lointain, Sexus soumet le lointain au proche. Comment alors comprendre le diagnostic qui énonce que « la sexualité, chez Baudelaire, a rompu les liens avec l'Éros[243] » ? Il ne saurait s'agir d'indiquer la suppression de la dialectique entre le proche et le lointain. C'est en tout cas pointer le nœud de tensions qui fait question dans le fétichisme, où c'est moins la disparition définitive de l'aura qui est proclamée que la visibilité du « chiffre » de son déclin. C'est parce que Baudelaire a suivi Éros jusqu'au tombeau que ce phénomène lui est apparu. Rien n'exclut que, consommée, la rupture de Sexus et Éros donne lieu à une reconfiguration de l'érotisme et de l'expérience auratique.

Ce qui est en question est le caractère désormais problématique de l'expérience amoureuse auratique. La rupture de la sexualité et de l'érotisme traduit le déséquilibre de l'expérience amoureuse. De ce point de vue, l'érotique baudelairienne se présente comme le contrepoint d'une poésie qui trouve sa plus parfaite réalisation chez Dante :

> Un parfait équilibre entre proximité et lointain dans l'amour accompli « *Kommst geflogen und gebannt* ». Dante place Béatrice parmi les étoiles. Pour lui pourtant, les étoiles en Béatrice, pouvaient être proches. Car, chez l'aimée, les forces du lointain apparaissent proches à l'homme. De la sorte, proximité et lointain sont les pôles dans la vie de l'Éros : c'est pourquoi la présence et la séparation sont déterminantes dans l'amour. — L'envoûtement est le sortilège de la proximité[244].

Si Dante donne l'image de l'amour accompli, comprendre le caractère problématique de la plénitude amoureuse revient à saisir la distance qui sépare les possibilités érotiques modernes de son œuvre. Comme Baudelaire a pu s'y référer à l'occasion, son rapport à Béatrice

[241] Comme l'indique le résumé de *SQTB*, « la poésie lyrique de Baudelaire trouve dans le déclin de l'aura un de ses motifs principaux. Il fournit la clé de ses poésies érotiques (p. 1021) ». Ces motifs saillants conduisent le *Baudelaire* à complexifier l'analyse des phénomènes de ce déclin en multipliant les domaines où il opère. Il étend ainsi les analyses de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* au-delà des relations entre la technique, l'art et la politique pour impliquer la sphère de la sexualité et de l'érotisme. Il n'y a assurément pas là l'entrée la plus évidente pour liquider le problème de l'aura dans la mesure où la question du fétichisme ne peut que déstabiliser l'équation entre le moderne et le règne du non-auratique. À la disparition progressive de la valeur cultuelle reposant sur la tradition viennent répondre de nouvelles formes d'aura et de fascination.

[242] Benjamin, *Fragments*, « Proximité et lointain », p. 90.

[243] Benjamin, *Baud.*, *SQTB*, p. 989.

[244] Benjamin, *Fragments*, p. 93 (traduction modifiée).

ou à « La Béatrice » des *Fleurs du mal* est susceptible d'éclairer la forme que prend chez lui la question amoureuse. Le titre même du poème trahit la perte des pouvoirs du nom comme séjour de l'amour. Dans l'amour platonique, l'être aimé est aimé dans le nom et reste ainsi proche dans son éloignement, de telle sorte que Benjamin pouvait dire que « la *Divine Comédie* n'est rien que l'aura qui entoure le nom Béatrice[245] ». À l'opposé, l'apparition de la Béatrice « dans un nuage funèbre et gros d'une tempête » qui s'abat sur le poète laisse présager que Baudelaire ne pouvait encore l'associer au motif séraphique : en effet, « la profanation des nuages est la plus terrible qui soit[246] ».

§ 2. Profanation de l'idéal amoureux

Un détour s'impose pour comprendre les profanations et les travestissements du langage amoureux qui fondent l'érotique baudelairienne. Pour les auteurs du XIX^e^ siècle, la langue de Dante est en elle-même assez spirale, avec ses courbes et ses torsions infernales, pour renfermer une puissance d'expression qui résonne avec la détresse moderne. Il y a en elle une forme de retour sur soi qu'il faut rendre sensible. Non pas une subjectivité lyrique centrée sur soi, mais une langue poétique qui épouse naturellement les sinuosités des âmes humaines jusqu'à les pousser à la scission, au dépassement de leur identité propre. Chacun note la folie de l'entreprise dantesque et le gouffre de questionnement amoureux auquel voue la Béatrice. Ce n'est pas dans l'*Enfer* que se trouvent les motifs de la catabase[247]. Partir à leur recherche nécessite de s'intéresser à cette œuvre qui en déploie les raisons, la *Vita nova*, qui sera alors constamment associée par les romantiques au parcours infernal de Dante. Nerval l'avait rejoué, sommé de parcourir les séries simultanées de son existence au cours de son initiation au culte d'Aurélia, associant l'Enfer romantique aux échos de la *Vita nova.* Qu'on se rappelle l'*incipit vita nova* nervalien :

---

[245] Benjamin, Walter, *Images de pensée*, Paris, C. Bourgois, 2011, *Brèves ombres [I]*, « Amour platonique », p. 124 (traduction modifiée).

[246] Benjamin, *Baud.*, Section « Tempérament sensible », p. 103 et « Révocation de l'organique », p. 175 [J 57, 4] ; On trouve une variante dans *Zentralpark*, § 32, p. 658.

[247] Le XIX^e^ siècle aura cherché à s'emparer de ces pouvoirs de dédoublement en s'intéressant presque exclusivement à l'*Enfer* et Baudelaire s'inscrit dans cette tradition en donnant les raisons profondes de l'arrêt prématuré de l'épopée. Alors que d'Aurevilly avait regretté que la théologie ferait défaut à toute entreprise visant à égaler celle du florentin, Baudelaire assumera les impossibilités les plus radicales associées à la féminité.

> Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom d'Aurélia, était perdue pour moi. Peu importent les circonstances de cet événement qui devait avoir une si grande influence sur ma vie. (…) Quelle folie, me disais-je, d'aimer ainsi d'un amour platonique une femme qui ne vous aime plus. Ceci est la faute de mes lectures ; j'ai pris au sérieux les inventions des poètes, et je me suis fait une Laure ou une Béatrix d'une personne ordinaire de notre siècle. […] Si je ne pensais pas que la mission d'un écrivain est d'analyser sincèrement ce qu'il éprouve (…) je m'arrêterais ici et je n'essayerais pas de décrire ce que j'éprouvai ensuite dans une série de visions insensées peut-être, ou vulgairement maladives…[248]

Ce trait de réflexivité amoureuse, la présence d'un amour qui pousse à reprendre et retravailler ce que l'événement contient de fatal, Nerval ne sera pas le seul à le relever. Il y a un doute sur la nature de l'amour porté par le poète ; et la perte de l'aimée invite à la récapitulation, à l'approfondissement et à la constitution d'une mémoire de cet amour par-delà son caractère circonstanciel. Le nom de l'amante est seul donné, le récit et le poème lui confèreront sa substance conformément à la manière dont il agit sur l'esprit. Auteur d'un *Dante Alighieri ou la Poésie amoureuse* et premier traducteur de la *Vita nova* en français, Etienne-Jean Delécluze ouvre la voie en notant dans ses « Observations » sur le texte la nouveauté du genre pratiqué par Dante :

> À bien considérer ce livre, c'est un roman sous la forme de mémoires, de confessions même, dans lequel l'auteur après avoir exprimé ses sensations avec énergie, prend un soin particulier pour en rechercher la cause et en analyser les effets. En un mot, la *Vie nouvelle* est le type du roman moderne, le modèle de ce genre de composition où, le sentiment de l'amour étant donné comme sujet principal, l'auteur s'observe et se décrit lui-même aussi minutieusement que s'il parlait d'un autre, ou qu'il fût question d'un sentiment qui lui est étranger[249].

Dante procure un modèle d'analyse qui invite à plonger le récit dans la forme poétique du sonnet, qui doit à son tour être développé à travers des séries d'interprétations et de clarifications. La profondeur de la relation amoureuse impose à l'esprit de passer outre l'anecdotique pour montrer ce qu'il signifie[250]. Alors que Delécluze semble admettre que l'étude des mouvements de l'âme est en mesure de la ressaisir, ce genre d'analyse recevra chez

[248]Nerval, Gérard de, *Œuvres complètes. 3*, Paris, Gallimard, 1993, p. 695-700.

[249] *La divine comédie* de Dante Alighieri, traduction nouvelle par Auguste Brizeux, avec une notice et des notes par le même, [précédé de] *La vie nouvelle* de Dante Alighieri, traduite par M. Étienne-Jean Delécluze, Paris, Charpentier, 1841. Nous citerons le texte de la *Vie nouvelle* dans la réédition, plus facilement accessible, de 1883. Pour une étude de l'exégèse de Dante par Delécluze, on pourra consulter Robert Baschet, *E-F. Delécluze, témoin de son temps, 1781-1863*, Paris, Boivin, 1942, p. 376-402.

[250] Après Sainte-Beuve, Delécluze nommera « roman intime » cette manière de se mettre à distance en exhibant ses actes en vue d'en produire une explication. Il faut accorder une attention particulière aux symptômes de la passion ou de la folie amoureuse dont on cherche l'origine en dehors des faits qui en constituent l'historique.

Nerval le sens d'un recueillement. S'il y a décomposition, c'est pour retrouver une synthèse entre le rêve et la réalité. Là où Delécluze relève la thématisation amoureuse, Nerval commence par la mort ou la perte et cherche à comprendre en quoi elle se lie à son amour. C'est dans cet intervalle que s'immiscent l'ironie et les complications infinies que celle-ci impose au cours non linéaire de la recomposition de l'histoire amoureuse. La réflexion amoureuse, excédant d'emblée la simplicité du récit, s'approfondit et expose la religiosité qui lui est sous-jacente : « Je comprends, me dis-je, j'ai préféré la créature au créateur ; j'ai déifié mon amour et j'ai adoré, selon les rites païens, celle dont le dernier soupir a été consacré au Christ[251] ».

Le lien qui unit amour et religion n'est pas métaphorique ; une métaphysique ou une théologie de l'amante s'avère être un moment essentiel à toute entreprise poétique dès lors qu'elle prend pour objet ses conditions d'engendrement et de conversion ainsi que les possibles hérésies auxquelles elle s'ouvre. L'intérêt pour la créature doit céder devant la puissance de construction de la figure de l'amante par le poème. C'est ce faisceau de préoccupations que l'écriture d'une *Vie nouvelle* cherche à resserrer. Alors que la postérité marquera à outrance la parenté de Baudelaire avec Dante, de tels procédés ne donneront lieu chez lui à aucune œuvre qui s'en revendique. Il paraît toutefois familier de ces procès, au moins lorsque deviennent ostensibles au sein du poème les relations entre l'amour, le savoir et le rire. De ce point de vue pourtant, une telle conception ne renverra qu'à sa superficialité tant qu'on n'en aura pas suffisamment marqué le caractère destructeur. Certes la poésie amoureuse moderne conserve un rapport au divin, à la poésie courtoise et à l'idéalisation de la dame, c'en est même une caractéristique essentielle en ce qu'elle est réflexion amoureuse. Celle-ci sera courtoise, mais si elle ne l'est pas par ironie elle le sera par naïveté. Il y a une diversité des cultes et des langages amoureux qu'il faut savoir articuler et qui doivent être adaptés à leurs destinataires alors même qu'ils sont dans une certaine mesure toujours réversibles. Comme le rappellent Samuel Cramer qui courtise avec des orfraies ainsi que le quiproquo résultant d'un envoi de sonnets dans la *Fanfarlo*[252], le malentendu amoureux est omniprésent en poésie.

[251] Nerval, *Œuvres complètes. 3*, p. 725.

[252] Baudelaire, *OC, I, La Fanfarlo*, p. 569-570 : « L'un, pour Mme de Cosmelly, où il louait en style mystique sa beauté de Béatrix, sa voix, la pureté angélique de ses yeux, la chasteté de sa démarche, etc… ; l'autre, pour la Fanfarlo, où il lui servait un ragoût de galanteries pimentées à faire venir le sang au palais le moins novice (…). Le premier morceau arriva chez la créature, qui jeta ce plat de concombres dans la boîte aux cigares ; le second, chez la pauvre délaissée, qui ouvrit d'abord de grands yeux, finit par comprendre, et, malgré ses douleurs, ne put s'empêcher de rire aux éclats, comme en de meilleurs temps. »

C'est dans cette tradition naissante de la réflexivité amoureuse moderne que Baudelaire semble se situer en donnant progressivement forme à sa « Béatrice ». Comme la *Vita nova* montre, en rupture avec la poésie courtoise, que la féminité impose un nouveau dire dont le chant V de l'*Enfer* restitue les tensions, les *Fleurs du mal* contiennent une mise en scène de la crise du poète soumis au rire de la Béatrice. Celle-ci ne saurait se confondre avec un simple pastiche déjouant le fantasme qui se cache dans la confusion possible notée par Nerval entre l'idole surnaturelle et une personne ordinaire du siècle. La Béatrice dantesque ne saurait devenir un nom sans aura et sans pouvoir d'attraction. Il est au contraire un des noms de la féminité qui ouvre au surnaturel et aux « voluptés artificielles », que Baudelaire aurait pu associer à la dédicace des *Paradis artificiels* :

> La femme est l'être qui projette la plus grande part d'ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves. La femme est fatalement suggestive ; elle vit d'une autre vie que la sienne propre ; elle vit spirituellement dans les imaginations qu'elle hante et qu'elle féconde[253].

Si un fétichisme se cache dans le culte de la Béatrice, celui-ci ne saurait venir au jour qu'en révélant la détresse qui lui est associé. En témoignent les efforts successifs de Baudelaire pour lui donner corps, traçant un itinéraire dans la douleur amoureuse[254], comme le laissait déjà pressentir Balzac dans la *Béatrix* : « Vous passerez dans ma vie comme Béatrix a passé dans la vie de Dante. Mon cœur servira de piédestal à une statue blanche, vindicative, jalouse et oppressive[255] ». Loin de la consolatrice que l'on peut chercher chez Dante, c'est une figure tutélaire, inaccessible et tyrannique qui attire l'attention du romancier et de Baudelaire. C'est une béatitude bien paradoxale qui est portée à travers ces transformations successives, qui pourraient alors laisser penser que ce n'est jamais que par antiphrase qu'est invoqué le nom dantesque par excellence[256].

---

[253] *Ibid.,* p. 399.

[254]La figure de Béatrice sera ainsi le germe d'au moins trois poèmes achevés au moment de la première édition des *Fleurs du mal*. Dès l'époque des *Limbes*, le poème « La Béatrix » de 1851 (repris en 1857 sous le titre de « *De profundis clamavi* ») présente l'invocation d'une femme aimée ou plutôt implore la pitié d'une Béatrice comme un Dante prisonnier de l'Enfer qui pâtirait de son absence ou de sa cruauté : « J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime, / Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé. » (*Ibid.,* p. 32).

[255] Balzac, Honoré de, *Études de mœurs, scènes de la vie privée*, Paris, Gallimard, 1993, p. 782.

[256] À son tour, le poème suivant de la section « Spleen et Idéal » (qui n'est autre que « La Béatrice » de 1855, devenu « Le Vampire ») s'adresse comme par dérision, sur le ton de la malédiction, à une Béatrice qui condamne à la captivité et renaîtrait perpétuellement des baisers de sa victime. Mais l'association de ces poèmes à la figure de Béatrice disparaîtra, suggérant que la part de dérision n'y était pas fondamentale et qu'elle ne trouve pas son achèvement dans ces vers. Comparés à « La Béatrice » définitive, ils font peut-être entendre encore des accents trop idéalistes. Par ces deux poèmes transparaît surtout un intérêt pour un visage sombre de Béatrice dont

Comme le note Baudelaire dans les épreuves, la Béatrice italienne représente quelque chose comme la « déité, la maîtresse du poète ». En ce sens, elle fait référence à une autre voie que celle de la « beauté du corps » et du Limbe présentée dans « Allégorie[257] ». L'ultime « Béatrice » se confronte à la figure canonique de l'amante et semble l'approfondir en radicalisant le mouvement qui oscillait entre absence, cruauté, humiliation et captivité dans les premiers poèmes qui lui étaient dédiés. Ce qui se perd alors est la thématique de la pitié, la possibilité même d'imploration, l'adresse à la Dame à la seconde personne. Celle-ci reste bien présupposée, mais uniquement sur le ton de la moquerie ; la « grand'pitié » que le poète devrait inspirer ne laissera en effet envisager aucune échappatoire à sa « sombre détresse ». La Béatrice n'est plus abordée à partir de son absence, regrettée ou désirée, mais va trouver au sein du poème une forme d'incarnation, une inévitable présence.

Par fidélité au poète florentin, ce n'est finalement pas dans la *Comédie* que Baudelaire puisera les éléments appropriés à la rencontre et à l'apparition mystérieuse de la Béatrice. C'est bien vers la *Vita nova* que le poème achevé fait signe, d'abord vers le troisième chapitre où a lieu l'apparition en songe d'un Seigneur portant Béatrice dans un drap ensanglanté, la faisant dévorer le cœur du poète. Celle-ci trouve ici une nouvelle mise en scène qui semble pervertir de façon satanique les procédés dantesques d'élévation. La dialectique de la contemplation qui pourrait être inspirée par la théologie de Saint Bonaventure et qui structure les trois strophes du poème, passant d'un regard porté vers le dehors à l'examen intérieur, s'achève sur une vision supérieure paradoxale[258]. La vision béatifique escomptée se confond avec une scène triviale de tromperie. Si le poème, par contraste avec ce qui se passe dans le texte de Dante, paraît bien reposer sur une logique d'inversion et de subversion, reste à déterminer ce qui la motive au-delà d'un simple jeu satanique.

Baudelaire décèle les traits dans le texte dantesque. Ils rassemblent les éléments qui permettront la composition d'une Béatrice approfondie, méritant sa place au sein de la section « Fleurs du mal ».

[257] Le poème « Allégorie » précède « La Béatrice » dans la section « Fleurs du mal » : « Elle croit, elle sait, cette vierge inféconde / (…) Que la beauté du corps est un sublime don / Qui de toute infamie arrache le pardon. / Elle ignore l'Enfer comme le Purgatoire / Et quand l'heure viendra d'entrer dans la Nuit noire, / Elle regardera la face de la Mort, / Ainsi qu'un nouveau-né, — sans haine et sans remords. » (Baudelaire, *OC, I.*, p. 116)

[258] Musa, Mark et Houston, John Porter, « Dante, "La Beatrice" and Baudelaire's Archaism », *Italica*, vol. 42, no. 1, mars 1965, p. 169-174. Pour une interprétation similaire, on pourra également consulter Casseres, Benjamin, « Baudelaire : ironic Dante », in *Forty Immortels*, New York, 1926. Les exégètes insistent notamment sur l'état de distraction des deux poètes au moment de l'apparition du Seigneur ou des démons ou encore sur l'inversion du mouvement ascendant des anges chez Dante qui correspond chez Baudelaire à la descente d'une nuée de démons. Est également significative la référence à la « rubrique » mentionnée en ouverture de la *Vita nova*.

En quelque sorte, tout est déjà joué : ce n'est pas en songe que la nuée couleur de feu se laisse entrevoir ; elle a déjà ravagé le cadre dans lequel le poème prend place. Ces « terrains cendreux, calcinés, sans verdure » rappellent davantage le cimetière qui sert de décor aux lamentations d'Hamlet dans la série de Delacroix ou une vision de l'Enfer romantique que les paysages infernaux gelés de la *Divine Comédie* encore présents dans « *De profundis clamavi*[259] ». À la différence de ce qui se passe dans la *Vita nova*, la préparation du cœur ardent du poète n'est pas dévolue au Seigneur selon un rituel précis. C'est le sujet du poème qui associe lui-même la pensée au cœur, sans que celui-ci soit finalement mangé par celle qu'il nommera « la reine de mon cœur » :

> Comme je me plaignais un jour à la nature,
> Et que de ma pensée, en vaguant au hasard,
> J'aiguisais lentement sur mon cœur le poignard[260].

Le poème commence ainsi par la déploration et donne une image scindée de l'intellect d'amour qui ne sera rendue pleinement intelligible que par les derniers vers. Dissociés, les éléments de « La Béatrice » de 1855 servent ici de préparatifs à son apparition[261]. Le poignard de la pensée évoque le travail de la posture ironique qui affectera la révélation amoureuse initiée par l'apparition des démons moqueurs et brise d'emblée toute aspiration néoplatonicienne. L'allégorie permet le déplacement de la réminiscence du chapitre III de la *Vita nova* vers l'épisode ultérieur qui prend pour objet la moquerie et la pitié des dames. Au chapitre XIV, Dante est amené par un ami à un mariage où se trouve Béatrice et l'état dans lequel sa présence le plonge provoque alors la moquerie des dames sur laquelle reviendront un sonnet et une série d'explications[262]. Dans le poème de Baudelaire, ce sont les démons qui introduisent la Béatrice, annoncent et commentent sa rencontre. Cette dernière survient « en plein midi », moment critique de la perte de la foi due à l'acédie. Telle que l'avait décrite le cénobite Évagre le Pontique, elle entraîne un vagabondage de l'esprit et une fuite des devoirs monastiques que l'on

[259] Baudelaire, *OC, I*, « *De profundis clamavi* », p. 32 : « un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois, / Et les six autres mois la nuit couvre la terre ; / C'est un pays plus nu que la terre polaire ; / Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois ! »

[260] *Ibid.*, « La Béatrice », p. 116.

[261] *Ibid.*, « Le Vampire », p. 33. : « Toi qui, comme un coup de couteau, / Dans mon cœur es entrée ; / Toi qui, forme comme hideux troupeau / De démons, vins, folle et parée »

[262] *Vie nouvelle*, p. 22 : « Je dis que plusieurs de ces Dames s'étant aperçues du changement qui s'était opéré en moi, commencèrent à en témoigner leur étonnement ; puis, dans la conversation, elles se moquèrent de moi avec la très-noble Dame. »

trouve ailleurs associés par Baudelaire à la tâche impossible du poète spleenétique[263]. Une relation s'établit ainsi entre le pressentiment de l'absence divine, l'angoisse théologique et la présence de la déité du poète qui prendra corps au sein de la troupe de démons de midi.

La dialectique de la contemplation, plongée dans la question amoureuse, est alors indissociable de l'exercice d'analyse ou de réflexion amoureuse tel que Delécluze l'avait théorisé à partir de la *Vie nouvelle*. Le déroulement ternaire peut se lire selon le mode de développement d'un récit en poème, qui suscite à son tour un commentaire. Mais la clarification suscitée par la situation décrite n'entre pas exactement dans le jeu interprétatif auquel se livrait Dante par l'envoi de sonnets à ses confrères. Ce n'est pas le poète, mais les démons moqueurs qui en offriront le commentaire dans la deuxième strophe. Eux-mêmes « auteurs de ces vieilles rubriques », ils possèdent la connaissance des ruses et artifices sur lesquels reposent la posture poétique ainsi que le type d'amour en question. Ils jouissent d'une complicité avec le sujet pratiquant la réflexion amoureuse, qui peut comprendre les « maint signe et maint clignement d'yeux » échangés et sait parfaitement retranscrire leur discours chuchoté. Qu'ils soient journalistes ou littérateurs, ceux-ci servent de confidents imposés au mage romantique bientôt désabusé et constituent un genre surprenant de fidèles d'amour :

> N'est-ce pas grand-pitié de voir ce bon vivant,
> Ce gueux, cet histrion en vacances, ce drôle,
> Parce qu'il sait jouer artistement son rôle,
> Vouloir intéresser au chant de ses douleurs
> Les aigles, les grillons, les ruisseaux et les fleurs,
> Et même à nous, auteurs de ces vieilles rubriques,
> Réciter en hurlant ses tirades publiques ?

Par le biais des réflexions de ces confidents démoniaques, l'explicitation du poème est placée en son centre et anticipe l'événement qui lui donnera son sens. Celles-ci interprètent déjà le chant poétique en question à la lumière de la vision que décrira la dernière strophe. Les démons commentent ainsi le décalage entre le contexte de la rencontre et la posture adoptée, en insistant sur son artificialité et sa vulgarité. À ce titre, leur intervention constitue aussi bien un avertissement qu'une moquerie. Dans la mesure où celui-ci est ignoré, la réflexivité amoureuse crée un jeu tout à fait vain, qui reste toujours en deçà de l'événement signifiant et n'en permet l'interprétation qu'à rebours. Ce qui va refermer le poème sur lui-même, c'est précisément

[263] La caricature de l'« histrion en vacances », du « bon vivant » faite ici par les démons trouve ainsi un écho dans « Le mauvais moine » : « Ô moine fainéant ! quand saurai-je donc faire / Du spectacle vivant de ma triste misère / Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux ? » (Baudelaire, *OC, I,* p. 16)

l'attitude complaisante du protagoniste exposée par une série d'atermoiements, cherchant à repousser à l'extrême la révélation de la figure consolatrice paradoxale, le choc final où la « sale caresse » de la Béatrice sera associée à la « sombre détresse » :

> J'aurais pu (mon orgueil aussi haut que les mots
> Domine la nuée et le cri des démons)
> Détourner simplement ma tête souveraine
> Si je n'eusse pas vu parmi leur troupe obscène,
> Crime qui n'a pas fait chanceler le soleil !
> La reine de mon cœur au regard nonpareil,
> Qui riait avec eux de ma sombre détresse
> Et leur versait parfois quelque sale caresse[264].

Le poète reste médusé par la participation et la complaisance de sa maîtresse à une telle compagnie, qui faisait dire à Dante dans la scène analogue de la *Vita nova* qu'il a « posé les pieds dans cette partie de la vie au-delà de laquelle on ne peut plus aller avec l'intention de retourner sur ses pas [265]». La déité est prostituée et son infidélité se cristallise, sans paroles, dans son geste et son rire. Son rire se distingue ainsi de celui des démons en ce qu'il confère et révèle la dimension sexuelle, teintée de religiosité, de la détresse du protagoniste. Devant l'offense, l'héroïsme amoureux et la naïveté courtoise tournent tous deux au ridicule. La fierté romantique ne résiste pas à l'épreuve de la dévastation du rire de la Béatrice. Ce n'est pas dans l'impassibilité du « Don Juan aux Enfers » que l'on trouvera un refuge. Celui-ci, défilant souverainement devant ses victimes amoncelées sur les rives infernales, pouvait encore être insensible aux rires retentissants et aux sourires espérés[266]. L'impénitent avait ainsi ouvert la voie dans les premiers poèmes des *Fleurs du mal* au « Châtiment de l'orgueil » qui montrait la chute d'une intelligence théologique dans la folie. C'est à un autre genre de délire que semble ici condamner l'amour abordé à partir d'une théologie de l'amante. L'impossibilité de retrouver ces formes d'orgueil engage une régression vers un langage amoureux témoignant de son impuissance, celui d'un « histrion en vacances » dont les démons moquent la posture.

En se replaçant dans la perspective des précédents poèmes qui invoquaient la Béatrice, la possibilité de détourner la tête revient à persister dans l'état de lamentation et d'imploration décrit ici par la première strophe. Comme le transcrivent ironiquement les démons, le maintien

[264] *Ibid.* p. 117.

[265] *Vie nouvelle*, p. 22.

[266] Baudelaire, *OC, I*, « Don Juan aux Enfers », p. 20 : « Mais le calme héros, courbé sur sa rapière, / Regardait le sillage et ne daignait rien voir ». En ce qu'il s'inspire du *Dante et Virgile* de Delacroix, ce poème fait également écho au texte de Dante.

d'une posture plaintive envers la nature en dépit des circonstances revient à « vouloir intéresser au chant de ses douleurs / Les aigles, les grillons, les ruisseaux et les fleurs » dont le poète marquait déjà l'absence dans les versions antérieures consacrées à la Béatrice. Émerge alors la figure d'un Orphée impuissant, confronté à une détresse amoureuse nouvelle. Elle devient l'emblème d'un rapport conflictuel à la nature ou à la féminité qui renvoie toute entreprise poétique de pacification à sa vanité. Quand bien même la nature serait déchue ou ruinée, son élégie théâtralisée reste possible, tout comme celle de l'amante ; elle n'est alors que le symptôme d'une indécision :

> — « Contemplons à loisir cette caricature
> Et cette ombre d'Hamlet imitant sa posture,
> Le regard indécis et les cheveux au vent[267].

L'altération de l'ombre du poète en un Hamlet échevelé opérée selon un procédé courant des caricaturistes est révélatrice d'une folie du poète, de la nature de son amour théâtralisé. Le trouble de la contemplation résulte d'une volonté de ne pas voir. Dans son indécision, l'Hamlet voit double et confond la duplicité du « regard nonpareil » de la Béatrice avec sa pureté escomptée. À une éventuelle réaction de l'amant face à l'inconstance de sa maîtresse se substitue alors une tentative d'amortissement ou d'éviction de la douleur par le biais d'un langage désuet et emphatique dont la codification ne cadre guère avec la scène qui prend place. Le culte de la déité se déploie à travers un rituel littéraire et poétique qui tend à s'occulter dans les puissances de la langue. Son sens profond est de sublimer la blessure amoureuse[268]. Mais la trivialité de la scène rend ici l'entreprise ridicule et fait peut-être de « la Béatrice » le poème le plus cru de la section « Fleurs du mal ». Il expose le seul blasphème du poète amoureux, sans que celui-ci parvienne à l'énoncer : la Béatrice est prostituée. Le silence final, la parole gelée face à la tromperie et à l'infidélité donne raison aux démons qui le comparent à un Hamlet en délire. Chez Shakespeare, la vulgarité et l'agressivité pouvaient prendre le pas sur la noblesse du langage. Aux fameuses et sombres méditations succèdent les insultes les plus crues. Alors qu'Ophélie demande si la beauté peut avoir « meilleur commerce qu'avec la vertu », Hamlet rétorque :

[267] *Ibid.,* p.117. On retrouve les traits habituels que Baudelaire perçoit chez « l'indécis et contradictoire Hamlet », « l'interprète des vengeances ». (*OC, II*, p. 63-64.)

[268] C'est en cela que consiste la « rubrique », déjà mentionnée par Dante en ouverture de la *Vita nova*, qui rassemble la pratique littéraire, l'utilisation de moyens détournés, l'étanchement du sang et la pratique liturgique.

> Certes, oui, car le pouvoir de la beauté transformera la vertu en maquerelle plus vite que la force de la vertu ne changera la beauté à son image. C'était autrefois un paradoxe, mais aujourd'hui le temps en donne la preuve. Je vous aimais jadis[269].

Dans le poème de Baudelaire, le protagoniste reste en deçà de l'expression de cette violence et se réfugie dans le caractère artificiel de son langage. Le dire amoureux ne correspond plus à ce qui se joue dans la rencontre. Mais le recours à un tel « archaïsme de la langue[270] » ne saurait pourtant renvoyer unilatéralement à une forme de naïveté ou de passivité. Le rire de la Béatrice rend impossible tout retour à la posture initiale sans l'introduction d'un décalage entre la teneur de la plainte et le langage adopté. On retrouve alors un plaisir à madrigaliser en renforçant par le compliment galant l'inconstance et la cruauté de l'amante[271]. La langue courtoise ne fait qu'accentuer l'ironie de la situation et le désarroi face aux gestes de la Dame qui est davantage que la complice de ces personnages démoniaques[272]. Si la scène ne se résume pas à sa trivialité, c'est que le recours à la langue et à la symbolique courtoise renvoie à la recherche de médiations avec un idéal de la Dame qui redouble la simple figure de la passante. Tout l'enjeu de la moquerie et de la révélation douloureuse prend place autour de sa figure démonique. À l'instar de Delécluze, Baudelaire présente la Béatrice comme un démon ou être de nature intermédiaire qui détermine les rapports entre une forme de connaissance de la divinité et la codification courtoise[273], mais il s'agit moins pour lui de se faire l'égal de ce mage romantique que Delécluze croit voir chez Dante que de briser cette fonction. L'ouverture du poème sur l'évocation du poignard de la pensée aiguisé sur le cœur associe ainsi à la métaphore de la posture ironique cette option de la combinaison platonicienne et courtoise qui prépare l'intellect par l'intermédiaire de la relation amoureuse. Toutefois le poignard libérateur qu'implorait encore le poète du « Vampire » ne conduit dans la suite du poème qu'à une

[269]Shakespeare, William, *Œuvres complètes, I. Tragédies*, Paris, Gallimard, 2002, *Hamlet,* III, 1, p. 811.

[270]Musa, Mark et Houston, John Porter, « Dante, "La Beatrice" and Baudelaire's Archaism », *Italica*, vol. 42, no. 1, mars 1965, p. 169-174.

[271] On peut penser au « Madrigal triste » ou à la conclusion de « L'Horloge » du *Spleen de Paris* : « N'est-ce pas, madame, que voici un madrigal vraiment méritoire, et aussi emphatique que vous-même ? En vérité, j'ai eu tant de plaisir à broder cette prétentieuse galanterie que je ne vous demanderai rien en échange. » (*OC*, I, p. 300)

[272] On peut trouver une des sources iconographiques de l'apparition des démons et de la maîtresse dans l'eau-forte « *Volaverunt* » des *Caprices* de Goya. Le terme renvoie aussi bien à la suspension qu'à l'oscillation et la perte d'une affection. Il faudrait alors bien tenir ensemble l'inconstance de la Béatrice et l'indécision, l'incertitude du poète présenté comme un Hamlet.

[273] Delécluze, *Vie nouvelle,* p. 77 : « Ce qui étonne dans la *Vie nouvelle* et ce qui frappe également dans la *Divine Comédie*, c'est la fusion continuelle et complète des opinions platoniciennes avec les arguties galantes des Provençaux et celles de la théologie scolastique. De la combinaison de ces éléments contraires, il est résulté un amour religieux, ou, si on l'aime mieux, une religion amoureuse, qui, une fois adoptée par le poëte-pontife, l'a entraîné à se créer un médiateur de contrebande entre la Divinité et lui, je veux dire Béatrice ».

épiphanie triviale. L'idéalisation paradoxale de la Dame absente ou dont il faudrait se délivrer – qui régit encore les poèmes de la section « Spleen et Idéal » – est précisément ce que la cruauté de la Béatrice supprime. La dissonance qui s'immisce au sein du discours idéalisé sur la Dame ou la « reine » n'apparaît pas ici comme le résultat d'une décision ou d'un acte poétique. Elle est la conséquence d'une déception, la reconnaissance d'une cruauté qui creuse un écart avec la figure consolatrice escomptée. La Béatrice passante n'opère pas par la louange, n'encourage pas à l'élévation. Et la mise en scène de cette perte reste vaine tant qu'elle n'engage pas à son dépassement.

À cet égard, la caricature du romantique désabusé montre qu'une finesse plus grande est exigée dans le traitement des questions de religion amoureuse. Romantiser Dante est une occasion de sauver le romantique du ridicule. Ce qui invitera à y renoncer ou à trouver un langage plus subtil sera bien le rire final de la Béatrice. Si l'ironie semble présente en amont à la fois comme une puissance de dénégation et de préparation à la révélation douloureuse, elle n'est en définitive que l'effet qui vient contrebalancer une douleur imposée. Elle est ce qui reste quand l'Idéal, dans les deux derniers vers, se montre tel qu'il est au milieu de la « troupe obscène » et redouble cette douleur d'origine sexuelle liée à la féminité déjà exposée dans « Bénédiction ». Chez Balzac, le jeune Calyste avait pu accéder à un tel amour destructeur offert par sa Béatrix ; cet amour qui est inscrit dans la « fatalité innée des noms » :

> Ne me croyez pas un de ces amants vulgaires desquels vous vous êtes moquée avec tant de raison. (…) Vous ne pouvez pas faire autrement que de marcher sur les fleurs de mon âme, mais tout mon bonheur sera de vous les voir fouler aux pieds. Un dévouement absolu, la foi sans bornes, un amour insensé, toutes ces richesses d'un cœur aimant et vrai ne sont rien ; elles servent à aimer et ne font pas qu'on soit aimé. Par moments je ne comprends pas qu'un fanatisme si ardent n'échauffe pas l'idole ; et quand je rencontre votre œil sévère et froid, je me sens glacé. C'est votre dédain qui agit et non mon adoration[274].

La connaissance délivrée ne mène pas à la béatitude ; elle reste pourtant le privilège de l'amant. La glorification de la maîtresse recueille et sublime par la louange les épreuves qu'elle impose. Après coup, le langage amoureux lui-même se teinte d'une ironie qui l'approfondit. Si le « regard nonpareil » rend ostensible son caractère unique et souverain, l'emprise de la figure sur le poète, il fait surtout voir en un raccourci saisissant l'écart entre l'idéal attendu, la théâtralité du fou romantique et la trivialité de la scène. La langue courtoise se fait alors la marque de la démesure de toute religion amoureuse et de la folie dans laquelle doit se tenir son

[274] Balzac, *Études de mœurs*, p. 782.

fidèle. Autour de la figure centrale de la Béatrice se déploie le cercle des pensées contradictoires sur l'Amour. De même, la *Vita nova* décrivait la multiplicité de pensées apparaissant au contact de la Dame :

> Je ne pense qu'à l'Amour ; mes pensées à ce sujet sont tellement diverses, que l'une me fait respecter sa puissance tandis qu'une autre met son pouvoir au rang de la folie.
> Avec l'espérance une troisième m'apporte le repos, et la dernière ne me fournit bientôt qu'un sujet de larmes. Toutes s'accordent seulement en ce point, qu'elles m'invitent à demander merci au milieu des craintes que j'éprouve.
> D'où il arrive que je ne sais plus quelle matière prendre ni que dire. Je me trouve dans une incertitude amoureuse, et quand je cherche à accorder toutes mes pensées contraires, en désespoir de cause, j'en suis réduit à implorer le secours de mon ennemie, madame la Pitié, pour qu'elle me défende[275].

Mais l'« incertitude amoureuse » qui plongeait le protagoniste dans la contemplation plaintive et l'indécision ne trouvera pas sa résolution et son salut par la pitié de la maîtresse. C'est un « crime » que de se moquer de ce morbide Hamlet qui fait écho à la pâleur de Dante dans la situation analogue décrite dans la *Vita nova.* Un tel crime ne fait pourtant pas « chanceler le soleil », il ne brise pas la situation de déréliction amoureuse en relançant le cours du temps ralenti par l'acédie. Sa reconnaissance condamne en revanche toute recherche qui viserait à en atténuer l'effet et qui interdirait l'accès à une dimension amoureuse jusqu'ici inaperçue. Baudelaire n'envisage plus le rire comme un simple malentendu sur la détresse du poète et retrouve ainsi les considérations du sonnet « *Ciò che m'incontra, ne la mente more* » qui vise à faire connaître à la Dame ce qui arrive lorsqu'on se trouve auprès d'elle et que son rire détruit toute pitié :

> C'est un crime que commet la personne qui, me voyant dans cet état, n'a pas cherché à raffermir mon âme éperdue en lui montrant un peu de pitié ; pitié que fait naître cet aspect des yeux qui désirent la mort, et que votre moquerie a détruite jusque dans l'âme des autres[276].

Ni la posture plaintive initiale ni la « sombre détresse » sur laquelle se referme le poème ne susciteront la consolation attendue de la part de la Dame. Dans la mesure où l'accent est mis sur la cruauté, l'alternative que constituerait la merci est définitivement tournée en dérision. Il

[275] *Vie nouvelle*, p. 20-21.

[276] *Ibid.*, p. 24. En ce sens, il n'y a plus de place pour la possibilité d'un retour à l'équilibre dans la relation amoureuse tel qu'il est encore envisagé, avant l'épisode de la moquerie : « Si cette Dame connaissait l'état où je suis, je ne crois pas qu'elle se moquât de moi ; au contraire, j'exciterais en elle une vive pitié » (p. 22).

n'y aura pas de salut par-delà la cruauté. Le rire est la brisure qui vient mettre fin à l'oscillation entre l'aura de l'amante et son pouvoir discrètement destructeur. Que reste-t-il après la dévastation que cause le rire de la Béatrice ? L'idéalisation condamne à la clôture malheureuse du poème alors que le renvoi ironique de soi à soi fait signe vers un autre genre de résolution. Si le fétichisme amoureux ne peut être maintenu comme tel, il faudra le redoubler en descendant vers ce qui permet sa constitution, un état que Baudelaire nomme Nature. Il faut alors se souvenir du *Choix de maximes consolantes sur l'amour* où Baudelaire associait le platonisme amoureux et l'impossibilité de la fuite. C'est la Nature elle-même, face à laquelle la posture plaintive est inefficace, qui impose un tel remède à l'inconstance pour ne pas « écorner » l'idole :

> De nombreuses et ignobles infidélités, des habitudes de bas lieu, de honteux secrets découverts mal à propos vous inspirent de l'horreur pour l'idole, et il arrive parfois que votre joie vous donne le frisson. Vous voilà fort empêché dans vos raisonnements platoniques. La vertu et l'orgueil vous crient : Fuis-là ! La nature vous dit à l'oreille : Où la fuir ? (…) Dites hardiment, et avec la candeur du vrai philosophe : « Moins scélérat, mon idéal n'eût pas été complet. Je le contemple, et me soumets ; d'une si puissante coquine la grande Nature seule sait ce qu'elle veut faire. Bonheur et raison suprêmes ! absolu *! résultante* des contraires ! Ormuz et Arimane, vous êtes le même[277] ! »

Par-delà l'idéalisation déçue, on ne trouvera ni l'oubli sensualiste ni l'exigence d'ascèse, encore moins la fuite que le poète appelait de ses vœux dans « Le Vampire ». C'est sur une tout autre voie que la trivialité engage, qui conduira à une figure féminine couplant science et volupté. « Les Métamorphoses du vampire » (pièce condamnée qui suivait « La Béatrice » dans l'édition de 1857) récapitulent ce qui se joue à travers la figure de la Béatrice par-delà la révélation de son fétichisme. Le rire, qui aurait pu vouer seulement à la circularité, donne alors accès à une initiation féminine qui repose sur la réversibilité de l'amour et de la mort. Le renoncement à la libération est total et n'est même plus nécessaire : après l'apparition de « La Béatrice », les baisers du poète ne feront plus renaître le Vampire d'abord assimilé à la figure de Béatrice[278]. Le rire est alors accordé à l'amant comme une conséquence de la science de « la femme » qui n'est plus reconnue comme une déité, mais, comme substitut, se voit chargée de ses pouvoirs :

---

[277] Baudelaire, *OC, I*, p. 550.

[278] « Les Métamorphoses du vampire » : « Quand elle eut de mes os sucé toute la moelle, / Et que languissamment je me tournai vers elle / Pour lui rendre un baiser d'amour, je ne vis plus / Qu'une outre aux flancs gluants, toute pleine de pus ! » (*Ibid.*, p. 159).

Moi, j'ai la lèvre humide, et je sais la science
De perdre au fond d'un lit l'antique conscience.
Je sèche tous les pleurs sur mes seins triomphants,
Et fais rire les vieux du rire des enfants.
Je remplace, pour qui me voit nue et sans voiles,
La lune, le soleil, le ciel et les étoiles !

La Béatrice baudelairienne laisse ainsi place à une consolatrice qui ne sauve pas, mais assume les pouvoirs de voilement et de dévoilement d'une Isis vulgaire. Retravaillé, le paganisme amoureux se combine à la voie chrétienne de la Béatrice italienne pour en accentuer le côté sombre. L'amour ne se comprend plus en référence au cadre platonicien et aux théologies qui prônent l'ascension par le biais de l'intellect et des vertus. Ce qui constitue son savoir propre ne se différencie pas de sa dimension voluptueuse, mais s'enrichit de la douleur et du mal que celle-ci conserve. Le vampirisme de Béatrice peut enfin dévoiler les formes cachées qu'il enveloppe : l'« Outre » de la volupté et les « débris de squelettes » qui font la stupéfaction et l'effroi de l'amant.

Les métamorphoses exposent ainsi ce que la Béatrice allégorique cache en son fond lorsque le sens, évasif, s'efface pour laisser place aux crissements d'une « enseigne[279] ». Celle-ci ne provoque pas la descente aux Enfers, elle contribue seulement à en manifester les attributs au sein de la relation amoureuse et, d'emblée, cette dernière n'est pas indemne. Le renversement opéré consiste à placer ou écrire un *Enfer* avant la *Vie nouvelle*[280]. L'invitation à une traversée de l'Enfer n'est pas une invitation à en sortir. Même les *Paradis artificiels* préféreront placer l'examen des formes de consolations artificielles sous l'égide d'Électre. La stérilité de la déité du poète mise en exergue ne mène à aucun moment à poser comme enjeu véritable un quelconque dépassement vers un Paradis. Elle engage en revanche négativement sur une tout autre voie. L'amour de la Béatrice et sa souveraineté n'exigent rien d'autre que l'épreuve du

[279] *Ibid.*

[280] Se pose alors la question de savoir ce qui persiste du rire et de la « courtoisie initiatique » au terme de la *Vita nova* et dans l'intégralité de la *Comédie*. Baudelaire ne fait qu'indiquer en quoi l'itinéraire dantesque se complexifie dans la confrontation à la Béatrice qui fait manquer l'initiation à la vie nouvelle. Ce qui paraissait être dans la *Vita nova* une étape paradoxale dans le dévoilement d'une Béatrice de la louange, un moment de transfiguration douloureuse anticipé sur la vie nouvelle, clôt chez Baudelaire le cycle idéalisant d'une théologie de l'amante. L'énigmatique rire de Béatrice aura retenu l'attention du « Dante français » comme le signe ambigu qui unit le fantasme d'élévation amoureuse à la cruauté initiatique de l'amante. Sur la « courtoisie initiatique, voir Libaude Christophe, *Dante, la pierre et le sang*, Paris, Kimé, 2014, p. 104 : « La moquerie de Béatrice a pour fonction de dévoiler une courtoisie qui ouvre sur la mort et, au-delà, sur la "vie nouvelle". Et ce moment de crise ne semble renvoyer qu'à lui-même, le passage à la louange semble inexplicable ».

mal, de la destruction et de la mort, ce qui fait d'elle une fleur du mal et, comme l'écrivait Péladan, fait de Baudelaire un « Dante au mauvais lieu [281]».

§ 3. Des yeux sans regard

Chez Baudelaire, le nom ne manifeste plus la plénitude auratique et atteste par là son déclin. Mais comme l'ambiguïté du « regard nonpareil » de la Béatrice l'indique, c'est dans ce regard où tout lointain s'efface que le poète veut encore retrouver l'aura. Pour conserver l'art du regard au sein du déclin de l'aura, l'acte de profanation est nécessaire. Il fait passer du cauchemar à l'éveil :

> Autant d'aura dans le monde qu'il y a de rêve en lui. Mais l'œil éveillé ne perd pas l'art du regard quand le rêve en lui s'est éteint. Au contraire, ce n'est qu'alors que le regard devient vraiment pénétrant. Il cesse de ressembler au regard de l'amante qui sous le regard de l'amant lève les yeux ; il commence à ressembler davantage au regard par lequel le méprisé répond au contempteur[282].

Comme l'aura suppose la double capacité de percevoir et de se reconnaître perçu, son expérience est problématique dès lors que les regards ne reçoivent plus de réponse. Ou encore, comme la manifestation de l'aura repose sur la relation instaurée dans le médium du regard et abolit la distinction entre sujet et objet (entre celui qui voit et celui qui est vu), la capacité de regarder se perd à l'instant où elle ne peut appartenir simultanément aux deux pôles. La photographie et le temps passé à regarder le daguerréotype est emblématique de cette situation qui est en réalité caractéristique de l'existence sociale moderne où, comme Simmel le remarque, les individus se côtoient longuement dans les omnibus, dans les chemins de fer ou dans les tramways sans se parler. Mais l'œil du *Peintre de la vie moderne* décèle ce phénomène dans tous les recoins où les êtres fourmillent dans la grande ville, notamment lorsqu'il cherche à décrire ces « imbéciles » qui posent devant les cafés :

> Ces deux êtres ne pensent pas. Est-il bien sûr même qu'ils regardent ? à moins que, Narcisses de l'imbécilité ; ils ne contemplent la foule comme un fleuve qui leur rend

[281] *La Plume*, 15 février 1891, cité dans Guyaux, André et Baudelaire, Charles, dir., *Baudelaire: un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855 - 1905)*, Paris, Presses de l'Univ. Paris-Sorbonne, 2007, p. 1031.

[282] Benjamin, *Baud.*, « Qu'est-ce que l'aura ? », p. 29.

> leur image. En réalité, ils existent bien plutôt pour le plaisir de l'observateur que pour leur propre plaisir[283].

Dans le monde capitaliste, l'homme fait l'expérience de l'anticipation déçue de l'échange. Pour lui, l'idée de Novalis selon laquelle « la perceptibilité est une attention (*die Wahrnehmbarkeit ist eine Aufmerksamkeit*[284]) » entre en crise :

> L'expérience de l'aura (*Erfahrung der Aura*) repose sur le transfert d'une forme de réaction courante dans la société humaine aux rapports qu'entretient l'inanimé – ou la nature – avec l'homme. Celui qui est regardé ou croit être regardé lève les yeux. Avoir l'expérience de l'aura d'un phénomène, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux[285].

Si cette forme de réaction n'est plus si courante dans la société, le regard poétique qui la transfère dans la nature devait lui aussi faire l'épreuve de la perte de l'aura et de l'économie précapitaliste de l'échange de regard. La sensibilité de Baudelaire l'a exacerbée au point d'en faire un des questionnements les plus intimes des *Fleurs du mal*. Héroïquement, il a voulu lui réserver une place en modernité jusqu'à tenter son extension en se confrontant aux yeux sans regard :

> Comme Baudelaire avait pertinemment conscience de ce phénomène, le déclin de l'aura (*Verfall der Aura*) s'est inscrit infailliblement dans son œuvre lyrique. Il s'y trouve sous la forme d'un chiffre (*Chiffre*), dans presque tous les passages des *Fleurs du mal* où surgit le regard (*Blick*) de l'œil humain (*menschlichen Auge*). (Il va de soi que ce n'est pas, chez le poète, un propos délibéré). On constate que l'attente qui se porte vers le regard humain est déçue. Baudelaire décrit des yeux dont on serait tenté de dire qu'ils ont perdu le pouvoir de regarder[286].

---

[283] Baudelaire, *OC, II*, « Les femmes et les filles », p. 719.

[284] Benjamin, *Baud*., *SQTB*, p. 987. Se trouvent ainsi explicités les liens de la philosophie romantique allemande avec le sonnet « Correspondances », où l'homme passe « à travers des forêts de symboles / qui l'observent avec des regards familiers ». Ce rapprochement avec la théorie romantique de la connaissance rend manifeste l'assise théorique de la doctrine des correspondances et montre comment le poète français s'est trouvé contraint d'en conscrire le champ d'application. Sur ce point, voir le chapitre sur « La théorie de la connaissance de la nature » de la thèse de Benjamin, où l'on retrouve la citation de Novalis. Celle-ci précise que la capacité d'autoréflexion s'étend pour les romantiques à l'ensemble des choses de la nature : « Cette attention à celui qui voit ne peut logiquement se comprendre que comme un symptôme de la capacité de la chose à se voir elle-même » (*Œuvres et inédits. Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand.*, Paris, Fayard, 2009, p. 89).

[285] Benjamin, *Baud*., *SQTB*, p. 987. Plus brièvement, un fragment de *Zentralpark* donne la formule : « Déduire ce qu'est l'aura en y voyant la projection dans la nature d'une expérience sociale parmi les hommes : le regard reçoit une réponse » (*Ibid*., § 19, p. 649).

[286] Benjamin, *Baud*., p. 988-989.

On voit à quel point Benjamin considère que le déclin de l'aura a été l'affaire du poète. Le recueil des *Fleurs du mal* n'est pas seulement un cas exemplaire ou la confirmation historique de son concept, mais le moment où la poésie elle-même, avant toute théorisation, prend conscience de ce phénomène. Si l'on excepte ses remarques sur la photographie, Baudelaire n'aura guère cherché à le théoriser. Il est en revanche le premier à en tirer toutes les conséquences en le prenant comme canon de sa pratique poétique. Apparaissant comme « chiffre », le déclin de l'aura devait y trouver sa place comme un langage secret, impénétrable de la modernité. Mais il est, pour cette raison même, le seul à pouvoir déchiffrer la persistance des phénomènes auratiques, toujours plus imperceptibles. Si bien que leur inscription comme « chiffre » est moins le signe d'une lacune de la compréhension que de la réussite de leur appréhension.

Prenant acte de ces transformations, la poésie baudelairienne ne prend pas la voie de la recherche de leurs causes, elle s'immerge en eux pour les explorer. Dans cette « crise de la perceptibilité », la perte du pouvoir de regarder ne se présente pas comme un symptôme accidentel. Car le regard est le lieu même où se réalise le déclin de l'aura, qui touche avant tout l'humain. Le geste consigné par le sonnet « Correspondances » devient une exception et trouve sa limite dès lors que « l'attente qui se porte vers le regard humain est déçue ». Si l'expérience poétique consiste à prêter ou conférer aux choses inanimées le pouvoir de lever les yeux, son efficace semble désormais restreint au monde des choses et découvre son impuissance face aux yeux humains. La distance est alors absolument infranchissable, non pas du fait du caractère insondable du regard, mais précisément parce que la profondeur l'a déserté. Les yeux sans regard sont le signe de la mort du pouvoir de regarder, d'une mort qui renvoie ironiquement le regard poétique à sa solitude. Comme le remarque Benjamin, les regards « familiers » sont chez Baudelaire « lourds de lointains », mais n'appartiennent plus à la famille humaine :

> Plonge tes yeux dans les yeux fixes
> Des Satyresses et des Nixes[287]

Pour le poète qui n'a pas fondé de famille, ces vers prennent une « connotation saturée de promesses et de renoncements ». L'absence de regard chez celui qui est vu rend en effet ses « yeux pareils à des miroirs », où « l'absence reste entière[288] » et renvoie indéfiniment le poète

[287] *Ibid.*, p. 989. Les vers de Baudelaire sont tirés de « L'avertisseur » (Baudelaire, *OC, I*., p. 140).

[288] Benjamin, *Baud*., *SQTB*, p. 989. Voir également le fragment [J 70a, 4] consigné dans la liasse « Mélancolie » où il est question du « *regard familier du souvenir (yeux attirants comme ceux d'un portrait)* » (p. 167).

à sa propre image. Face à cette vacuité, la perception poétique révèle la vanité de son acte, si bien que le jeu de l'autoréflexion prôné par le romantisme allemand s'achève chez Baudelaire dans un « tête-à-tête sombre et limpide[289] » avec soi-même. Son expérience de l'aura ressemble davantage à une « attente déçue » qu'à la célébration de son retour. Sa singularité se trouverait donc moins dans la poétique des correspondances, dont Baudelaire ne cesse par ailleurs de rappeler le caractère ancestral, que dans son maintien résolu malgré l'anticipation de son échec final. En lieu et place des pouvoirs traditionnels de l'aura, elle découvre une nouvelle forme de fascination, l'emprise qu'exercent les yeux sans regard :

> Cette particularité les dote d'un charme qui alimente, pour une grande part, et peut-être pour une part essentielle, les besoins de ses pulsions. Sous l'emprise de ces yeux (*Im Banne dieser Auge*), la sexualité (*der Sexus*), chez Baudelaire, a rompu les liens avec l'Éros.

La perte du regard fait basculer du ravissement provoqué par « l'Amour saturé par l'expérience de l'aura » vers un pouvoir d'attraction d'autant plus fort qu'il *résiste* à la magie des lointains : « les regards sont d'autant plus irrésistibles que l'absence de celui qui les croise aura été profonde avant qu'ils ne le subjuguent[290] ». Ce n'est pas la mort de l'érotisme qui est ainsi proclamée ; c'est l'inauguration d'expériences érotiques reposant sur la dissociation de la sexualité et de la plénitude de l'aura. S'y manifestent des forces opposées à celles que « l'union du Sexe avec Éros donne à l'imagination[291] » dont on trouve la formulation canonique dans les vers de Goethe :

> Nul lointain ne te rebute
> Tu accours en volant, fasciné[292].

À cette expérience au sein de laquelle l'Éros accoure pour envahir le corps de l'amant, Baudelaire oppose un travail de dissipation de l'apparence au sortir duquel le lointain, d'autant plus inapprochable, est irrémédiablement tenu à distance. Comme une réponse aux vers de

[289] Baudelaire, *OC, I*, « L'Irrémédiable », p. 80. Voir Benjamin, *Baud*., Section « Allégorie », p. 153 et « Mélancolie », p. 168 [J 67a, 5].

[290] Benjamin, *Baud*., *SGTB*, p. 988-989.

[291] *Ibid.*, Section « Perte d'Auréole », p. 506 [J 72a, 2].

[292] *Ibid.*, *SQTB*, p. 989. Les vers sont tirés de « Bienheureuse nostalgie (*Seligen Sehnsucht*) » : « *Keine Ferne macht dich swchierig,* / *Kommst geflogen und gebannt* ».

Goethe, cette séparation s'affirme de la manière la plus radicale dans les vers de « Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne » :

> Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
> Ô vase de tristesse, ô grande taciturne,
> Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
> Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
> Plus ironiquement accumuler les lieues
> Qui séparent mes bras des immensités bleues[293].

Paradoxalement, l'Éros sort renforcé par cette fuite en avant de la « belle », qui partage ironiquement la « fugitive beauté » de la passante. Loin des élans amoureux passionnés traditionnellement dévolus à son incantation, il est attisé par la pénétration de la mort spirituelle qui a poussé jusqu'au corps de l'amante. La fin du poème achève ainsi le renversement des vers de Goethe dans un enthousiasme morbide : « Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts, / Comme après un cadavre un chœur de vermisseaux ». La « dissipation de l'apparence et de son éclat (*Auslöschung des Scheins*) » opère de la même manière que les chirurgies de l'acte sexuel, au cours desquelles « le visage humain, qu'Ovide croyait façonné par les astres, (…) ne parle plus qu'une expression de férocité folle, ou qui se détend dans une espèce de mort[294] ». Elle entraîne moins la mort d'Éros qu'elle ne le reconduit à sa condition dans le moderne, où l'investissement de la sexualité par les pouvoirs de l'aura est tout au plus une « utile illusion », une forme d'amour du mensonge.

En découlent les théorèmes désespérés et en apparence cyniques par lesquels le poète cherche à conserver l'érotisme : « Et je chéris, ô bête implacable et cruelle ! / Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle[295] ! » De fait, la physionomie marquée par la dissociation d'Éros et Sexus diffère en tout point de la figure de la Dame. C'est celle de la putain dont l'œil ou le regard non-pareil est analogue à celui « du fauve qui tout en guettant sa proie veille à sa survie » et qui, tout en étant « à l'affût du passant, garde aussi un œil sur l'agent[296] ». Soumis

[293] *Ibid.*, p. 989 (Baudelaire, *OC, I*, « Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne », p. 27).

[294] Benjamin, *Baud.*, « Notes sur des poèmes de Baudelaire », p. 40 (Baudelaire, *OC, I, Fusées*, III).

[295] Baudelaire, *OC, I*, « Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne », p. 27.

[296] Benjamin, *Baud.*, *SQTB*, p. 990. Benjamin conserve la référence à Simmel qui sert, comme dans le *PSEB*, à donner un ancrage sociologique à la transformation de la perception. Le passage est tout de même réduit de manière significative et fait davantage ressortir les conséquences des modifications de la ville sur le regard. Alors que la vue devient prépondérante (en réponse à l'insécurité qui menace le citadin), les regards forcés et prolongés s'accompagnent d'un déclin de la communication et de l'échange : « Avant le développement qu'ont pris les omnibus, les chemins de fer, les tramways au dix-neuvième siècle, les gens n'avaient pas l'occasion de pouvoir et de devoir se regarder réciproquement pendant des minutes ou des heures de suite sans se parler ».

au proche, le regard n'en garde pas moins cet étrange pouvoir de convoquer le lointain par l'artifice, auquel le poète n'est pas insensible, allant jusqu'à soutenir que « la bêtise est souvent l'ornement de la beauté ; c'est elle qui donne aux yeux cette limpidité morne des étangs noirâtres, et ce calme huileux des étangs tropicaux[297] ».

En passant du ravissement auratique à l'emprise des yeux sans regard, la poésie semble se dégager de la valeur de culte pour retomber hâtivement dans une forme d'adoration résignée. Pourtant, ni cette emprise ni l'élaboration poétique connaissant la sexualité dissociée de l'Éros ne sont des régressions. Plutôt que l'écueil auquel Baudelaire se serait heurté, Benjamin y voit un acte souverain qui, d'un même geste, rejette la naturalité de l'aura et élève l'artificiel au rang de principe de son émergence moderne. La transformation qui fait basculer le regard en modernité est finalement assumée par le poète, précisément pour son pouvoir de dévalorisation ou d'avilissement (*Entwürdigung*) du lointain : « Le regard de celui qui est sur ses gardes ne se perd pas dans les rêves de lointain. Il peut en arriver à ressentir une sorte de plaisir à les dévaloriser ». En modernité, toute forme d'aura appartient au domaine du faux, au double sens du simulacre et de l'artifice créant l'illusion. Dans ce duel où lui fait face une nature vidée de sa substance et de son âme, le poète capitule pour sauver le seul lieu où le lointain peut encore trouver refuge : « Il a succombé aux yeux sans regard (*blicklosen Augen verfallen*) et se soumet sans illusion à leur emprise ».

Sans illusion, le poète se soumet à l'illusion, pour consigner les pouvoirs de l'artificiel à l'œuvre dans le monde moderne. Que Baudelaire ait voulu œuvrer assez tôt dans ce sens, c'est ce que semble confirmer un poème de jeunesse, « Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle », dont le titre même suggère la soumission du lointain au proche :

> Tes yeux illuminés ainsi que des boutiques
> Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques
> Usent insolemment d'un pouvoir emprunté,
> Sans connaître jamais la loi de leur beauté[298].

Ces vers ont une importance capitale en ce qu'ils livrent une formulation baudelairienne du fétichisme tout en justifiant son usage poétique. Dire de cette pratique qu'elle consiste à reconnaître et démasquer l'artifice ne peut être suffisant. Car, par sa médiation, la désillusion

[297] *Ibid.*, p. 990 (Baudelaire, *OC, I, Choix de maximes consolantes sur l'amour*, p. 549).

[298] Benjamin, *Baud.*, p. 989-990. Les vers sont extraits de « Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle » (*OC, I*, p. 27).

devient le moteur de l'illusion. Aux yeux sans regard qui fascinent grâce à leur « pouvoir emprunté » répond le regard qui dévalorise et rehausse l'artifice sur lequel repose la beauté moderne. Ainsi la « dissipation de l'apparence » n'équivaut-elle pas ici à sa suppression ; elle sépare l'apparence et la conserve, au nom du plaisir qui en découle. Les formules du *Salon de 1859* sont sur ce point éclairantes. Au terme d'une réflexion sur les paysagistes, Baudelaire fait l'éloge de « la magie brutale et énorme » des dioramas et des décors de théâtre qui savent « imposer une utile illusion ». La confession du goût pour le faux, seule apte à exprimer les rêves alors « tragiquement concentrés », montre à quel point la relation au lointain est devenue problématique, s'instaurant désormais par le biais de l'artifice. Contre le réalisme et la reproduction naïve de la nature, Baudelaire rappelle que « ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai[299] ». Extraite de son contexte restreint, la citation devient emblématique du destin de l'aura dans la modernité. Parce que le vrai, comme la beauté, n'est plus donné immédiatement, s'impose un détour par le faux, voire un séjour indéfini dans le faux. Devant ce dévoiement de la *mimesis*, Benjamin regrette cette subordination : « on voudrait accorder moins de prix à "l'utile illusion" qu'à la "*tragique* concision" ». L'aura ne relève plus de l'authenticité car l'authenticité n'est plus. Son déclin n'est pas tant le signe d'un basculement du monde dans le profane ou de son désenchantement que de sa fétichisation.

Faire de Baudelaire le poète du déclin de l'aura ne revient donc pas à en faire le chantre de la démystification. Les *Fleurs du mal* oscillent entre les deux lignes contrariées de la dissipation de l'apparence et de l'amour du mensonge. Il faut en rester à l'affirmation selon laquelle le fétichisme baudelairien entre dans une poétique du « chiffre » du déclin de l'aura et laisser ouverte l'interrogation sur les intentions du poète :

> Baudelaire insiste sur la magie des lointains (*Zauber der Ferne*) ; il mesure tout bonnement les paysages à l'aune de ceux qu'on trouve dans les boutiques foraines. Veut-il voir brisée la magie des lointains, comme cela arrive nécessairement pour celui qui s'approche trop près des toiles peintes du panorama[300] ?

Le XIX^e^ siècle regorgeait des signes de cette tendance à briser la magie des lointains dont Baudelaire a tenté l'appropriation. Ses confessions fétichistes sont la contrepartie de la désillusion et participent d'une surenchère. C'est être idolâtre pour briser des idoles. Il ne semble résolu à avancer dans cette voie que parce que la disparition du lointain dans le proche

[299] Benjamin, *Baud.*, p. 990-991 (Baudelaire, *OC, II, Salon de 1859*, « Le paysage », p. 668). Il faudrait étendre cette proposition à l'ensemble de la poésie érotique baudelairienne.

[300] Benjamin, *Baud.*, X, p. 991.

n'admet d'autres remèdes que sa radicalisation ou, comme le veut la conclusion de Benjamin, parce qu'il a voulu « indiquer le prix à payer pour accéder à sa sensation de la modernité[301] ». Inévitablement, le motif consistant à rendre visible « les fils de fer et les trucs » apparaît une dernière fois au terme de la section *Spleen et Idéal*, où la désillusion semble avoir le dernier mot sur les prétentions séraphiques : « Le Plaisir vaporeux fuira vers l'horizon / Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse[302] ».

§ 4. Le déclin de l'aura dans l'érotisme de la séparation

Avec Baudelaire, le déclin de la sexualité fait son entrée en poésie en s'immisçant dans le chant amoureux. Il s'y inscrit discrètement, sous la forme de stigmates, transformant de l'intérieur la tonalité amoureuse. Irréductible à un simple ornement ou à un jeu avec la tradition, le « thème fétichiste » s'introduit dans les grands poèmes d'amour pour les faire bifurquer dans la modernité :

> Baudelaire introduit dans la poésie lyrique la figure de la perversion sexuelle, qui cherche ses objets dans la rue. Mais ce qui est plus caractéristique est qu'il le fait avec le vers « crispé comme un extravagant », dans l'un de ses poèmes d'amour les plus achevés, « À une passante[303] ».

Que le thème fétichiste apparaisse de la manière la plus éclatante dans un des poèmes d'amour « les plus achevés » n'est pas anodin. Vient-il déstabiliser l'Éros en défendant les droits de Sexus ou participe-t-il de son achèvement ? En apparence, « À une passante » donne à voir le plus cruel renoncement à toute forme auratique de l'amour pour s'attacher aux fixations sexuelles les plus triviales. Car le saisissement amoureux n'est pas ici « la félicité de celui dont Éros prend possession de toutes les fibres de son être ». Dans l'évocation de la crispation de

[301] *Ibid.*, XI, p. 993.

[302] Benjamin reprend le rapprochement et l'expression aux *Mélanges posthumes*, où Jules Laforgue décrit la « haine de l'éloquence et des confidences poétiques » chez Baudelaire (*Ibid.*, Section « Allégorie », p. 157). Les vers de « L'Horloge » sont cités dans *SQTB* (*Ibid.*, p. 991 [*OC, I.*, p. 81]). On retrouve ce motif dans « L'Irréparable » (p. 55). Voir notre paragraphe « Le Genius de l'allégorie et les promesses de salut » dans le chapitre « L'image de la modernité ».

[303] Benjamin, *Baud.*, Section « Tempérament sensible », p. 100-101 [J 21a, 4]. Benjamin commente le sonnet « À une passante » à deux reprises. Alors que le commentaire du *Paris du second Empire chez Baudelaire* s'inscrit dans une réflexion sur la trace dans la grande ville, l'interprétation de *Sur quelques thèmes baudelairiens* cible le destin de l'érotisme dans la foule.

l'« extravagant » est indiquée l'affect où s'origine la psychologie fétichiste, le « trouble sexuel (*sexuellen Betroffenheit*) qui peut envahir le solitaire[304] ». Sous le regard du désirant, qui s'attache à suivre le « feston et l'ourlet » et la « jambe de statue[305] », le corps de la femme anonyme se décompose en matières inorganiques. Le désir succombe à la fascination du *sex appeal* de l'inorganique et se pétrifie dans les fragments de l'idole démembrée qui jouent le rôle de substituts à son impossible satisfaction.

Comme les objets qui l'attirent, le sujet se rigidifie. S'il y a là une expression du lien entre Sexus et la mort, « la douceur qui fascine et le plaisir qui tue » ne se confond pas avec la mort du désir. Comme un écho lointain du *glukupikron*[306], l'amour conduit à la mort, par le plaisir. Et le « choc » de la rencontre produit une jouissance d'autant plus problématique que « le "jamais" du second tercet est le point culminant de la rencontre, le moment où la passion, dont l'élan est apparemment brisé, enfièvre en réalité le poète. Elle le consume : mais nul phénix n'en jaillit » :

> Un éclair… puis la nuit ! — Fugitive beauté
> Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
> Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?
>
> Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais* peut-être !
> Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
> Ô toi que j'eusse aimé, ô toi qui le savais[307] !

Le commentaire du *Paris du Second Empire* se contente de noter le caractère problématique de cette « renaissance (*Neugeburt*) ». Pour répondre à cette difficulté et saisir l'idée de l'amour présentée dans le poème, *Sur quelques thèmes baudelairiens* délaissera l'image usée du phénix[308] pour approfondir la thématique du deuil. Ce n'est pas un hasard si

---

[304] *Ibid.*, *SQTB*, p. 966. Alors que le *PSEB* hésite à introduire explicitement le thème fétichiste dans son commentaire et se contente de préciser que « l'ajout "comme un extravagant" le dirait presque », le pudique « désir impérieux (*gebieterisches Gelüst*) qui envahit subitement le solitaire » (p. 741) devient « trouble sexuel » dans *Sur quelques thèmes baudelairiens*.

[305] Baudelaire, *OC, I, Tableaux parisiens*, « À une passante », p. 92.

[306] Ficinus, *Commentaire sur le banquet de Platon, de l'amour*, II, 8, p. 42 : « Platon appelle l'Amour chose amère. Non à tort, puisque qui aime meurt. Orphée, lui aussi, l'appelle *glukupikron*, c'est-à-dire doux-amer. C'est que l'amour est une mort volontaire. En tant que mort, il est chose amère, mais en tant que volontaire, il est doux ».

[307] Benjamin, *Baud.*, *PSEB*, p. 740 et Baudelaire, *OC, I*, p. 93.

[308] Les brouillons témoignent de cette impasse : « ce n'est pas de la flamme que surgit le phénix. (…) bien loin d'énoncer le sens complet de cette rencontre… une vision sur cet événement, qui par la langue préconçue en devient (devenait) nécessairement une <vision> tout à fait problématique » (Benjamin, *Baud.*, « Sur "À une passante" », p. 823).

l'amour est doublement placé sous ce signe : alors que la passante est « en grand deuil », l'amour du poète naît dans le deuil de la rencontre. C'est cette conjonction qui définit l'amour citadin :

> Le ravissement du citadin n'est pas tant l'amour au premier, que l'amour au dernier regard (*eine Liebe nicht sowohl auf den ersten als auf den letzten Blick*). C'est un adieu à tout jamais (*Abschied für ewig*) qui coïncide dans le poème avec l'instant de l'extase (*Augenblick der Berückung*). Le sonnet nous présente la figure du choc, et même la figure d'une catastrophe[309].

Scindé par « un éclair », le poème ne se présente pas comme le récit de ce que l'on nomme communément « coup de foudre ». Il se place sous les auspices de l'après-coup ou du « trop tard ». Ce qui à la fois ravit et crispe le citadin n'est ni un amour qui s'annonce ni un amour qui s'éteint ; c'est un amour sans suites et sans histoire, qui n'a aura pas eu lieu. Paradoxalement, le désir sexuel est satisfait par le manque, par l'absence. Comme adieu et comme invitation à une rencontre dans l'éternité, le poème semble bien avoir pour thème intime le deuil. Mais la rencontre étant circonscrite à l'instant et la perte supposant une possession préalable, il ne pourrait s'agir que d'un deuil *sans objet*. Quel deuil le poète pourrait-il porter, alors qu'il n'a pas possédé la passante ?

Le jeu de substitution auquel donne lieu le thème fétichiste est ici éclairant. Parmi les fétiches se trouve le « voile de deuil[310] » de la passante : l'objet-substitut qui participe à la satisfaction du désir est lui-même un objet qui marque la perte. Le deuil en question n'est pas immédiatement présenté comme celui du poète pour un amour défunt. Apparaissant dans l'extériorité, il est d'abord un signe indiquant la non-possession. Comme le voile de l'inconnue n'est pas porté en mémoire du poète, il trahit le caractère fantasmatique de la perte. Jouée sur le plan du fantasme, celle-ci s'inscrit dans les choses, alors ravalées au rang de signes et de substituts. C'est ce qu'indiquait Benjamin en parlant de « l'apparition endeuillée de la femme (*die Frauenerscheinung in Trauer*[311]) », suggérant que le « grand deuil » de la femme est surtout celui du regard qui la voit apparaître. Du moins, les deux se reflètent et correspondent, peut-être jusque dans la manifestation corporelle du désir[312]. Et, si l'on suit la

[309] *Ibid.*, *SQTB*, V, p. 966.

[310] *Ibid.*, p. 965.

[311] *Ibid.*, *PSEB*, p. 741. Pour rester au plus proche du texte de Benjamin, nous rectifions la traduction de Charbonneau qui reprend : « la femme qui apparaît est "en grand deuil" ».

[312] Faut-il voir dans la crispation (« crispé ») un écho du « grand deuil » de la passante ? La singularité du grand deuil est en effet le port d'une crêpe noir. Or « crêpe » et « crispation » dérivent du latin « *crispus* ».

remarque de Benjamin qui fait du sujet une « figure de la perversion sexuelle qui cherche son objet dans la rue[313] », il faut ajouter que l'objet du désir a été d'emblée reconnu dans sa nature de substitut. Ce savoir constitue le thème intime du poème. Plus qu'une simple velléité à traiter d'un sujet trivial, l'introduction du thème fétichiste est guidée par une nécessité poétique : le poème fige, en le répétant, le processus fantasmatique à l'œuvre dans cette expérience. Ou encore, c'est le poème lui-même qui se réalise en présentant la mémoire de la scène de la perte d'un être ou d'un objet jamais possédé : la passante.

Cette conjonction du fétichisme et du deuil s'explique à la lumière de la psychologie du mélancolique. Comme l'écrit Agamben en discutant la théorie freudienne, « la mélancolie offre le paradoxe d'une intention endeuillée qui précède et anticipe la perte de l'objet ». L'anticipation de la perte détermine le statut de l'objet visé par le mélancolique : il est « en même temps réel et irréel, incorporé et perdu, affirmé et nié » de même que le fétiche est « signe de quelque chose et de son absence[314] ». Inconnue, anonyme et ne surgissant que pour s'évanouir, la passante est la figure parfaite de l'anticipation de la perte, appropriable en tant qu'objet par essence perdu : « ô toi que j'eusse aimé ». Sous le regard du mélancolique, l'interdit signifié par son grand deuil devient le signe d'une disponibilité érotique. Il y a là comme une appropriation du deuil de la passante. Son amour défunt devient le leur ; comme si la passante, anticipant elle aussi son impossibilité, y avait répondu en portant déjà le deuil de leur amour qui n'aura jamais lieu : « ô toi qui le savais ! »

Si la « satisfaction (*Erfüllung*) » de cet amour « lui a été moins « refusé (*versagt*) qu'épargné (*erspart*[315]) », c'est précisément parce que le manque, le retrait et la séparation sont les conditions de préservation de l'image. S'il n'y a pas là « une façon très sombre de commenter le sonnet » ni l'idée que « les suites délétères » de la rencontre auraient été évitées[316], c'est parce que dans la contemplation de l'objet perdu au moment de sa perte, ce qui a été épargné, c'est la perte elle-même. À partir de l'effectivité de la rencontre inaccomplie (de l'évènement, « une femme passa »), on remonte à la multiplicité des possibles, à l'accomplissement de la rencontre sur le plan du fantasme (« ne te verrai-je plus que dans

[313] Benjamin, *Baud.*, Section « Tempérament sensible », p. 100-101 [J 21a, 4].

[314] Agamben, *Stanze*, p. 48-50.

[315] Benjamin, *Baud.*, *SQTB*, p. 966. Nous préférons ici « satisfaction » à « accomplissement » (trad. Charbonneau) dans la mesure où le commentaire de Benjamin insiste sur un trouble sexuel lié à un manque. C'est par ce manque que l'amour trouve son accomplissement.

[316] Leroy, Claude, « Guide d'un petit voyage en Allemagne », in *Eros géographe*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010, pp. 61-76, p. 73.

l'éternité ? »). Détachée de l'événement vécu, se constitue une mémoire de l'instant dont la configuration transparaît à travers le conditionnel antérieur qui vient clore le poème. Loin de témoigner du regret de ce qui aurait pu être, la langue ouvre sereinement à un espace et à un temps où le possible est conservé. Sans déperdition ontologique, l'objet disparaît au profit exclusif de l'image qui, versée dans le fond allégorique, vient grossir et féconder la mémoire de la perte. Profondément, le fétichiste ne connaît que des fixations sur des images et son amour du simulacre, s'il relève de la tristesse, n'est pas un acte de déploration[317]. Dans leur conjonction, fétichisme et mélancolie connaissent des formes d'accomplissement et de jouissance.

Si le sonnet « nous présente la figure du choc, et même la figure d'une catastrophe », il faut rappeler que Baudelaire « envisageait la catastrophe comme un sauvetage[318] ». Dans l'anonymat de la foule, le nom de l'amante n'est plus disponible et l'amour doit faire l'économie de ses pouvoirs auratiques par lesquels l'amante pouvait être proche dans son éloignement. En évoquant « l'amour fuyant le poète », il n'entérine pas la victoire de Sexus sur Éros mais délivre la loi à laquelle la poétique moderne de l'Éros doit se soumettre. Il ne se contente pas d'évoquer une forme perverse d'amour mais montre le caractère problématique de « l'objet d'un de ces amours que seul le citadin peut connaître », celui de la « femme en deuil (*die Frau in Trauer*) » ou de « la Parisienne » où s'entrelacent les images de la femme, de la ville et de la mort[319]. Cet objet a été « conquis pour le poème (*dem Gedicht erobert wurde*) ». Et les vers portent la trace des efforts nécessaires pour préserver l'Éros au sein du moderne comme « les stigmates (*Stigmata*) qu'inflige à l'amour l'existence dans la grande ville[320] ». Au terme de la Passion esthétique, l'érotisme se découvre placé sous le signe du souvenir.

---

[317] Benjamin avait d'abord écrit que ce n'est pas une « image [qui] vient prendre possession de toutes les fibres de son être ». Il se ravise en remplaçant « image » par « Éros ». L'image, en ce qu'elle conserve les possibles dont l'événement regorge, n'est pas le résidu de la rencontre mais ce qui retient sa plénitude. En ce qu'elle est un barrage contre l'effectivité de la perte, la fuite dans les images est un remède à la mélancolie.

[318] Benjamin, *Baud.*, *SQTB*, p. 966 et p. 633.

[319] *Ibid.*, p. 966. Le *PSEB* précisait que « quand Thibaudet dit de ces vers qu'ils "ne peuvent éclore que dans le milieu d'une grande ville", il reste à la surface » (p. 741). De manière plus conséquente, Proust présente l'insaisissabilité d'Albertine sous les traits de la « Parisienne ». Benjamin trouve cette « résonnance lointaine » de la passante dans *La prisonnière* : « elle avait une robe de satin noir qui contribuait à la rendre plus pâle, à faire d'elle la Parisienne blême, ardente, étiolée par le manque d'air, l'atmosphère des foules, et peut-être l'habitude du vice, et dont les yeux semblaient plus inquiets parce que ne les égayait pas la rougeur des joues » (*Ibid.*, p. 966).

[320] Renversement caractéristique de la poésie baudelairienne où le poison devient remède, un des symptômes du moderne devient le nouveau stimulant de l'érotisme. Le poème s'approprie la douleur sexuelle moderne pour en tirer une forme de jouissance. De même, la foule devient le répondant allégorique de l'accomplissement du désir en modernité, où tout contact a pris la forme du choc.

L'Éros mélancolique fait l'expérience d'un mouvement qui porte et retire. L'apparition de la passante ne se fait que dans une double occultation : le « voile mouvant de la foule » recouvre insensiblement le poème et dévoile, avant de le faire définitivement disparaître, le voile de deuil. « Figure cachée » de la poésie baudelairienne, la « foule amorphe des passants[321] » porte le poème comme le « vent propulse le voilier » et prend ainsi une fonction inattendue : « l'apparition qui fascine le citadin, bien loin d'avoir en la foule un adversaire, un élément hostile, est au contraire portée par elle à la rencontre du poète[322] ». La foule répond à une dialectique du proche et du lointain qui permet de rendre compte de la relation entre les individus esseulés et la temporalité amoureuse en modernité. Catégories du proche, le passage et le choc participent du déclin de l'aura[323]. Mais l'érotique d'« À une passante » retrouve un moment de grande intensité auratique dans le choc des regards qui se croisent et s'éloignent. Non seulement Baudelaire « ne laisse planer aucun doute sur le fait qu'il a regardé la passante droit dans les yeux[324] », mais aussi sur le fait que la passante lui a rendu son regard. Dans la proximité de l'« œil, ciel livide où germe l'ouragan », la profondeur du regard est retrouvée : « Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître ». Rien de plus auratique qu'un regard qui fait « renaître », qui découvre le rêve contenu dans un regard[325].

L'amour en question tient dans la conjonction du regard (*Blick)* rendu et de l'instant (*Augenblick*) du passage. Extrait par le poème, le potentiel de « choc » contenu dans l'expérience vécue rend l'événement disponible pour l'imagination et l'ancre dans la

[321] Benjamin, *Baud*., *SQTB*, p. 961.

[322] *Ibid.*, p. 965-966.

[323] La dialectique du proche et du lointain est la forme logique qui sous-tend les phénomènes du déclin de l'aura. Sans être contradictoires, les deux commentaires du sonnet « À une passante » s'y rapportent selon leurs orientations respectives : le *PSEB* oppose la trace à l'aura alors que *SQTB* insiste sur l'expérience du choc et introduit la *dynamique* du déclin de l'aura. L'« expérience vécue du choc » n'entérine pas immédiatement sa destruction, elle introduit un différentiel dans l'ancienne plénitude auratique.

[324] Benjamin, *Baud*., p. 966. Le poème « *Von einer Begegnung* » de Stefan George – sur le thème de l'amour pour une passante – manque le flot de la foule qui porte et qui retire, mais aussi la franchise du regard. En traduisant dans sa jeunesse le titre du sonnet par « *Einer Dame* », Benjamin cédait-il à la pudeur reprochée à George ou craignait-il les conséquences de l'avènement de la passante ? Les commentaires offerts une dizaine d'années plus tard privilégient l'érotisme de la mort et du deuil.

[325] Dans une lettre adressée à Marie (inconnue de Benjamin), après une référence à Pétrarque, Baudelaire invite à le conduire « dans la route du Beau » et expose les suites d'une telle renaissance : « J'étais mort, vous m'avez fait renaître. (…) J'ai puisé dans votre regard d'ange des joies ignorées ; vos yeux m'ont initié au bonheur de l'âme dans tout ce qu'il a de plus parfait, de plus délicat. Désormais, vous êtes mon unique reine, ma passion et ma beauté, vous êtes la partie de moi-même qu'une caresse spirituelle a formée » (Baudelaire, *Corr. I*, p. 182). À vouloir trop marquer le thème fétichiste, Benjamin semble négliger l'instant où ressurgit l'élément séraphique caché. Séraphin et fétiche se rejoignent dans la mort. La renaissance, la réitération de la rencontre et les retrouvailles tombent sous le coup de l'éternité sur laquelle se clôt le poème.

mémoire[326]. Les variantes du poème laissent transparaître le travail de capture par l'image de ce télescopage entre souvenir et instantanéité du choc. En 1860, le regard de la passante était accompagné de la formule à tonalité renaissante « m'a fait souvenir et renaître », qui rendait d'autant plus manifeste le rôle de la remémoration. Corrigée l'année suivante en « m'a fait soudainement renaître », l'épreuve retenue précipite l'événement dans le passé et renforce ainsi l'acte par lequel s'impose la remémoration. Ce geste d'appropriation accentue un trait propre à la dynamique de l'aura, l'éloignement, pour le présenter sous une forme nouvelle : non pas la rupture, mais la séparation. Allégorie du deuil d'Éros, le poème construit une érotique de la séparation abrégée dans le vers qui scinde le poème :

> Un éclair… puis la nuit ! — Fugitive beauté

L'éloignement de Béatrice, passante des rues de Florence installée par Dante parmi les étoiles, l'en rapproche. Le choc de la passante dont Baudelaire heurte le regard éloigne le Paris moderne en l'éternisant. Il trouve dans l'enfer du XIX^{e} siècle un objet insaisissable et exige du discours poétique sur l'amour qu'il place son objet à une distance infinie. Si bien que l'adresse à la passante ne trouve fugitivement d'écho que dans une éternité encore anonyme, ou plutôt dans une « nuit qui ne prend pas place dans l'éternité[327] ». Aperçue seulement à l'instant critique du choc, elle appelle ces adverbes mystérieux, « ailleurs », « trop tard », « jamais peut-être », marques de la question du salut que Baudelaire introduit ailleurs à travers l'allégorie du Deuil[328].

---

[326] Ainsi n'y a-t-il aucune contradiction dans ce développement conjoint de la référence à l'idéal amoureux et de l'esthétique du choc. C'est en un double sens que le choc sépare, comme principe de saccade, de sectionnement de l'espace et du temps, mais aussi en tant qu'il fait prévaloir la mémoire sur le passage. Baudelaire pense quelque chose d'analogue dans l'« Art mnémonique » du *Peintre de la vie moderne*. La modernité joue l'instant de la capture contre la durée, elle se tient dans la catastrophe pour cultiver une mémoire de l'instant. De la même manière, *SQTB* articule l'esthétique du choc à une théorie de la remémoration. Comme « catastrophe » ou comme passage incessant et répété, la temporalité du moderne interdit toute reconstitution mythique d'une continuité de l'expérience. Une telle esthétique suppose un principe capable de ressaisir de manière dynamique le point de contact, l'aléa. Point de rencontre entre plusieurs trajectoires extérieures, aléatoires et anonymes, le choc est la forme que prend le contact en modernité. Élevé à un haut degré d'intensité, il détache l'événement de la suite catastrophique dans laquelle il est inséré. Du pur passage du temps, l'esthétique du choc extrait un événement en soi peu déterminé et le rend disponible pour l'imagination et la mémoire.

[327] Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*., p. 123. Les matériaux relatifs aux *Thèses* rattachent cette éternité sans extension, touchée dans l'instant, à l'expérience révolutionnaire. Voir également le fragment [N 15, 1]. Nous y reviendrons dans notre seconde partie, au paragraphe « Le pari et le souhait : jouer avec le temps ».

[328] Baudelaire, *OC, II*, *Salon de 1859*, « Sculpture », p. 669. Voir dans le chapitre suivant notre paragraphe « Théologie infernale : pensez à l'éternité ! »

Dans la catastrophe permanente, le poète est sommé de saisir ce qui peut être sauvé au moment de sa perte. C'est ce modèle que les *Thèses sur le concept d'histoire* retiendront pour concevoir la fugitivité de l'image authentique du passé. Pour l'écrivain matérialiste, l'évocation de l'éclair d'« À une passante » recoupe la référence à Dante pour définir les conditions de sa relation à la vérité historique. Dans l'image, la vérité historique rencontre la « fugitive beauté » :

> L'image authentique du passé n'apparaît que dans l'éclair. Image qui ne surgit que pour s'éclipser à jamais dès l'instant suivant. La vérité immobile qui ne fait qu'attendre le chercheur ne correspond nullement à ce concept de la vérité en matière d'histoire. Il s'appuie bien plutôt sur le vers du Dante qui dit : C'est une image unique, irremplaçable du passé qui s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas su se reconnaître visé par elle[329].

[329] Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*., p. 62. Benjamin ne donne pas d'indication sur le vers de Dante. Pour une revue des hypothèses possibles, voir Maggi, Marco, *Walter Benjamin e Dante: una costellazione nello spazio delle immagini*, Roma, Donzelli editore, 2017, p. 66-72.

Chapitre II : Constellation du désastre. Le sauvetage de l'enfer du XIX^{e} siècle

Adversus hostem aeterna lex est.

Je passe quelquefois des nuits entières à rêver sur mon sort en présence de l'abîme… et j'en arrive à ne pouvoir plus que m'écrier : des astres ! des astres ! des astres[330].

Jamais plus ! *De cette idée, l'immensité, fécondée par la destruction, est remplie du haut en bas, et l'Humanité, non abrutie, accepte volontiers l'Enfer, pour échapper au désespoir irrémédiable contenu dans cette parole*[331].

Introduction : Sous la rubrique du retour du même

L'impuissance et la disparition du rêve d'une nature meilleure sont les corrélats d'une expérience qui ne découvre dans l'histoire que nécessité. Elle recoupe à l'autre extrême du *Baudelaire* le motif de l'« éternel retour » qui cristallise la rigidité du monde dans lequel l'effort poétique de Baudelaire trouve sa légitimité. C'est sur ce fondement que Benjamin élabore sa pensée de l'histoire, en repartant du passage du temps qui nivelle tout instant de rupture et prive de la profondeur du regard à l'affut du danger, c'est-à-dire de la capacité à guetter les souvenirs qui s'invitent soudainement dans l'actualité. Placé devant un présent qui ne se reconnaît pas visé par les images du passé, l'œil moderne se découvre enserré dans une contemporanéité exacte avec les faits accumulés par l'histoire.

[330] Benjamin, *Baud*., Section « Perte d'auréole », p. 487. Citation de Victor Hugo extraite de la lettre à Villemain du 17 novembre 1859.

[331] Baudelaire, *OC, II*, Préambule à *La Genèse d'un poème*, p. 344.

À lire les nouvelles dans les colonnes des journaux, le XIX^e siècle a été pris de vertige et s'est interdit toute connaissance historique en préférant à l'indexation des événements singuliers le classement des choses de l'histoire sous l'unique rubrique disponible : le Même. Le Nouveau s'y rapetisse en dernière nouveauté en date et l'idée que « pour saisir l'essence de l'histoire il suffit de comparer Hérodote et la Presse du Matin » se colporte. Avec la prétention de l'historicisme et du positivisme à accéder au passé comme à une vérité immobile – qui n'a pas de jambes pour s'enfuir devant nous –, le cours de l'histoire se trouve réifié, recomposé comme une « série illimitée de faits figés sous forme de choses ». En somme, dans la fantasmagorie de la civilisation, l'humanité fait l'inventaire de ses créations qui « apparaissent désormais comme identifiées pour toujours[332] ». Et le présent se célèbre en s'offrant le luxe de l'identification sans restes aux triomphes passés. C'est contre cette illusion que Benjamin s'assigne la tâche de penser et d'écrire, ni pour rétablir le véritable sens de l'histoire ni pour faire revivre une époque, mais pour dissiper l'apparence de répétition à l'identique. Par un geste analogue à celui qu'il repérait chez Karl Kraus, « aux nouvelles à sensation, toujours identiques, fournies à leur public par les quotidiens, il oppose les "Nouvelles" éternellement neuves de l'histoire de la Création : une plainte incessante, éternellement renouvelée[333] ».

Pour l'expérience vécue qui s'aventure à revivre les époques défuntes, ce qui est fait est fait et pour cette raison n'est plus à faire. Satisfaite par la nécessité de ce qui est advenu, elle écarte l'aléa qui a présidé à sa naissance, comme si tout ce qui est avait été bien fait. Comme Blanqui en a eu le pressentiment, la fixité du passé atteint par là jusqu'au présent, motivant ses attaques contre ces « fatalistes de l'histoire, adorateurs de ce fait accompli », que sont les positivistes : « la seconde d'après suit la seconde d'avant. Mais l'engrenage des choses humaines n'est point fatal comme celui de l'univers. Il est modifiable à toute minute[334] ».

---

[332] Benjamin, *LP*., *Exposé de 1939*, p. 47. La première formule, attribuée par Rémy de Gourmont à Schopenhauer, admet le nivellement de l'histoire la plus ancienne par la plus récente et néglige les détails infimes de l'intermédiaire. Sous le patronage du dieu des seuils et initiateur du temps, Benjamin cherche à sonder ce regard pour lequel « l'histoire est comme Janus ; elle a deux visages : qu'elle regarde le passé ou le présent, elle voit les mêmes choses » (l'épigraphe de l'*Exposé* de 1939 est empruntée au *Paris* de Maxime du Camp).

[333] Benjamin, *Œuvres II*, *Karl Kraus*, p. 242.

[334] Blanqui, Louis-Auguste, *Instructions pour une prise d'armes suivi par L'éternité par les astres, hypothèse astronomique et autres textes*, Paris, Sens & Tonka, 2000, « Contre le positivisme », p. 206. Benjamin, qui dit à plusieurs reprises que Blanqui ne s'est pas attaqué à l'idéologie du progrès, ne semble pas avoir connu ces feuillets datés de 1869. Pourtant, la proximité avec la critique du positivisme dans les *Thèses sur le concept d'histoire* est si grande qu'on peut s'accorder à dire que ce visage du révolutionnaire y apparaît en filigrane. Miguel Abensour note justement que « Benjamin fait comme s'il détournait les armes forgées par Blanqui contre le positivisme afin de porter ses propres coups à ceux qui s'épanchent au "bordel de l'historicisme" » (« Libérer l'Enfermé », p. 384).

Contre les arrangements des doctrinaires du progrès, il fait valoir les droits de l'instant qui préserve la tension entre ce qui est et ce qui aurait pu être.

Mais ce portrait d'un Blanqui attaché à rendre l'histoire à sa contingence n'est au premier abord pas celui de Benjamin, qui fait passer au premier plan la résignation désespérée de l'Enfermé écrivant *L'éternité par les astres*. Devant les échecs réitérés de son action, le révolutionnaire aurait fini par se ranger derrière la conception historiciste contre laquelle il luttait deux années auparavant. Dans une surenchère, sa « pensée de l'éternel retour transforme l'événement historique lui-même en article de masse[335] ». En postulant la nécessité de son infinie reproductibilité, elle conduit au verdict sans appel : « Hommes du XIX^e^ siècle, l'heure de nos apparitions est fixée à tout jamais, et nous ramène toujours les mêmes ». De même, chez Baudelaire, la dénonciation du mythe du progrès et de l'histoire universelle s'achète au prix du désespoir devant la répétition à l'identique : « l'homme, comme cela est prouvé par le fait journalier, est toujours semblable et égal à l'homme, c'est-à-dire toujours à l'état sauvage[336] ». S'il ne faut déceler ni une sombre ironie ni une forme d'humour noir dans la puissance hallucinatoire de ces fantasmagories, c'est qu'elles sont de terribles réquisitoires contre le sentiment illusoire de sécurité de la société productrice de marchandises. Face à son éclat apparent, Blanqui convoque l'effroi et montre comment « l'humanité y fait figure de damnée » comme l'enfer baudelairien métamorphose le monde en une catastrophe permanente fondue dans l'apparat de la nouveauté. Au sein des ruines du monde capitaliste, tous deux soulignent le caractère problématique du salut. Tout ce que cette société « pourra espérer de neuf se dévoilera n'être qu'une réalité depuis toujours présente ; et ce nouveau sera aussi peu capable de lui fournir une solution libératrice qu'une mode nouvelle l'est de renouveler la société[337] ».

Le moderne n'est pas seulement catastrophe, il est aussi désastre. Car « le ciel dans lequel les hommes du XIX^e^ siècle ont vu les étoiles[338] » n'est pas le ciel libre de l'histoire, mais celui de *L'Éternité par les astres*, voilé ou envahi par la brume de l'irrémédiable fatalité mythique. Des mauvais augures du texte de Blanqui jusqu'au ciel livide et plombé de Baudelaire, « premier poète du mauvais temps[339] », les mêmes signes se rendent lisibles. Ce que

[335] Benjamin, *Baud.*, Section « Éternel retour », p. 533-534 [J 62a, 2] et *Zentralpark*, § 9, p. 642.

[336] Baudelaire, *OC, I*, *Fusées*, XIV, p. 663.

[337] Les citations de Blanqui sont reprises dans l'introduction de l'*Exposé de 1939* (Benjamin, *LP.*, p. 47-48).

[338] Benjamin, *Baud.*, Section « Éternel retour », p. 517 [D 5a, 3].

[339] *Ibid.*, Section « Ennui », p. 339 [D 5, 4]. De manière significative, les premières pages de la liasse « Ennui, éternel retour » des *Passages* travaillent l'absence d'influence des forces cosmiques sur les modernes. Dans l'indifférence aux astres, reste « l'influence très intime et très mystérieuse que le temps qu'il fait exerce sur les

Löwith baptise la « nouvelle divination » de Nietzsche en donne un aperçu, en réunissant la divination qui s'inspire des étoiles et celle qui « s'inspire du néant, lequel est la vérité ultime dans le désert de la liberté individuelle[340] ». Refermer le *Baudelaire* sur cette constellation du désastre – seule disponible pour les modernes, hommes sans expérience – c'était probablement pour Benjamin payer son tribut au désespoir, en isolant par un art du repoussé ce qui dans la pensée de l'éternel retour se fonde sur lui. C'était à la fois appréhender ce qui y conduit pour « organiser le pessimisme[341] » et travailler à dissiper l'illusion qui est au centre des coordonnées de cette constellation de noms. Car « c'est la spécificité de l'expérience dialectique de dissiper l'apparence du toujours-le-même, et aussi celle de la simple répétition dans l'histoire. La véritable expérience politique n'est absolument pas affectée par cette apparence[342] ».

En dépouillant l'accueil réservé à Baudelaire au XIX^e^ siècle, il s'agira d'abord de retrouver derrière les strates de critique – qui ont inscrit dans son œuvre le motif de la décadence – l'invention d'un jugement à porter sur le moderne (1). Si le moderne est catastrophe, la catastrophe est conçue par Baudelaire comme sauvetage. En traçant les contours de sa physionomie infernale à partir de l'index social de la nouveauté, du progrès et de la mode, la dialectique de sa poésie sauve ce qui peut l'être (2). Dans la constellation de l'éternel retour, où plus rien de nouveau ne se passe, Benjamin trouve la confirmation de ses thèses. Car là où l'ennui se projette dans le macrocosme chez Blanqui et Nietzsche et dans le microcosme baudelairien du spleen, le cours catastrophique du moderne se pétrifie dans une allégorie.

hommes », devenue le « thème de leurs conversations les plus vides » : « rien n'ennuie autant l'homme ordinaire que le cosmos » (p. 127 [D 1, 3]). Le cosmos de Blanqui est une projection hyperbolique de l'ennui.

[340] *Ibid.*, Section « Éternel retour », p. 540 [D 9, 6].

[341] Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*., « *Neue Thesen K* », p. 140.

[342] Benjamin, *Baud*., Section « Éternel retour », p. 531 [N 9, 5]. Benjamin précise que « pour l'historien matérialiste, toute époque dont il traite n'est que la préhistoire de celle à laquelle il s'intéresse. Et si pour lui, dans l'histoire, l'apparence de la répétition n'existe pas, c'est précisément que les événements jalonnant le cours de l'histoire qui lui importent le plus, du fait qu'ils sont indexés comme "préhistoire", deviennent des événements de ce présent même et changent de caractère selon leur destination, catastrophique ou victorieuse » (*Ibid.*, [N 9a, 8]).

1. Note sur Dante et la décadence

§ 1. Accueil réservé

En ce qu'elles cristallisent les tensions de l'exposition baudelairienne du moderne, les premières critiques des *Fleurs du mal* revêtent une importance particulière. Benjamin les aborde en souscrivant aux conseils de Maistre qui préconise de se défier du « préjugé très-commun… : celui de croire que la grande réputation d'un livre suppose une connaissance très-répandue et très-raisonnée du même livre ». Il n'en reste toutefois pas à la simple précaution méthodologique qui engagerait à se détourner de ces strates d'opinions qu'un « assez petit nombre d'hommes fixe[343] ». S'il est capital d'avoir en tête que les « jugements portés sur un auteur se transmettent dans la littérature critique ultérieure[344] », c'est parce qu'ils s'intègrent à l'œuvre en la transformant et conditionnent sa survie. Tout nouveau lecteur ne peut légitimement faire l'économie de leur critique, moins pour départager ce qu'ils contiennent de vrai ou de faux que pour faire place à l'intérêt porté à l'œuvre. Ce que la méthode critique de l'essai sur les *Affinités électives* présentait comme étape d'un travail paléographique[345] est ainsi conservé comme une condition de lisibilité de l'œuvre. Les commentaires s'incorporent à l'œuvre comme sa partie la plus visible. En ce qu'ils touchent à la manière dont une époque s'est reconnue visée par l'œuvre, ils offrent au critique un point de vue privilégié. Parentes, l'œuvre et l'époque qui la reçoit se donnent réciproquement une lisibilité.

Par ailleurs, comme objet historique, les *Fleurs du mal* intègrent des lignes de force qui ne se limitent pas au contexte de leur émergence. Comme le formule Gide, la survie de l'œuvre témoigne de sa capacité à « offrir aux successives générations des nourritures renouvelées : car chaque génération apporte une faim différente[346] ». La tâche du critique, qui connait cette faim renouvelée, est alors de sonder ce qui doit être détruit et conservé dans l'image que le passé a

[343] Benjamin, *Baud*., Section « Accueil réservé », p. 86 [J 64a, 4] (Maistre, Joseph Marie de, *Œuvres*, Paris, Laffont, 2007, *Soirées de Saint-Pétersbourg*, « Sixième Entretien », p. 634).

[344] Benjamin, *Baud*., p. 88 [J 76a, 5].

[345] Benjamin, Walter, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, *Les* Affinités électives *de Goethe*, p. 275 : « Plus le temps passe, plus l'exégèse de ce qui dans l'œuvre frappe et déconcerte, c'est-à-dire son contenu concret, devient pour tout critique une condition préalable. On peut le comparer au paléographe devant un parchemin dont le texte pâli est recouvert par les traits d'un écrit plus visible qui se rapporte à lui. De même que le paléographe ne peut que commencer par lire ce dernier écrit, le critique ne peut que commencer par le commentaire ».

[346] Benjamin, *Baud*., Section « Accueil réservé, en général », p. 580 [J 43, 7]. La citation est extraite de l'article publié dans la *Nouvelle Revue française* le 1er novembre 1910, « Baudelaire et M. Faguet ».

transmise car celle-ci concerne au plus haut point le présent. En s'en emparant, la méthode dialectique ne tend pas à faire progresser l'histoire de la réception mais à interrompre le cours catastrophique de sa transmission. Par son biais, le critique vise autre chose que la restitution ou la rectification d'un point de vue sur l'œuvre :

> On dit que la méthode dialectique a pour but de rendre justice à la situation historique concrète de son objet. Mais cela ne suffit pas. Car il s'agit tout autant de rendre compte de la situation historique concrète de l'*intérêt* qu'on lui porte. Et cette dernière tient toujours à ce que l'intérêt lui-même se forme à l'avance dans l'objet, mais, surtout, qu'il concrétise en lui-même cet objet, le ressent déplacé depuis son être d'autrefois jusqu'à la concrétisation plus élevée de son être maintenant (son état de veille !). Pourquoi cet être-maintenant (qui est tout sauf l'être-maintenant du « maintenant » [*Jetztsein der* « *Jetztzeit* »] – mais au contraire un être par à-coups, par intermittences) signifie déjà en soi une concrétisation plus élevée : c'est une question, il est vrai, que la méthode dialectique ne peut pas appréhender à l'intérieur de l'idéologie du progrès, mais seulement dans une vision historique qui dépasse celle-là dans toutes ses parties. Dans cette vision, il faudrait parler de la condensation (intégration) de la réalité, dans laquelle tout ce qui s'est passé (à l'époque) peut revêtir un degré d'actualité plus élevé qu'à l'instant où il existait[347].

Rendre compte de l'intérêt porté à l'œuvre, c'est laisser être la correspondance des temps à partir de « la réalité » qui s'y trouve condensée. L'intérêt est entre-deux, relation et lieu commun à deux êtres temporels par laquelle ce qui s'est passé se détermine comme possible et où le maintenant se découvre par avance impliqué dans l'objet qui le retient. Il n'y a pour cette vision de l'histoire nulle simultanéité avec l'époque passée mais anachronisme, au double sens d'une actualité du passé et d'une inactualité du présent. L'actualité est toujours inactuelle dans le temps du maintenant (*Jetztzeit*) où s'abrègent les potentialités contenues par l'œuvre qui, dans leur survie, n'ont pas été épuisées et surgissent à nouveau. Par quelle cause tel fragment du passé retrouve soudainement une « actualité plus élevée », c'est ce sur quoi il est impossible de se prononcer. Précisément parce que la temporalité à laquelle songe Benjamin exclut la causalité pour laisser place à la similitude. Ou encore, il délaisse l'ordre chronologique pour entrer dans le discontinu du temps kairologique. Dans cette perspective, la contemporanéité de l'« accueil réservé » fait par elle-même ressortir les écarts et la discordance des temps entre l'œuvre et l'époque. Elle détermine ici la première réception de Baudelaire comme préhistoire de la modernité.

Baudelaire a mis son recueil dans les mains d'une époque qui appelait ces *Fleurs du Bien* tant regrettées par Alfred de Vigny. Par cet écart, les *Fleurs du mal* ont inventé et imposé

[347] *Ibid.*, Section « Accueil réservé », p. 80 et « Sauvetage », p. 586 [K 2, 3].

la question d'un jugement à porter sur le moderne. Pour ses contemporains, le cas Baudelaire agglomère les symptômes des mutations sociales qui se manifestent au XIX[e] siècle : il confère une intelligibilité aux tendances littéraires nouvelles, aux vices exacerbés par le confort bourgeois ainsi qu'au déclin de la morale et de la religion dans une esthétisation outrancière. Scherer, suivi par Seillière, y décèle le signe non pas d'une « décadence dans les lettres, mais d'abaissement général dans les intelligences[348] ». Selon Benjamin, ces attaques manifestent avant tout les inquiétudes du pouvoir face aux dérives sociales qui portent atteinte, si l'on suit « l'argument caractéristique » de Seillière, à la « question morale[349] ». Le procès de Baudelaire engage à trancher prématurément l'alternative sûrement inappropriée entre le triomphe de la décadence et l'étalage des preuves qui conduisent à la condamnation du moderne. Dans cette optique, les théoriciens s'en tiennent au rapprochement avec Dante et au « mot clé de décadence » repris par d'Aurevilly, Pontmartin, Brunetière et par l'*Essai de psychologie contemporaine* de Paul Bourget[350]. C'est à ce dernier que Nietzsche, dans le sud de la France à l'hiver 1883-1884, empruntera le terme pour établir son propre diagnostic de la civilisation européenne. Il n'en reste toutefois pas à l'idée d'une synthèse par la sensibilité de ces traits modernes que sont « la fin d'une foi religieuse, la vie à Paris et l'esprit scientifique de son temps[351] ». Comme il en trouvera la confirmation dans la préface de Gautier aux *Fleurs du mal*, Baudelaire appartiendrait à la décadence. Mais comme un décadent redoublé, peut-être le seul en mesure de sonder intelligemment la décadence : « Qui fut le tout premier partisan *intelligent* de Wagner ? Charles Baudelaire, le même qui fut le premier à comprendre Delacroix, ce *décadent*-type en qui toute une génération d'artistes s'est reconnue – il fut peut-être aussi le dernier[352] ».

L'accueil réservé à Baudelaire a inscrit le motif de la décadence dans son nom au point que lorsque Nietzsche le découvre, il ne peut qu'en souligner à nouveau les traits. Si Benjamin n'a pas puisé chez lui les éléments de son interprétation, l'imposant travail de dépouillement de la première vague critique trouve en son centre la question des conditions existentielles qui

[348] *Ibid.*, Section « Accueil réservé », p. 85 [J 12, 5].

[349] *Ibid.*, « Accueil réservé, en général », p. 577-578 [J 27a, 2]. Benjamin s'intéresse aux points de vue officiels et autorisés qui se trouvent contraints de prendre en charge le cas Baudelaire. Le livre de Seillière a une importance particulière en ce qu'il est « entièrement déterminé par la position qu'occupe l'auteur, qui préside l'Académie des sciences morales et politiques ».

[350] *Ibid.*, Section « Accueil réservé », p. 88 [J 77, 2] et [J 76a, 6].

[351] Bourget, Paul, *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, Paris, Gallimard, 1993, p. 6.

[352] Nietzsche, Friedrich, *Œuvres*, Paris, Laffont, 2001, *Ecce Homo*, p. 1137-1138.

président à l'irruption du nihilisme. Baudelaire croise Nietzsche sur ce terrain, préalable à leur concordance autour de la reprise moderne de la doctrine de l'éternel retour. Tous deux se rejoignent dans l'idée d'une temporalité du retour sur laquelle vient se briser le temps du passage et de la catastrophe, c'est-à-dire le « "moderne", le temps de l'enfer[353] ». Avant d'en venir à la caractérisation de ce temps infernal, il faut préciser comment s'établit cette équation qui ne relève pas d'emblée de la question du rythme propre au moderne mais d'abord de la façon dont il s'isole, comme époque, du reste de l'histoire.

C'est par l'intermédiaire de Dante que le moderne se trouve associé à l'enfer. Baudelaire aura été « le premier depuis Dante[354] » à pousser les portes de l'enfer moderne. La question qui anime la critique d'alors est de savoir si le poète souscrit à l'abîme qu'il a ouvert ou bien s'il y pénètre en inquisiteur. Dans la métamorphose de l'enfer dantesque se décide quelque chose du rapport à la modernité. Du moins révèle-t-elle la « perplexité des premières réceptions de Baudelaire[355] » qui voient s'inscrire définitivement dans la représentation du moderne une tonalité de désespoir inédite et pose, sans la résoudre, la question de sa valeur. Le voyage dans le moderne est l'invitation à « un quatrième voyage, après les trois voyages dantesques de l'*Enfer*, du *Purgatoire* et du *Paradis*. Le poète de Florence continué dans le poète de Paris[356] ».

Il ne faut pourtant pas se méprendre sur le sens de cette continuation, que la critique est loin de partager et qui, selon Benjamin, ne saurait se faire sans intermittences. Contre toute assimilation hâtive, il faut faire valoir le jugement de Souday qui remarque que Dante « introduit dans son œuvre des idées déjà modernes, fort en avance sur son époque (…) tandis que Baudelaire… exprime l'esprit du Moyen Âge intégral et se trouve donc en retard sur son temps[357] ». Leur rencontre se fait dans le contretemps et ne signifie en rien la synchronie de deux époques. L'intérêt porte ici sur une réalité qui désespère d'elle-même et doit à nouveau s'approprier l'inscription du fronton de l'*Enfer* :

> Par moi va-t-on dans la cité dolente,
> Par moi va-t-on dans l'éterne douleur,
> Par moi va-t-on emmi la gent perdue.
> Justice mut mon souverain auteur

[353] Benjamin, *Baud.*, Section « Nouveauté », p. 418 [S 1, 5].

[354] *Ibid.*, Section « Note sur Dante », p. 606 [J 11, 3].

[355] *Ibid.*, Section « Accueil réservé », p. 88 [J 76a, 5].

[356] *Ibid.*, Sections « Note sur Dante », p. 605 et « Tempérament sensible », p. 96 [J 3, 1]. La citation est extraite de l'*Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (1936) d'Albert Thibaudet.

[357] *Ibid.*, Section « Note sur Dante », p. 604 [J 42a, 1].

(…) Nulle chose avant moi ne fut créée
Sinon éterne, et je dure éternelle.
Vous qui entrez, laissez toute espérance[358].

Le point de départ de l'évaluation du moderne tient ainsi dans cette proposition qu'André Suarès énonce quelques années avant Benjamin : les *Fleurs du mal* sont « l'*enfer* du XIX[e] siècle. Mais le désespoir de Baudelaire l'emporte infiniment sur la colère de Dante[359] ». Plutôt que de nier ce désespoir consubstantiel au moderne, il s'agit d'en explorer l'abîme et d'extraire les possibilités qu'il recèle pour l'histoire face à l'impasse constatée par la critique. Le portrait de Baudelaire sous les traits de Dante regarde dans la direction d'un sauvetage du poète de Paris[360]. Procéder au sauvetage des *Fleurs du mal*, c'est d'abord reconfigurer la constellation Dante-Baudelaire ou encore métamorphoser *l'Enfer* coupable du XIX[e] siècle en *Limbes* de l'histoire. C'est chercher par-delà la posture d'inquisiteur ce « lieu intermédiaire… où se loger entre Dieu et le diable[361] ».

§ 2. L'austère caution de Dante

C'est souvent avec évidence que sont invoquées l'allégeance, l'affinité et la dette de la poésie baudelairienne à l'égard de Dante, qui régiraient l'économie spirituelle de l'initiateur de la modernité poétique. De fait, Baudelaire, s'il n'est qu'indirectement introducteur de Dante en France, en sera un médiateur essentiel. Il suffit de penser à Rodin, qui se réfère instinctivement aux *Fleurs du mal* pour trouver les torsions et les postures voluptueuses nécessaires à la réalisation de sa *Porte de l'Enfer.* Dès la publication de son œuvre poétique majeure, au moment même de la reconnaissance de sa puissance subversive par le milieu littéraire et par la justice française, Baudelaire hérite ainsi du titre de « Dante français ». Le rapprochement excédera le

[358] Dante Alighieri, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2014, *La Divine Comédie*, p. 931.

[359] Benjamin, *Baud*., Section « Note sur Dante », p. 606 [J 11, 4].

[360] La section « Note sur Dante » partage ainsi ses fragments avec celle d'« Accueil réservé », elle-même parente de la section « Sauvetage ». La distribution de la « Note sur Dante » reste indéterminée et semble répéter pour une grande partie le contenu d'« Accueil réservé ». Les « Notes de régie » posent la question : « Comparaison avec Dante pour I ? "l'enfer du XIX[e] siècle" » (feuillet 8, p. 624). Contrairement aux catégories « Sauvetage » et « Accueil réservé », pour lesquelles la redistribution dans les chapitres est prévue (voir feuillet 10, p. 625), Benjamin semble tenir à son unité mais n'indique pas sa position dans l'ouvrage. Il faut noter que la référence à Dante intervient également, indépendamment de la question de la réception par la critique, dans les rubriques se rapportant à l'érotisme (« Passion esthétique ») et dans la thématique de l'identification (« *Ringbuch* », p. 936).

[361] Benjamin, *Baud*., p. 96, Sections « Note sur Dante », p. 605 et « Tempérament sensible », p. 96 [J 3, 1]. La citation est extraite de l'*Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (1936) d'Albert Thibaudet.

XIX[e] siècle malgré les protestations de Claudel dans son « Introduction à un Poème de Dante » qui soutenait que « le but de la poésie n'est pas, comme dit Baudelaire, de "plonger au fond de l'infini pour trouver du nouveau", mais au fond du défini pour trouver de l'inépuisable[362] ». Le poète du Mal apparaît bien comme celui qui jamais n'omet le péché, qui l'exhibe jusqu'au dégoût et en traduit poétiquement l'expansion, au point de se faire hérétique pour montrer comment l'infini devient gouffre. Le poète de l'Enfer sera sereinement installé dans les Limbes dantesques, avant Balzac, Hugo, Nerval ou Gautier chez qui l'ascendance est saillante.

La critique littéraire du milieu du XIX[e] siècle n'espère pas alors marquer une proximité littéraire mais plutôt révéler une similitude : Baudelaire possède sur son temps un savoir analogue à celui du visionnaire florentin. L'homme moderne ne saurait fuir le regard perçant de son plus grand inquisiteur. Baudelaire en serait l'héritier, radicalisant sa méthode au point d'assumer le sacrifice à la perversion qui s'avère nécessaire au rétablissement moral de l'homme se complaisant dans les produits de son existence repoussante. Jouer l'intensité de la sensation contre l'oubli et la perdition, telle serait la majesté du recueil baudelairien. Ce sont paradoxalement les immoralités, les obscénités, l'exhibition du cœur du poète dans l'œuvre de Baudelaire qui suggèrent les liens implicites, les contenus latents communs et les affinités avec Dante en matière de morale. On accorde à tous deux une intention et une rigueur, sinon identiques, du moins d'égale dignité, une fermeté poétique propre à s'emparer de la teneur de leurs époques respectives. Le critique Édouard Thierry impose le premier le rapprochement à l'occasion de la publication des *Fleurs du mal* :

> Les Fleurs du mal ont un parfum vertigineux. (…) Une lumière manque à son livre pour l'éclairer, une sorte de fable pour en déterminer le sens. S'il appelait son livre *La Divine Comédie*, comme l'œuvre de Dante, si ses pécheresses les plus hardies étaient placées dans un des cercles de l'Enfer, le tableau même des Lesbiennes n'aurait pas besoin d'être retouché pour que le châtiment fût assez sévère. (…) je le rapproche de Dante, et je réponds que le vieux Florentin reconnaîtrait plus d'une fois dans le poète français sa fougue, sa parole effrayante, ses images implacables et la sonorité de son vers d'airain. Je cherchais à louer Ch. Baudelaire, comment le louerais-je mieux ? Je laisse son livre et son talent sous l'austère caution de Dante[363].

[362] Claudel, Paul, « Introduction à un poème de Dante », in Petit, Jacques et Galpérine, Charles, dir., *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1989, p. 424.

[363] Benjamin, *Baud.*, Sections « Note sur Dante », p. 604-65 et « Accueil réservé », p. 86 [J 26, 1]. Benjamin retrouve seulement la fin de cette citation dans *La vie des « Fleurs du mal »* d'Alphonse Séché. Edouard Thierry publie son article dans le *Moniteur universel* du 14 juillet 1857. Celui-ci est reproduit avec les *Articles justificatifs* relatifs au procès des *Fleurs du mal*. Voir Baudelaire, *OC, I*, p. 1188.

La poésie de Baudelaire serait – implicitement et en cela imparfaitement – en son essence, dantesque. Elle souffrirait néanmoins d'une certaine insuffisance sur le plan moral, d'une certaine confusion. Précisément, il faudrait l'éclairer par l'œuvre de Dante pour dissiper l'ambiguïté qui persiste dans son effet moral. Telles seraient les conditions de sa réhabilitation et de son crédit. Son pouvoir de condamnation n'est pas en question mais on doit cependant être attentif à y subordonner la violence et la liberté qui se déploient dans la parole poétique. Car chez Baudelaire est absente la caution divine donnée par la foi que l'on accorde volontiers à Dante et qui permettait à la langue, tout en modulant autour des péchés et du mal, de les restituer à leur place. Il y a la crainte ostensible d'une poésie amoureuse du mal, qui l'épouse jusque dans les courbes les plus intimes de ses manifestations, au point qu'on ne saurait plus en définitive l'en distinguer. C'est un « chef-d'œuvre de réalité sauvage, un livre (…) d'une férocité magistrale[364] » qui, une fois fait, ne saurait être recommencé.

La question qui surgit dès les premières réceptions de Baudelaire est ainsi celle des conséquences d'une telle pénétration du mal dans le poème. Y a-t-il un fond que Baudelaire atteint dans le médium de la langue, invitant à une remontée, à une élévation ? Quel genre de dégoût l'exhibition et l'olfaction du mal impliquent-elles ? Doit-on se fier au lien établi entre la volupté et le mal ? Face à ces questions, c'est Dante que l'on convoque, lui qui a su assigner aux vices leurs lieux naturels, exacts. Ou encore, le nom de Dante sert à éviter de prendre toute la mesure de l'infinité exacerbée en la rabattant sur l'architecture de toute éternité définie par Dieu. Si Baudelaire écrit un *Enfer*, il n'en marque que trop allusivement le pouvoir de condamnation. Tout en notant généralement l'absence baudelairienne de foi dans sa pérégrination, l'argument majeur qui favorise le rapprochement est l'attention portée par tous deux à la mort spirituelle qui accompagne le péché. On remarque généralement une différence fondamentale de traitement : Baudelaire opérerait une intériorisation, dont les littérateurs du XIX^{e} siècle ne savent retrouver la trace chez Dante[365] . À la suite de l'article que Jules Barbey d'Aurevilly consacre à la défense des *Fleurs du mal*, qui marqua de manière définitive le caractère dantesque de l'œuvre, on concède à la poésie de Baudelaire une plus grande résonance émotionnelle. Alors que Dante aurait traité du péché et du mal dans l'abstrait, Baudelaire rend

[364] Baudelaire, *OC, I*, p. 1188.

[365] Cette veine se poursuivra jusqu'à la préface d'André Suarès au *Fleurs du mal* qui redouble d'efforts pour tenir le rapprochement en disant de Baudelaire qu'il est « toujours centré lui-même sur la vie intérieure, comme Dante sur le dogme » (Benjamin, *Baud.*, Section « Accueil réservé », p. 87 [J 11, 3]).

présent l'Enfer, fait sentir un Satan toujours prêt à vaporiser sa volonté[366]. Or l'époque moderne ne saurait être objet de complaisance et ne trouvera par conséquent sa valeur poétique ni dans une restitution impersonnelle ni, comme le voudrait un certain lyrisme, dans « l'épanchement d'un sentiment individuel ». Par-delà la perte qui en est constitutive, celle-ci impose au contraire l'épreuve de la privation de spiritualité pour en trouver la maîtrise dans une « ferme conception de l'esprit ». De ce point de vue, Baudelaire se distingue d'un certain romantisme par cette fermeté qui le rapproche du Dante alors même que son romantisme propre l'éloigne du florentin par l'intériorisation et l'infinitisation dans le traitement. Le Baudelaire dantesque serait un Dante au romantisme singulier. L'époque moderne a son Enfer, insondable, qui exige de retrouver les puissances de la langue dantesque grâce à un travail de « volonté, de *réflexion* et de combinaison[367] ».

Si la langue ressaisit la dispersion de l'esprit dans les décompositions de la matière ou dans les innombrables événements de la ville moderne, reste qu'elle tend à satisfaire par elle-même et pour elle-même ce qui revient à l'ordre moral durable qu'elle devrait vouloir rejoindre. C'est la faiblesse poétique que décèle d'Aurevilly dans les ambitions proprement baudelairiennes :

> L'auteur des *Fleurs du mal* va dans la sensation jusqu'à l'extrême limite, jusqu'à cette mystérieuse porte de l'Infini à laquelle il se heurte, mais qu'il ne sait pas ouvrir, et de rage il se replie sur la langue et passe ses fureurs sur elles[368].

Mais ce risque de succomber à la fascination est un moment essentiel. Ce qui est inévitable et ce qui fait sa force, c'est que l'effet moral des *Fleurs du mal,* quand on cherche à le saisir, s'échappe. L'omniprésence et la fluidité du mal demandent au lecteur une finesse particulière pour être approchées. Sans cela, on en vient trop promptement à condamner une telle approche au nom d'un danger pour les mœurs, on y voit une atteinte à la morale religieuse ou, comme le précise le rapport de la Direction générale de la sécurité publique, « un *défi* jeté aux lois qui protègent la religion et la morale[369] ». Les défenseurs de Baudelaire ne cherchent

[366] James S. Patty résume ainsi le mouvement d'intériorisation du mal repéré et décrit par les critiques : « *Dante dealt with the problem of sin and evil in an abstract, impersonal way, while Baudelaire found Hell and Satan within himself or near at hand*. » (Patty, James S., « Baudelaire's Knowledge and Use of Dante », *Studies in Philology*, 1956, p. 601).

[367] Baudelaire, *OC, I*, p. 1193. L'article de Barbey d'Aurevilly Jules, « Les Fleurs du mal par M. Charles Baudelaire. » figure également parmi les *Articles justificatifs* recueillis par Baudelaire lors de son procès.

[368] *Ibid.*, p. 1194.

[369] *Ibid.*, « Le procès des "Fleurs du mal" », p. 1178.

pas à nier purement et simplement le bienfondé de ce genre de jugement mais montrent qu'il participe d'une étroitesse d'esprit, qu'il repose sur une mécompréhension de l'époque moderne. Il faut prendre toute la mesure du devenir historique et moral pour pouvoir juger de ce que la poésie baudelairienne pourrait avoir de pernicieux.

§ 3. « Le Dante d'une époque déchue »

C'est sur fond de déchéance et relativement à l'impasse que la situation historique constitue que Baudelaire peut apparaître sous la plume de Barbey d'Aurevilly comme un Dante singulier :

> Il y a du Dante, en effet, dans l'auteur des *Fleurs du mal*, mais c'est du Dante d'une époque déchue, c'est du Dante athée et moderne, du Dante venu après Voltaire, dans un temps qui n'aura point de Saint Thomas. (…) Il appartient à une époque troublée, sceptique, railleuse, nerveuse, qui se tortille dans les espérances des transformations et des métempsychoses ; il n'a pas la foi du grand poète catholique qui lui donnait le calme auguste de la sécurité dans toutes les douleurs de la vie.[370]

Comme Dante a traité de la question du mal et de la damnation, le poète des *Fleurs du mal* s'est évertué à rendre sensible la douleur moderne sans toutefois pouvoir s'appuyer sur un cadre théologique ferme. C'est par le sourire en coin et la complicité que le poète suggère et exhibe l'immoralité. Avoir encore conscience du mal ne revient pas à s'effaroucher devant les offenses faites à ce qui préserve la substance éthique mais exige de parvenir à l'aveu d'une stérilité généralisée de l'époque moderne. La conscience dans le Mal suppose avant tout d'arriver à l'évidence que rien n'est indemne. D'Aurevilly note en quoi cette érudition baudelairienne du mal s'impose comme un commencement et suscite des dialectiques qui doivent conduire à son renversement :

> Les moralités délicates disaient qu'il allait tuer comme les tubéreuses tuent les femmes en couche, et il tue en effet de la même manière. C'est un préjugé. À une époque aussi dépravée par les livres qu'est la nôtre, *Les Fleurs du mal* n'en feront pas beaucoup, nous osons l'affirmer. Et elles n'en feront pas, non seulement parce que nous sommes les Mithridates des affreuses drogues que nous avons avalées depuis vingt-cinq ans, mais aussi pour une raison beaucoup plus sûre, tirée de

[370] *Ibid.*, p. 1195. Benjamin trouve les extraits de l'article d'Aurevilly dans le *Baudelaire judged by his contemporaries* (1933) de W.T. Bandy (Benjamin, *Baud.*, Section "Note sur Dante", p. 605-606 [J 3a, 1]).

> l'accent, - de la profondeur d'accent d'un livre qui, selon nous, doit produire l'effet absolument contraire à celui que l'on affecte de redouter[371].

L'homme moderne a appris à ne pas mourir du mal qui le ronge et dans lequel il se complaît : il est immunisé contre ces poisons trop diffus. En produisant la quintessence de ce mal, Baudelaire procure un remède définitif en rendant trop intense cela même qui procure l'ivresse moderne. Bref, on fait implicitement de Baudelaire un chantre de la décadence au nom d'un catholicisme à reconquérir à partir d'un modèle poétique analogue à celui que l'on trouve chez Dante. Son talent « est lui-même une fleur du mal venue dans les serres chaudes d'une Décadence[372] ». Certes, l'art volontaire que l'auteur cherche à déployer s'écrase sous le poids du christianisme, ne pouvant évincer dans ses vers ces « cris d'âme chrétienne, malade d'infini[373] ». Mais le mal et la contemporanéité s'engendrent sous la forme d'un Enfer dont on ne saurait sortir sans en avoir fait une expérience intégrale, sans avoir touché son fond. Pour d'Aurevilly, l'enjeu véritable se trouve par-delà cette poétique du mal. La restitution de leurs valeurs à la société et à l'homme est seconde et ne saurait elle-même être immédiatement un anticorps. Il convient d'abord de parvenir au point où le mal se détruit lui-même dès lors qu'il est démêlé des apparences de bien qu'il engendre. Les moyens d'une régénération véritable sont réservés à un autre temps. Selon ce point de vue, Baudelaire n'est pas en lui-même un progrès mais il conquiert le terrain sur lequel, toute destruction consumée, il sera possible de construire. Baudelaire est le « Dante d'une époque déchue », on le mettra au défi d'être davantage.

L'« austère caution de Dante » devient alors « avancement d'hoirie infernale ». On passe de la présence retardée d'un Paradis à son resserrement sur l'Enfer. En ce sens, la référence à Dante n'implique pas automatiquement la glorieuse redécouverte d'une voie vers un Paradis perdu. Elle l'indique seulement comme une tâche, en donnant son négatif pour un séjour tel qu'il oblige à trancher contre l'impasse qu'il constitue. Circonscrivant le champ poétique à l'Enfer, on entrevoit une alternative inexorable : ou bien se convertir à cette ivresse du mal, succomber à cet attrait naturel, à cet état actuel de l'homme décadent rendu si intense dans les *Fleurs du mal* ; ou bien, ayant parcouru poétiquement et dans sa totalité l'expérience du mal moderne, non pas la repousser par un acte souverain et volontaire mais, dans l'impossibilité de

[371] Baudelaire, *OC, I,* p. 1191.

[372] Benjamin, *Baud*., Section "Note sur Dante", p. 606 [J 3a, 1] (Baudelaire, *OC, I*., p. 1194).

[373] Baudelaire, *OC, I,* p. 1193.

la supporter et digérer, la régurgiter, la vomir. Explicitée, l'alternative imposée à l'auteur des *Fleurs du mal* n'en est proprement pas une. Les possibilités qu'elle met en jeu n'impliquent aucun acte ou choix souverain mais font simplement ressortir le fait que les conditions du sauvetage de l'homme moderne ne sont peut-être déjà plus présentes. L'homme moderne, s'il peut encore être rédimé, ne supportera pas cette plénitude du mal qui détruit l'esprit :

> Qu'il ait desséché sa veine poétique (ce que nous ne pensons pas !) parce qu'il a exprimé et tordu le cœur de l'homme lorsqu'il n'est plus qu'une éponge pourrie, ou qu'il l'ait, au contraire, survidée d'une première écume, il est tenu de se taire maintenant, - car il a dit les mots suprêmes sur le mal de la vie, - ou de parler un autre langage. Après *Les Fleurs du mal*, il n'y a plus que deux partis à prendre pour le poète qui les fit éclore : ou se brûler la cervelle… ou se faire chrétien[374] !

La lecture d'Aurevilly, présentée comme une défense de Baudelaire, se révèle en définitive la plus rigoureuse réfutation d'alors de la poétique baudelairienne. Sous le regard sévère du Dante, le poète est condamné au silence ou à la confession. De ce point de vue, les *Fleurs du mal* ne parviennent pas à la maîtrise intégrale de leur objet et succombent aux tentations dont elles devraient délivrer. N'évitant pas la dissolution, le recueil doit ouvrir une tout autre veine. D'Aurevilly ironise ainsi sur l'apparence de résolution que Baudelaire avait donnée au recueil dans l'adresse à la Mort sur laquelle se refermait « Le Voyage » :

> Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte !
> Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
> Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
> Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*[375] *!*

L'« architecture secrète » du recueil et l'effet moral qu'elle est censée fonder s'effondrent sous cet ultime faux accord. Mais c'est là contraindre Baudelaire à une droiture à laquelle on sait qu'il se refuse, le sommer de poursuivre son œuvre dantesque dans son intégralité en adoptant les accents catholiques du grand poète. C'est dire qu'il est trop sinistre pour être supportable, trop ivre de sa poésie pour être à même de retrouver la voie à laquelle elle mène ou encore que le sacrifice du poète des *Fleurs du mal* s'impose car ses propres vices l'amèneront toujours à des conclusions erronées[376]. Juger uniquement à l'aune de l'infini

[374] *Ibid.*, p. 1196.

[375] *Ibid.* « Le Voyage », p. 134.

[376] On retrouve une trace de la résistance de Baudelaire à une telle interprétation lorsqu'il met en parallèle l'américanisme et le péril du catholicisme incarné par d'Aurevilly. Ce dernier s'était attaqué à Edgar Allan Poe dans l'article du *Réveil* du 15 mai 1858, « Le roi des bohèmes ou Edgar Poe ». Américain malgré lui, il se serait

conduit à poser l'Enfer et le Ciel dans une indifférence et c'est ce que Barbey entend refuser en invoquant Dante : il ne s'agit pas de s'orienter vers un inconnu ni de régions nouvelles à explorer mais simplement d'une complaisance au vide, à la stérilité dont le recueil baudelairien de tubéreuses devient l'emblème[377]. L'héritage glorieux que Baudelaire se voit ironiquement chargé d'assumer ne coïncide donc pas avec les ambitions proprement baudelairiennes. Dante est donné comme le dépassement nécessaire des *Fleurs du mal* vers une poétique et une rhétorique rigoureusement catholique sous peine de conserver un caractère partiel, presque insignifiant. La modernité baudelairienne, démesurée, ne saurait poursuivre son œuvre par-delà l'Enfer qu'en renonçant à la voie qu'elle ouvre. L'honneur concédé à Baudelaire se révèle être un cadeau empoisonné et occulte parfaitement la ruse d'un certain catholicisme littéraire qui trouve chez Dante un modèle.

§ 4. Les limbes insondés de la tristesse

Ce n'est pas toujours l'admiration qui a suscité les rapprochements avec Dante[378] et il est significatif que Baudelaire, sans toutefois rejeter cet éclairage sur son œuvre, – qui devait lui être utile relativement à la défense du recueil face à la justice – ne s'en soit jamais réclamé. On ne trouve dans l'ensemble de ses écrits que de rares allusions au « poète le plus sérieux et le plus triste [379]». Contrairement à son siècle, ce n'est ni le caractère visionnaire de son œuvre ni la verve chrétienne et épique du Dante consacré par Stendhal dans le *Racine et Shakespeare* « poète romantique par excellence » qui attirent l'attention de Baudelaire. S'il ne saurait

suicidé contre l'Amérique et ses vices. Baudelaire rétorque en marge : « Je ne me suiciderai jamais contre D'Aurevilly. » (Baudelaire, *OC, II*, p. 341)

[377] L'errance en question, qui aurait été une tentation pour Dante lui-même, est proche de celle d'Ulysse dans le chant XXVI de l'*Enfer*. En refermant son recueil sur cette figure, Baudelaire brave l'interdit augustinien de la curiosité et assume l'absence d'intervention de la grâce comme une damnation nécessaire. Voir Pertile, Lino, « Baudelaire, Dante e il mito di Ulisse », *Rivista di Letterature moderne e comparate*, 1983, pp. 109-122., p. 117 : « *Siamo ad un passo dalla soluzione agostianna ma è un passo che solo il fedele, aiutato dalla Grazia, può compiere, non l'Ulisse di Dante né il viaggiatore di Baudelaire che nell' « alto passo » entrano invece incalzati dalla frustra impietosa della Curiosità, e sono alla ricerca dell'ultimo centro non per deporvi la loro individualità, ma per affermarla per sempre* ».

[378] Léon Laurent-Pichat écrit dans la *Revue de Paris* en 1857 : « On a comparé ce poème à celui de Dante ; nous voulons accepter le rapprochement, mais nous voyons l'Enfer sans le Paradis, et Béatrice est absente. M. Baudelaire peint sans pitié, il parle de la tombe sans éveiller une idée profonde ; c'est l'œuvre d'un Dante dégénéré, d'un Byron d'hôpital » (Cité dans Guyaux et Baudelaire, dir., *Baudelaire*, p. 268).

[379]Baudelaire, *Corr. I*, p. 577. Dans sa lettre du 16 mai 1859 à Nadar, en insistant sur la puérilité qui se fait voir dans les figures de Gustave Doré, Baudelaire s'étonne de son entreprise d'illustration de la *Divine Comédie.*

revendiquer la filiation comme c'est le cas pour Joseph de Maistre c'est que le catholicisme associé alors à la figure de Dante ne lui convient guère. Une telle réticence ne suffit pourtant pas à effacer toute trace de l'exilé florentin dans la formation de la poétique caractérisée par d'Aurevilly au moment de la publication des *Fleurs du mal* comme celle d'un « Dante athée et moderne ». Elle renvoie en revanche à l'ambiguïté de telles épithètes. Ce terrain est celui des hiérarchies entre paganisme et christianisme, des oppositions trop sommaires entre l'antique et le moderne et appelle une attention particulière pour préserver les tensions impliquées par une telle tournure d'esprit. Selon Baudelaire, une certaine modernité ou romantisme de posture oscille constamment entre une outrance superficielle et un entêtement à restituer des formes anciennes. Le *Salon de 1846* les renvoie à leur inconséquence :

> D'autres, croyant encore à une société catholique, ont cherché à refléter le catholicisme dans leurs œuvres. S'appeler romantique et regarder systématiquement le passé, c'est se contredire. Ceux-ci, au nom du romantisme, ont blasphémé les Grecs et les Romains : or on peut faire des Romains et des Grecs romantiques, quand on l'est soi-même[380].

Rares sont ceux qui savent se tenir sur la pointe du romantisme et Delacroix est en la matière un maître incontestable, lui qui aura su aborder la *Comédie* en reconnaissant les potentialités qu'elle renferme par-delà ses propres fixations esthétiques et théologiques. À cet égard, les Limbes constituent un écueil mais également un lieu privilégié et leur approche exige un tel médiateur[381]. C'est en critiquant la représentation des *Limbes* par Delacroix[382] que Baudelaire est amené à citer deux pages du chant IV de l'*Enfer* dans la traduction de son ami Pier-Angelo Fiorentino[383]. Cette unique citation expresse du texte de Dante dans l'ensemble de son œuvre vient ainsi trouver sa place au sein de la réflexion du *Salon de 1846* sur les articulations et les rigidités en fait de religion. Si Baudelaire ne commente pas directement Dante dans le texte, les indications sur l'attention et le cadre requis pour la contemplation de la fresque, en s'associant les vers du chant IV, suggèrent les attitudes à adopter pour y faire face.

---

[380] Baudelaire, *OC, II, Salon de 1846*, p. 420.

[381] Le développement sur les Limbes fait suite à une discussion sur l'universalité de Delacroix en matière de religion, que Baudelaire oppose à tous ses contemporains : « Lui seul, peut-être, dans notre siècle incrédule, a conçu des tableaux de religion qui n'étaient (…) ni pédants, mystiques ou néo-chrétiens, comme ceux de tous ces philosophes de l'art qui font de la religion une science d'archaïsme, et croient nécessaire de posséder avant tout la symbolique et les traditions primitives pour remuer et faire chanter la corde religieuse. » (*Ibid.*, p. 435)

[382] Plafond circulaire de la bibliothèque du Luxembourg peint par Delacroix entre 1841 et 1846. Baudelaire se consacre exclusivement au groupe de personnages qui représente l'accueil de Virgile et Dante par Homère.

[383] Baudelaire cite les vers 64-102 dans la traduction de 1840 (*La Divine Comédie*, traduction de Pier-Angelo Fiorentino, Paris, Gosselin, 1840).

C'est la rencontre de Dante avec les maîtres de l'antiquité qui est présentée, caractérisée par son « calme bienheureux », sa « profonde harmonie ». Tout comme l'illustration de Delacroix, les vers dantesques demandent une « grande quiétude d'esprit et un jour très doux[384] » sur lesquels repose la pénétration des liens entre le christianisme et le paganisme des poètes réunis en ce lieu mystérieux.

Malgré les subtilités et les contrastes que l'œuvre invite à établir, l'éloge de Baudelaire devient ambigu dès lors qu'on le rapproche des sonnets bientôt rassemblés sous ce même titre des *Limbes*[385], à la tonalité en apparence peu dantesque. Le calme élyséen qui se fait sentir dans les vers s'oppose au travail du spleen dont témoigne déjà le premier recueil baudelairien qui se propose de « retracer l'histoire des agitations spirituelles de la jeunesse moderne ». Dans une telle mouvance, les Limbes peuvent bien signifier une innocence relative à l'avènement du christianisme, on ne saurait pour autant se satisfaire à cet égard d'un rapport pacifié. Au sens théologique s'ajoute la dimension utopiste des périodes limbiques qui, dans les courants fouriéristes alors familiers de Baudelaire, désignent un temps de balbutiement de l'âge social encore pris dans le malheur industriel[386], un temps de l'attente. Or, telles que Delacroix les peint et telles que Baudelaire les lit, ceux-ci témoignent certes de la suppression de toute espérance mais ils manifestent plus profondément une absence de révolte. Il y a une tentation du pur repos, dans lequel on ne saurait séjourner que dans des conditions spirituelles et lumineuses qui ne sont plus données[387]. Delacroix donne forme à des Limbes qui restent bien le lieu crépusculaire de l'attente et d'un exil indéfini sans toutefois faire suffisamment sentir la déréliction.

En ce sens, Baudelaire est rigoureux en isolant le chant IV de l'*Enfer* et en l'insérant dans une réflexion générale sur le romantisme. Si le romantisme est « l'expression la plus

[384] Baudelaire, *OC, II*, *Salon de 1846*, p. 438-439.

[385] C'est dans la rubrique « Mélancolie » (Benjamin, *Baud*., p. 159 [J 45, 7]) que Benjamin consigne le fragment qui annonce dans *L'Écho des marchands de vin* la parution des *Limbes*, fidèle en cela à Baudelaire qui écrit que le livre représente les « agitations » et les « mélancolies de la jeunesse moderne ». Le titre est annoncé dès 1848, le recueil des *Limbes* paraîtra le 9 avril 1851 dans Le *Messager de l'Assemblée*. Il contient notamment « La Béatrix », ultérieurement repris sous le titre « *De profundis clamavi* ». Le poème a généralement été lu comme un pastiche dans la mesure où il confronte le poète à l'absence de réponse de Béatrice et ne rend pas compte du salut qu'est censée apporter la Dame.

[386] Voir sur ce point les remarques de Jean Pommier dans *La mystique de Baudelaire*, Genève, Slatkine reprints, 2011. Jean Wallon comprend le titre en ce sens et écrit dans *La Presse de 1848* que « ce sont *sans doute* des vers socialistes et par conséquent de mauvais vers. Encore un devenu disciple de Proudhon par *trop* ou *trop peu* d'ignorance » (Benjamin, *Baud*., Section « Mélancolie », p. 161 [J 38, 5]).

[387] Ironiquement, la fin même du travail sur la fresque coïncidera avec l'impossibilité de se trouver dans ces conditions idéales de contemplation : « Malheureusement, le jour éclatant se précipitera par la grande fenêtre de la façade, sitôt qu'elle sera délivrée des toiles et des échafauds, rendra ce travail plus difficile. » (*OC, II*, p. 439).

récente et la plus moderne de la beauté[388] », les limbes dantesques comme celles de Delacroix en semblent dépourvus. C'est placer tout d'abord Dante sous le signe de la beauté, de la contemplation et de la naïveté et le mettre à l'écart de toute interprétation romantique. Cela constitue une voie que Baudelaire n'écarte pas mais qui reste en deçà de ce que l'imagination et la symbolique de la *Comédie* sont susceptibles de déployer. Il faudra alors en appeler quelques lignes plus loin aux « limbes insondés de la tristesse[389] » contre le manque de profondeur dont le chant dantesque témoignerait en son commencement serein, encore privé d'une forme intense de douleur. C'est pour une autre renommée et pour un autre héroïsme que la modernité doit déployer un lieu indemne : la « douleur moderne » déploie un lieu, quand bien même ce serait un « mauvais lieu », d'une liberté assez vaste pour trouver une dignité qui n'est ni confinée ni octroyée par la grâce de l'institution divine. Baudelaire cherchera à la révéler dans ses propres *Limbes* en infusant le ferment du spleen dans les images dantesques.

Déjà, Delacroix avait su se tenir à la hauteur de ces exigences dans sa confrontation même au texte de Dante qui l'avait mené au geste inaugural de la peinture romantique française avec le *Dante et Virgile aux enfers*. Il est alors le maître incontesté dans l'expression de cette « douleur morale » indissociable de la religion moderne. Si les *Limbes* en sont privés, le *Dante et Virgile*, résultant pour sa part d'une « mélancolie singulière et opiniâtre[390] », en constitue une traduction parfaite. Il est le point de départ d'une série de tableaux – dont l'*Hamlet* est l'autre extrême – qui participe à la « célébration de quelque mystère douloureux ». Ici le romantisme tel que l'entend Baudelaire entre en vibration dans la toile, qui invite à une initiation. Le tableau est poème intérieur, le germe romantique du chant dantesque vient à la couleur selon les modalités propres au romantisme indiquées au commencement du *Salon*[391]. Ce qui, dans son approche du paganisme, a pu éloigner le peintre des *Limbes* de sa profondeur habituelle et de Dante est ailleurs le signe de leurs affinités profondes et d'une certaine austérité commune :

> La tristesse sérieuse de son talent convient parfaitement à notre religion profondément triste, religion de la douleur universelle, et qui, à cause de sa catholicité même, laisse une pleine liberté à l'individu et ne demande pas mieux que

[388] *Ibid.,* p. 419.

[389] Benjamin fait bien le rapprochement entre « le titre des *Limbes* » et ce « je ne sais quel parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes *insondés* de la tristesse ». (Benjamin, *Baud*., Section « Mélancolie », p. 161 [J 40, 8] (Baudelaire, *OC, II*, p. 440).

[390] Baudelaire, *OC, II*., p. 440.

[391] *Ibid.,* p. 421 : « Qui dit romantisme dit art moderne, — c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts. »

> d'être célébrée dans le langage de chacun, - s'il connaît la douleur et s'il est peintre[392].

Se trouve alors justifié l'intérêt que Delacroix porte à Dante et Shakespeare, « deux autres grands peintres de la douleur humaine ; il les connaît à fond et il sait les traduire librement[393]. » Tous se rencontrent dans un même dessein de transfiguration et c'est une attention singulière au devenir qui en fournit la pierre de touche. S'évertuer à restituer le savoir possédé sur son temps, quand bien même ce serait ironiquement, est exigé de celui qui cherche le romantisme. Sans en devenir le défenseur ni en s'en faisant l'inquisiteur, il faut savoir entrer en résonnance avec celui-ci. L'analogie procure une distance suffisante[394]. Ce sont par conséquent des potentialités duelles du poème dantesque que les traductions picturales de Delacroix des *Limbes* et du *Dante et Virgile* identifient : l'une trouve la beauté dans la stabilité et l'innocence des lignes ; l'autre cherche à faire d'une infinité de courbes une composition infuse, elle suggère la force par la tension des nerfs. Ce qui signifie que l'une cherche le romantisme à l'extérieur et l'autre le trouve à l'intérieur. La supériorité de la romantisation opérée par le *Dante et Virgile aux enfers* provient du dépassement de sa propre extériorité à l'œuvre de Dante qui fait retour à soi dans le tableau. Elle retrouve une modernité que Dante a eu, c'est-à-dire non pas un savoir fini sur son temps mais un savoir vivant et actualisable, une puissance de représentation et de transfiguration de la douleur moderne. Au contraire, s'attacher à un Dante angélique, prêt à s'émanciper trop promptement des souffrances, du deuil et de l'Enfer, ce serait réduire d'abord l'œuvre à son armature théologique fixée de toute éternité pour s'étonner ensuite que ce qui est advenu ne rentre plus dans son cadre. Force serait alors d'admettre l'opposition sûrement trop tranchée que d'Aurevilly résumait ainsi : « La Muse du Dante a rêveusement vu l'Enfer, celle des *Fleurs du mal* le respire d'une narine crispée comme celle du cheval qui hume l'obus ! L'une en vient, l'autre y va[395] ».

---

[392] *Ibid.,* p. 436.

[393] *Ibid.,* p.440.

[394] *Ibid.,* p. 420-421 : « Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir. (…) La philosophie du progrès explique ceci clairement ; ainsi, comme il y a eu autant d'idéals qu'il y a eu pour les peuples de façons de comprendre la morale, l'amour, la religion, etc., le romantisme ne consistera pas dans une exécution parfaite, mais dans une conception analogue à la morale du siècle. (…) Il faut donc, avant tout, connaître les aspects de la nature et les situations de l'homme, que les artistes du passé ont dédaigné ou n'ont pas connus ».

[395] *Ibid.,* p. 1195.

2. Physionomie de l'enfer

> Singulière fortune où le but se déplace,
> Et, n'étant nulle part, peut être n'importe où !
> Où l'Homme, dont jamais l'espérance n'est lasse,
> Pour trouver le repos court toujours comme un fou[396] !

§ 1. Théologie infernale : « pensez à l'éternité ! »

Le procès du « Dante français » conduit à poser la question du salut sous une forme inédite : existe-t-il des formes infernales de salut ? Que peut-on espérer dans un temps de damnation perpétuelle ? Car Baudelaire, en établissant sa mythologie du moderne, « écroua *réellement* dans la prison d'enfer l'homme moderne, l'homme du dix-neuvième siècle[397] ». Satan en est le geôlier et le saint-patron, opérant le mélange d'enchantement et de dégoût qui compose les représentations des modernes :

> Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste
> Qui berce longuement notre esprit enchanté,
> Et le riche métal de notre volonté
> Est tout vaporisé par ce savant chimiste.
>
> C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent !
> Aux objets répugnants nous trouvons des appas ;
> Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,
> Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent[398].

L'avertissement a une valeur programmatique : exposer un satanisme latent, ce phénomène invisible auquel l'homme se soumet malgré sa volonté. Guidé par un diable

[396] Baudelaire, *OC, I*, « Le Voyage », p. 130.

[397] Benjamin, *Baud*., Sections « Accueil réservé, en général », p. 579 et « Éternel retour », p. 544 [J 42, 1]. Une nouvelle fois, Benjamin reprend la formule à *Nos gens de lettres* d'Alcide Dusolier.

[398] Baudelaire, *OC, I*, « Au lecteur », p. 5.

illusionniste dans sa descente, il s'enfonce insensiblement dans la prison dorée du moderne et s'éloigne insensiblement de toute possibilité de salut. L'Ennui, à la lourde charge théologique, est le nom de cette condition de déréliction face à laquelle tous les expédients sont bons pour tromper le sentiment qui y correspond. L'homme pousse « si grand train dans la voie du *Progrès* » qu'il succombe à l'idéal d'une foi naïve dans le perfectionnement des sociétés humaines. Pour énoncer la relation entre la croyance moderne mal placée et l'asservissement des hommes à ce qui cause leurs souffrances, le second projet de préface aux *Fleurs du mal* conserve un ton maistrien : « Il est plus difficile pour les gens de ce siècle de croire au Diable que de l'aimer. Tout le monde le sert et personne n'y croit. Sublime subtilité du Diable[399] ». L'efficacité de la traditionnelle malignité du Diable se nourrit d'un déficit de savoir sur la teneur de l'existence moderne. Ici, nul mal qui châtie et finit par se nier lui-même mais un mal qui, ignoré, dégrade. Le raidissement et l'insistance du péché sont inversement proportionnels au délitement du repentir, forme de conscience du mal, qui a finalement pris la forme du leurre. Cette relation donne tout leur poids aux vers placés à l'entrée des *Fleurs du mal* :

> Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches ;
> Nous nous faisons payer grassement nos aveux,
> Et nous rentrons gaiement dans le chemin bourbeux,
> Croyant par de vils pleurs laver toutes nos taches[400].

Contre la hâte de ses contemporains à abolir l'enfer, Baudelaire surenchérit en accentuant sa prégnance sur la vie moderne. Il n'a de cesse de prévenir contre les rédemptions trop facilement acquises et accorde davantage d'attention au rappel de la mort par l'allégorie qu'aux confessions hâtives :

> Avant de vous jeter dans le confessionnal, au fond de cette petite chapelle ébranlée par le trot des omnibus, vous êtes arrêté par un fantôme décharné et magnifique, qui soulève discrètement l'énorme couvercle de son sépulcre pour vous supplier, créature passagère, de penser à l'éternité[401] !

L'homme moderne n'est plus seulement « créature passagère » en tension vers l'éternité, c'est un être qui se veut et se comprend à partir de son caractère transitoire. Il est

[399] *Ibid.*, p. 181-182.

[400] *Ibid.*, « Au lecteur », p. 5.

[401] Baudelaire, *OC, II, Salon de 1859*, « Sculpture », p. 669.

l'être qui, en oubliant de penser à l'éternité, a circonscrit son existence à l'éternité du transitoire. Pour lui, l'enfer n'est pas un au-delà, mais cette vie même où s'entrecroisent les temporalités de l'attente indéfinie, de la damnation et de la répétition, trahissant la persistance en creux d'un questionnement sur l'au-delà. C'est prendre le contrepied des dynamiques de sécularisation en redéfinissant l'enfer à partir de la temporalité du moderne. En concevant le *Baudelaire* comme une « intensification infernale » du projet des *Passages,* Benjamin en fait une méthode : « déterminer la totalité des traits sous lesquels le "moderne" se manifeste, ce serait présenter l'enfer[402] ». La présentation de leur coïncidence fait du moderne un objet théologique. Loin d'être délesté de la question du salut, il se trouve par là engagé dans le problème de sa privation. Le moderne n'ajoute rien à l'enfer et ses traits ne peuvent être que cernés, comme une infime oscillation par laquelle se rend perceptible ce qui à chaque instant y est soustrait. Comme l'enseigne l'allégorie du Deuil dans le *Salon de 1859*, l'enfer ou le paradis sont touchés à même le temps. Car dans le temps est sensible « ce je ne sais quoi que personne n'a nommé ni défini, que l'homme n'exprime que par des adverbes mystérieux, tels que : peut-être, jamais, toujours ! et qui contient, quelques-uns l'espèrent, la béatitude infinie, tant désirée, ou l'angoisse sans trêve dont la raison moderne repousse l'image avec un geste convulsif[403] ».

Ces « adverbes mystérieux » marquent à la fois la persistance du souci du salut et l'indécision de la pensée baudelairienne à son égard. Par leur surgissement dans un grand nombre de poèmes, ils définissent les modalités d'une pensée du salut dans les conditions infernales du moderne. Leurs combinaisons fournissent les moyens de cerner les contours de l'enfer moderne : les appréhender à partir du « toujours », du « jamais », du « peut-être », c'est faire un portrait en négatif de l'idéologie qui pare le moderne des couleurs de l'exceptionnel, de l'à nouveau ou du encore une fois.

§ 2. « Toujours » – Éternité et nouveauté

L'éternité est traditionnellement définie comme un éternel présent, comme un maintenant hors du temps sans commencement ni fin, sans avant ni après. En faisant ressortir la singularité du présent et l'accélération du changement, les premières occurrences du terme

[402] Benjamin, *Baud*., Section « Nouveauté », p. 418 [S 1, 5] (traduction modifiée).

[403] Baudelaire, *OC, II, Salon de 1859*, « Sculpture », p. 669.

« moderne » semblent en être la négation. Que reste-t-il de l'éternité pour un monde qui a rompu avec l'immémorial et s'ouvre dorénavant dans une perpétuelle projection vers l'avenir ? Non plus la vie située après, par-delà le temps, mais tout ce qui n'entre plus dans l'horizon de l'avenir : un hors du temps, dans le temps. Est éternel ce qui reste sous le ciel sans n'être plus concerné par l'urgence du temps, la ruine privée de vie dont l'existence a perdu sa tension vers l'avenir. C'est aussi son complément : l'invariable, ce qui est toujours présent au sein du changement, non pas ce qui vient, mais ce qui vient d'apparaître.

C'est moins la discussion théorique du concept du moderne qui permet cette redéfinition que l'expérience de l'objet par lequel les modernes trouvent leur salut : « la nouveauté ». L'éternité a été supplantée par la nouveauté, qui n'est pas plus vieille que le XIX^e^ siècle et qui, comme elle, n'a ni avant ni après. Elle est le lieu où s'est logé l'éternel *dans* le temps, le triomphe de l'éternité de l'enfer :

> Le « moderne (*das Moderne*) », le temps de l'enfer. Les châtiments de l'enfer sont chaque fois la dernière nouveauté (*das Neueste*) qu'il y a dans ce domaine. Il ne s'agit pas de dire qu'il se passe « toujours la même chose (*immer wieder dasselbe*) », encore moins qu'il serait question ici d'éternel retour. Il s'agit plutôt de dire que le visage du monde, précisément sous l'aspect de la dernière nouveauté, ne se modifie jamais, que cette dernière nouveauté reste toujours en tous points la même chose. – C'est ce qui constitue l'éternité de l'enfer[404].

Le premier trait de la physionomie infernale est contenu dans le « toujours ». Dans le moderne, le transitoire ne s'oppose pas à l'éternel mais l'inclut en installant une *éternité du transitoire*, celle du « toujours nouveau ». Ce qui passe sous l'aspect de la nouveauté est le pur passage du temps, une durée ou une continuité absolue. Cette modalité temporelle ne correspond pas au retour cyclique de ce qui est déjà advenu mais traduit un immobilisme plus profond : elle caractérise le mouvement de l'histoire privé de tout instant de rupture. Dire du moderne qu'il est à la fois le monde toujours nouveau et celui de la stagnation ne relève pas du paradoxe, c'est exposer comme tel ce qui tombe sous l'apparence du nouveau, qui ne transforme en rien le monde. Comme dans *Le Procès* de Kafka le peintre Titorelli propose à K. « un paysage de landes toujours nouveau et toujours identique », le régime diabolique du moderne présente sous les couleurs du plus récent « ce qui a toujours été présent[405] ». La beauté éternelle

[404] Benjamin, *Baud*., Section « Nouveauté », p. 418 [S 1, 5] (traduction modifiée).

[405] Benjamin, *LP*., p. 560 [S 1, 4]. Les tableaux que Titorelli présente à K. comme des variations d'une même série sont à chaque fois « la copie exacte du même paysage de landes ». Satisfait d'avoir vendu ses toiles, il décrit l'affect qui détermine le goût de K., contraint à apprécier la monotonie : « Il y a des gens qui n'en veulent pas, parce qu'ils les trouvent trop tristes, et d'autres qui, comme vous, aiment justement ce qui est triste ».

et immuable cède la place à une forme de beauté nouvelle, à la monotonie surprenante et enivrante. Alors que la nouveauté est affublée d'une valeur propre, les témoignages de son pouvoir d'attraction affluent au début du siècle et se rassemblent sous l'adage : « tout ce qui est nouveau est toujours beau[406] ».

L'éternité était vouée à se présenter aux modernes sous un masque. Il y a plus qu'une simple ruse du marché dans l'occultation des « antécédents » des produits qui se trouvent ainsi chargés du mystérieux « avantage d'être nouveaux[407] ». Les jouissances tirées de l'apparence fascinent et cachent, en les transfigurant, une détresse et une tristesse qui ne se résument pas au fanatisme de la consommation. Masquant la privation de transformation sociale que les crises ont occasionnellement invitée sur le devant de la scène historique, les processus magiques de constitution et de dissolution des apparences de nouveauté font du monde un enfer qui s'ignore. Au lieu de la transformation du monde, ils installent sa perpétuation catastrophique, une fuite en avant indéfinie. Le mécanisme de reproduction de la nouveauté pose l'identité de toutes choses en même temps que sa réitération sans terme crée l'illusion d'un salut en permanence. Par son biais, le plaisir de la répétition l'emporte sur le dégout qui pourrait en résulter. Benjamin découvre dans *Le Ciel et l'Enfer* la formule de cet envoûtement. C'est un couplet chanté par le diable alors qu'il métamorphose un paysage rocheux et désolé en boudoir :

> Peines éternelles,
> Et toujours nouvelles,
> Cachez bien aux cœurs
> Toutes vos terreurs[408].

C'est depuis le point de vue du diable que peut se dire la vérité sur le moderne. Le satanisme désigne alors la prétention à un savoir des apparences en mesure de conjurer ses illusions. Il est l'expression théologique des résistances de l'art à l'avènement du règne de la nouveauté, la réponse du domaine poétique à la transformation de la sensibilité qui touche l'ensemble du domaine social. La sensation du neuf et l'échappement à l'autorité de la tradition sont les deux faces d'un même processus qui conduit à la reconfiguration du statut du beau et

[406] Benjamin, *Baud.*, Section « Nouveauté », p. 420-421 [d 3a, 5]

[407] *Ibid.*, Section « Nouveauté », p. 420 [O 9, 4].

[408] *Ibid.*, Section « Nouveauté », p. 418. L'extrait est tiré de la « féérie mêlée de chant et de danse », *Le Ciel et l'Enfer* (1853) d'Hippolyte Lucas et Eugène Barré. Le fragment [D 5a, 5] est dans le *Livre des Passages* placé en exergue de la liasse « Peinture, modern style, nouveauté » (Benjamin, *LP.*, p. 559).

de l'œuvre d'art. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre les efforts de Baudelaire pour « trouver du nouveau » et penser l'infime écart qui le sépare de la nouveauté.

Se rappelant les objets de l'Exposition de 1855, Baudelaire avait écrit qu'« il y a dans les productions multiples de l'art quelque chose de toujours nouveau qui échappera éternellement à la règle et aux analyses de l'école[409] ! » Cette proposition serait anodine si elle renvoyait seulement à la tentative « déterminante dans tous les arts, de créer de nouvelles formes ou de découvrir dans les choses un nouvel aspect[410] », c'est-à-dire autant à la capacité à s'affranchir de la rigidité des canons établis qu'à l'affinement de la perception du réel. S'y joue en réalité le changement de statut de l'œuvre moderne poussée dans ses derniers retranchements. Par le resserrement autour du nouveau comme but conscient de la production artistique, l'objet se dote d'une qualité inaliénable et « représente cet absolu qui n'est plus accessible à aucune interprétation ni à aucune comparaison[411] ». La question que pose Benjamin est de savoir si l'ultime tentative de l'art pour préserver son autonomie dans le monde des choses a une chance d'aboutir. Que le « Nouveau (*das Neue*), au nom duquel le poète entend neutraliser la morosité (*Trübsinn*), porte au plus haut point le stigmate de cette réalité contre laquelle le poète se révolte » est moins le signe de son échec qu'un indice sur le mode de capture de sa poésie. Car Baudelaire cherche un « objet foncièrement nouveau dont la force réside uniquement dans le fait qu'il est nouveau, quelque repoussant et sinistre qu'il puisse être[412] ». C'est ainsi que le poète des *Fleurs du mal* pouvait justifier l'exploration poétique du domaine du mal, du sinistre, de l'horrible. Celui-ci n'était pas tant un reste délaissé par la tradition poétique mais aussi le fond sur lequel se trouve rehaussée cette force du nouveau.

Démasquer les peines éternelles auxquelles voue la nouveauté et atteindre par le même coup ce Nouveau qui métamorphoserait l'enfer du XIX^e^ siècle sont une seule et même opération. À la suite de Baudelaire, Benjamin cherche à déceler les instants dans lesquels la nouveauté montre sa stérilité. À cet égard, le « Mémorial » baudelairien de la fantasmagorie qu'est « Rêve parisien » importe au plus haut point. Le poème consigne l'expérience de l'intrication et du contraste entre l'éclat de la nouveauté et l'engourdissement du monde :

---

[409] Benjamin, *Baud.*, « Nouveauté », p. 421 [J 38a, 6] (Baudelaire, *OC, II, Exposition de 1855*, « Méthode de critique. De l'idée moderne de progrès appliquée aux beaux-arts. Déplacement de la vitalité », p 578).

[410] Benjamin, *Baud.*, « Plan de l'œuvre », p. 70.

[411] *Ibid.*, *Exposé de 1939*, p. 847.

[412] *Ibid.*, « Plan de l'œuvre », p. 70.

Et sur ces mouvantes merveilles
Planait (terrible nouveauté !
Tout pour l'œil, rien pour les oreilles !)
Un silence d'éternité.

II

En rouvrant mes yeux pleins de flamme
J'ai vu l'horreur de mon taudis,
Et senti, rentrant dans mon âme,
La pointe des soucis maudits ;

La pendules aux accents funèbres
Sonnait brutalement midi,
Et le ciel versait ses ténèbres
Sur le triste monde engourdi[413].

En suivant Brecht qui interprète ces vers comme la « fantasmagorie de l'Exposition universelle[414] », Benjamin y déchiffre l'exposition de l'image de la nouveauté qui recouvre la ville entière du voile du rêve. Paris devient l'équivalent du Crystal Palace construit pour l'Exposition londonienne de 1851, ce spectacle « incomparablement féérique[415] ». C'est ce même regard que porteront certains témoins de la seconde Exposition parisienne de 1867 : « rien que du fer et de la fumée » dans ce spectacle où « les machines étaient au repos, éclataient les accords des orgues mues par la vapeur et les symphonies des instruments de cuivres[416] ». Baudelaire a été un témoin capital de ses Temples de la nouveauté, de cette « terrible nouveauté » sur laquelle le poème reste en suspens.

L'expression invite à déchiffrer l'extase de cette vision urbaine et donne la clé d'interprétation de la fantasmagorie. Comme Pascal a pu écrire « le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie », le poète est pris de terreur devant le monde voué à l'infini de la nouveauté. Aux « mouvantes merveilles » s'associe paradoxalement un « silence d'éternité », éternité absolument immobile si l'on suit l'idée de Baudelaire selon laquelle « le mouvement implique généralement le bruit[417] ». Benjamin y lit le « fantasme des forces productives mises

[413] Baudelaire, *OC, I,* « Rêve parisien », p. 103.

[414] Benjamin, *Baud.*, « Notes sur des poèmes de Baudelaire », p. 48.

[415] *Ibid.*, Section « Perte d'auréole », p. 494 [G 6 ; G 6a, 1]. Citation extraite d'*Un demi-siècle d'expositions universelles* (1900) de Julius Lessing.

[416] *Ibid.*, Section « Perte d'auréole », p. 497 [G 7a, 5]. Citation extraite des *Expositions universelles* (1889) de A. S. Decourt.

[417] Un fragment des *Passages* fait le rapprochement, sans développer (Benjamin, *LP.*, p. 401 [J 90, 4]. Il s'agit de la lettre à Calonne de mi-mars 1860 (Baudelaire, Charles, *Correspondance II Mars 1860-mars 1866*, Paris, Gallimard, 1973, p. 15).

en cessation d'activité (*Phantasie von den stillgelegten Produktivkräften*[418]) ». Fantasme équivoque, qui à la fois tend à réaliser la perpétuation de la société marchande triomphante en conjurant les risques de son effondrement et où s'inscrit un désir d'interruption que Benjamin associe ailleurs à la grève générale. Il exprime l'hésitation d'une société entre le plaisir tiré d'une contemplation qui voudrait se prolonger indéfiniment et la crainte d'une incapacité à agir face à son propre déclin. L'humanité du XIX^e^ siècle se plaît à rêver dans les expositions universelles, « où la bourgeoisie exhorte le système de la propriété et de la production : "Attarde-toi, tu es trop beau[419]" ». En même temps, les classes laborieuses, les « foules écartées de force de la consommation » trouvent un « accès à la fantasmagorie où l'homme pénètre pour se laisser distraire[420] ». Si bien que l'échappement du réel dans le rêve ne fournit pas ici quelque chose comme le potentiel critique de l'Âge d'or mais traîne les fantasmes d'un monde endormi sur le point de s'écouler. En étalant l'éclat de ce sommeil « plein de miracles » à travers le tableau d'une « enivrante monotonie » minérale d'où s'est absentée la vie organique, « Rêve parisien » offre ainsi un complément au cauchemar de « Symptômes de ruines » qui diagnostique les fissures du moderne.

À propos du poème, Baudelaire rappelle dans sa correspondance que le rêve, « qui sépare et décompose, crée la *nouveauté*[421] », et se voit ainsi attribuer le même acte que le fameux passage du *Salon de 1859* accorde à l'imagination active : produire la « sensation du neuf[422] ». C'est à cette dernière, qui inaugure le règne de la nouveauté, qu'il faut attribuer selon Paul Valéry les « effets de confusion et de dissipation que nous inflige le mouvement désordonné du monde moderne » :

> L'absurde superstition du *nouveau* – qui a fâcheusement remplacé l'antique et excellente croyance au jugement de la postérité – assigne aux efforts le but le plus illusoire et les applique à créer ce qui est périssable par essence : la sensation du neuf[423].

---

[418] Benjamin, *Baud*., « Notes sur des poèmes de Baudelaire », p. 48.

[419] *Ibid.*, Section « Ennui », p. 357 [J 71, 7].

[420] Benjamin, *LP*., *Exposé de 1939*, « Grandville ou les expositions universelles », p. 51.

[421] Un fragment des *Passages* fait le rapprochement, sans développer (*Ibid.*, p. 401 [J 90, 4]. Il s'agit de la lettre à Calonne de mi-mars 1860 (Baudelaire, *Corr. II*, p. 15).

[422] Baudelaire, *OC, II*., *Salon de 1859*, « La reine des facultés », p. 621 : « Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle créé un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf ».

[423] Benjamin, *Baud*., Section « Nouveauté », p. 424 [B 5a, 2]. La citation est tirée de l'*Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo*.

Que Baudelaire ait sacrifié à cette superstition n'est pas en cause. Malgré sa justesse, la dénonciation reste trop facile. Au lieu de s'attarder sur les considérations de l'absurdité de la fascination pour la nouveauté, Benjamin préfère mettre en valeur le fait qu'elle se présente « comme l'attribut de ce qui appartient au ban de la damnation ». C'est à ce titre que l'œuvre de Baudelaire, comme celle de Blanqui, lui fait place. En défendant le Nouveau, il vint lui-même renforcer la fantasmagorie du moderne car il devait lui demeurer caché « que la dernière ligne de résistance de l'art coïncidât avec la ligne d'attaque la plus avancée de la marchandise [424]». Pour cette raison, dans sa poésie le rêve du nouveau n'est autre que celui de la marchandise elle-même, rêve dans lequel flânent les hommes du XIX[e] siècle.

Comme Baudelaire redéfinit la nouveauté à partir de l'exposition des marchandises, il faut pourtant lui concéder une certaine lucidité sur le devenir de l'art. Même dans le contexte de « Rêve parisien », le rapport à la nouveauté se présente sous un autre jour que celui de l'émerveillement. Benjamin aura laissé de côté la fin du poème, qui ne s'accommode guère de la rêverie produite et dont l'élan se brise, comme c'est fréquemment le cas chez Baudelaire, interrompu par l'inéluctable réveil. C'est seulement à partir de l'instant du réveil que le caractère duplice de la rêverie s'impose, dans ce moment où les « yeux pleins de flamme » confondent l'image persistante du rêve et la réalité de la ville. Il ne reste alors que le « mirage aveuglant du paysage morne et désolé » semblable à celui « *De profundis clamavi*[425] ». S'y superposent l'architecture féérique et la réalité rigide et froide, comme si les jouissances de la nouveauté ne pouvaient appartenir qu'à un domaine du rêve et de l'imaginaire toujours prêt à se dissoudre. Il y a dans ce double regard autant de ravissement que de terreur. C'est par une paralysie redoublée que ces affects répondent au mouvement immobile et au « silence d'éternité » qui règnent dans le « palais infini » de la nouveauté qualifié par deux fois, aux extrêmes du rêve, de « terrible[426] ».

Ne faut-il pas alors accorder autant d'importance au renversement du rêve plutôt qu'à son seul déploiement serein ? Que la rêverie diurne s'interrompe brutalement à midi n'est pas indifférent. Comme le précise Baudelaire lors de l'envoi du poème, la dédicace à Constantin Guys y trouve son motif, n'ayant « d'autre rapport *positif et matériel* que celui : c'est que,

[424] Benjamin, *LP.*, *Exposé de 1939*, « Conclusion », p. 59 et p. 56.

[425] Benjamin, *Baud.*, Section « Ennui », p. 357 [J 71, 6]. Voir Baudelaire, *OC, I*, « *De profundis clamavi* », p. 32 : « Un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois, / Et les six autres mois la nuit couvre la terre ; / C'est un pays plus nu que la terre polaire ; / — Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois ! »

[426] Les premiers vers font déjà état « De ce terrible paysage, / Tel que mortel n'en vit » (Baudelaire, *OC, I*, p. 101) alors que la fin de la première partie aboutit à l'idée de « terrible nouveauté » (p. 103).

comme le poète de la pièce, *il se lève généralement à midi*[427] ». L'anecdote n'est pas anodine puisqu'elle renvoie à l'instant critique, qui fait basculer de la fantasmagorique éternité du transitoire au transitoire de l'existence réelle, dénudée. Midi, heure du *tædium vitae*, est signe de l'échec de la capture du Nouveau. L'instant du réveil en dévoile l'inexistence en brisant le pouvoir fascinant de la nouveauté. Ou encore, il dissocie la nouveauté sous l'aspect de laquelle le visage du monde « ne se modifie jamais[428] » de ce que serait ce radicalement nouveau transformant le monde lui-même.

L'idée fixe du Nouveau est liée au désir de soustraire le monde à son éternelle fixité. Elle engage par là dans un combat contre la dernière nouveauté où se confondent le « toujours-le-même » et le « toujours nouveau ». À cet égard, la dédicace fait également signe vers l'activité du peintre de la vie moderne, pour laquelle Constantin Guys fournira quelques années plus tard un modèle. « *Tirer* l'éternel du transitoire » n'est pas éterniser la circonstance présente, ce dont se charge spontanément le moderne. Il faut entendre dans la formule l'opération qui consiste à mettre à part l'éternel, à le séparer. La théorie de la composition double du beau, immuable et historique, n'a peut-être d'autre but que de penser contre leur fusion dans le moderne. Au moment où les professions de foi artistiques croient se détourner de l'absolu et de l'éternel, Baudelaire en préserve l'articulation avec l'éphémère et le transitoire. Comme une fissure dans le moderne, cet indéfinissable et inquantifiable élément immuable de la beauté circonscrit la nouveauté au domaine de l'apparence trompeuse toujours renouvelée. Il permet de définir négativement le radicalement nouveau comme la fugacité de l'éternité qui, sans être donnée, touche toute chose à chaque instant. C'est l'objet d'une conquête qui, s'il est saisi, accède à la dignité de l'antique[429] ou encore, dans la langue de Benjamin, devient un fragment qui réchappe au cours catastrophique et infernal de l'histoire.

Alors que le monde moderne est envahi par la nouveauté, devenue ce qu'il y a de plus proche, Baudelaire rejette le Nouveau dans l'absolument lointain de l'espace et du temps. Il en fait un absolu exotique, qui murmure dans les fameux vers du « Voyage » sur lesquels se referme son recueil lyrique et qui, dans un immense saut en arrière, en appellent à « trouver du *nouveau* » par la Mort. L'ultime réponse au goût moderne du déménagement place l'objet de sa conquête *anywhere out of the world*. Loin de contredire cet appel à s'arracher au monde,

[427] Baudelaire, *Corr. II*, Lettre à Poulet-Malassis du 13 mars 1860, p. 10.

[428] Benjamin, *Baud.*, Section « Nouveauté », p. 418 [S 1, 5].

[429] Baudelaire, *OC, II, Le Peintre de la vie moderne*, « La modernité », p. 694-695.

l'activité du peintre qui sonde la vie moderne partage cette recherche du non-lieu de la nouveauté. Car seul l'enfant, l'être le plus proche du péché originel et qui pour cette raison « voit tout en nouveauté », fut touché un temps par la grâce qui dérobe le « spectacle ennuyeux de l'immortel péché ». À moins d'être en mesure de retrouver *volontairement* cette grâce de l'enfance. Quand bien même il se voue au gouffre de « l'Inconnu[430] », l'héroïsme baudelairien fait primer l'effort qui arrache le Nouveau au toujours-le-même sur toute forme d'avant-garde qui cherche l'émancipation en exigeant la conformité à la nouveauté prochaine[431].

§ 3. « Jamais » – Le progrès

Le « toujours » de la nouveauté conduit au « jamais » du salut, qui est comme sa doublure. Autant pour Baudelaire que pour Benjamin, la représentation dominante d'une histoire qui ne connaît aucun saut et se satisfait de son cours est un signe, non de stabilité et d'élévation progressive, mais de dégradation et de damnation. Saisir le progrès dans son effectivité, c'est le rapporter à la linéarité d'un temps qui accumule et nie constamment ce qui est pour s'approcher de son point de tension situé à l'extrême fin du processus historique. Sans terme, il ne laisse derrière lui que des débris, des approximations sans valeur. Toute marche en avant de l'histoire étire ainsi son cours en un sens qui n'est pas accomplissement, mais reconduction de la crise. Selon une des thèses centrales qui servent d'armature théorique au *Baudelaire*, le progrès (*Fortschritt*), c'est la catastrophe (*Katastrophe*[432]) :

> Il faut fonder le concept de progrès sur l'idée de la catastrophe (*Idee der Katastrophe*). La catastrophe, *c'est* que cela continue comme avant. Elle n'est pas ce qui nous attend à chaque instant (*das jeweils Bevorstehende*) mais ce qui est donné à chaque instant (*das jeweils Gegebene*[433]).

---

[430] Baudelaire, *OC, I,* « Le Voyage », p. 134.

[431] Baudelaire écrit dans *Mon cœur mis à nu* à propos des « poètes de combat » et des « littérateurs d'avant-garde » qui rappellent l'arrière-plan bonapartiste : « Ces habitudes de métaphores militaires dénotent des esprits non pas militants, mais faits pour la discipline, c'est-à-dire pour la conformité, des esprits nés domestiques, des esprits belges, qui ne peuvent penser qu'en société » (Benjamin, *Baud.*, Sections « Nouveauté », p. 432 et « Progrès », p. 600 [J 40, 2] (Baudelaire, *OC, I*, p. 691).

[432]Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*., p. 133 : « *Die Katastrohe ist der Fortschritt, der Fortschritt ist der Katastrophe* ». Il faut noter la réversibilité de cette proposition, sur laquelle nous reviendront. Il y a un double caractère de la catastrophe et, partant, du progrès.

[433] Benjamin, *Baud*., *Zentralpark*, § 35, p. 660. Une variante se trouve dans la section « Spleen », p. 477-478 [N 9a, 1]. Les matériaux des *Thèses sur le concept d'histoire* procèdent à une critique générale de la théorie du progrès.

Ressaisie à partir de ce changement de regard, l'histoire ne se présente plus comme « une suite d'événements » – la suite ordonnée d'événements offerte au regard humain, orientée du passé vers un futur rédempteur. Comme dans l'allégorie de la fameuse IX[e] thèse *Sur le concept d'histoire*, elle est ce qui s'impose à l'œil écarquillé de l'*Angelus novus* : « une catastrophe sans modulation ni trêve, amoncelant les décombres et les projetant éternellement à ses pieds ». Si ce regard est celui que l'allégoriste porte sur l'histoire, il trahit sa situation de détresse et d'impuissance :

> L'Ange voudrait bien se pencher sur ce désastre, panser les blessures et ressusciter les morts. Mais une tempête s'est levée, venant du Paradis ; elle a gonflé les ailes déployées de l'Ange ; et il n'arrive plus à les replier. Cette tempête l'emporte vers l'avenir auquel l'Ange tourne le dos tandis que les décombres, en face de lui, montent au ciel. Nous donnons nom de Progrès à cette tempête[434].

Nommer le Progrès, c'est invoquer la violence de l'histoire et tenter d'inverser la polarité de son cours ; c'est désigner l'introduction et le creusement insensible d'un écart entre l'humanité et son salut. Avec une profonde ironie, Baudelaire atteint cette idée par la synonymie : « la ruine universelle, ou le progrès universel ; car peu importe le nom[435] ». De telles formules ont travaillé à sa renommée chez les réactionnaires alors qu'elles engagent au contraire, comme le montre Benjamin, à penser contre la rigidité du monde. Frappant l'imagination, les charges polémiques contrebalancent les croyances consolatrices sur leur propre terrain. Car, bien compris, le concept de progrès montre que « l'enfer n'est rien de ce qui nous attend – mais *cette vie ici*[436] ». Le progrès comme catastrophe n'implique aucune connotation morale. C'est le postulat de l'expérience d'une désorientation radicale de l'histoire qui découvre un instrument de damnation dans l'illusion courante d'un *telos*. La rhétorique satanique se veut elle-même une réponse à la ruse de l'histoire par laquelle les hommes travaillent à leur perte en croyant se diriger vers leur salut : « Mes chers frères, n'oubliez jamais quand vous entendez vanter le progrès des Lumières, que la plus belle des ruses du Diable est de vous persuader qu'il n'existe pas ! » Au nom d'une lucidité nécessaire sur l'homme, elle projette une obscurité à l'endroit où il ne voit que Lumières[437]. Elle se présente comme un

Celle-ci se décline en critique des théories du progrès infini, de son automatisme et de la théorie du progrès chez Marx (voir Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*., p. 130).

[434] Benjamin, Walter, *Écrits français, Sur le concept d'histoire*, p. 438. La dernière phrase est reprise de Blanqui.

[435] Baudelaire, *OC, I., Fusées*, XV, p. 666.

[436] Benjamin, *Baud., Zentralpark*, § 35, p. 660.

[437] Baudelaire, *OC, I., Le Spleen de Paris*, « Le Joueur généreux », p. 326-327. Paul Bénichou a défini l'attitude de Baudelaire relativement au mythe de Satan comme un « humanisme du Mal, qui dévoile l'homme sans

instrument de critique de la théologie latente du moderne qui règle la marche des hommes qui, privés du « flambeau des grâces sataniques[438] », ont trouvé refuge dans l'illusion d'un salut accordé d'emblée par l'histoire.

L'idéologie du progrès est une adhésion sans concession à un enfer qui s'ignore. « Ce fanal obscur, invention du philosophisme actuel, breveté sans garantie de la nature ou de la Divinité », n'est pas un guide dans l'obscurité, mais un guide qui conduit vers l'obscurité : « cette lanterne moderne jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance ; la liberté s'évanouit, le châtiment disparaît[439] ». Les attaques de Baudelaire ne se portent pas contre l'idée du progrès en général mais contre la fatuité de l'époque moderne qui s'accommode de la croyance superstitieuse pour laquelle toute nouveauté est progrès :

> Il est très important que chez Baudelaire le « Nouveau » ne soit aucunement une contribution au progrès. On ne trouve d'ailleurs presque jamais chez lui de tentative de se confronter sérieusement à l'idée de progrès. C'est avant tout la « croyance au progrès » qu'il poursuit de sa haine, et qui est pour lui non une erreur ordinaire, mais une hétérodoxie, une hérésie[440].

Sous le nom de « Nouveau », ce sont les prétentions à un autre rythme de l'histoire qui sont préservées. Peu déterminé théoriquement, il vaut comme un contrepoint, comme la valeur au nom de laquelle l'idéologie des modernes est toisée et rejetée. Parce qu'il ne s'agit pas pour lui de rectifier une erreur mais de s'attaquer à leur source, Baudelaire se soucie peu des variantes des doctrines du progrès et n'en discute jamais le détail. Il s'en tient à mettre en évidence l'idolâtrie de ses adeptes, avant tout pour ce qui relève de la technique : « Les disciples des philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques l'entendent ainsi : le progrès ne leur apparaît que sous la forme d'une série indéfinie. Où est cette garantie[441] ? » Leur hérésie accorde une extension indéfinie à ce qui, ni du point de vue moral ni du point de vue de la culture, n'a fait ses preuves. La naïveté de la croyance tend même à valoir comme une preuve du contraire. Comme le résume Kafka, « croire au progrès ne veut pas dire qu'un progrès s'est déjà produit. Ce ne serait pas une croyance[442] ». Et il n'est pas même nécessaire d'invoquer une doctrine

---

nécessairement le déshonorer » (« Le Satan de Baudelaire », in Guyaux, André et Marchal, Bertrand, dir., *Les Fleurs du mal, Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003*, PUPS, 2003, p. 16).

[438] Baudelaire, *OC, I*, « L'Irrémédiable », p. 80.

[439] Benjamin, *Baud.*, Section « Progrès », p. 592 [J 48, 6].

[440] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 40, p. 664.

[441] *Ibid.*, Sections « Nouveauté », p. 432 et « Progrès », p. 600 [J 38a, 8].

[442] Benjamin, *Œuvres II*, *Franz Kafka*, p. 439.

concurrente du sens de l'histoire pour procéder à sa critique. Il suffit de constater le « fait journalier » indépendamment de tout parti pris. Là où l'homme moderne retrouve la marque de sa supériorité dans tout ce qui le distingue des temps qui l'ont précédé, Baudelaire ne perçoit qu'identité, travestissements de l'archaïque :

> Quoi de plus absurde que le Progrès, puisque l'homme (…) est toujours semblable et égal à l'homme, c'est-à-dire toujours à l'état sauvage. Qu'est-ce que les périls de la forêt et de la prairie auprès des chocs et des conflits quotidiens de la civilisation ? Que l'homme enlace sa dupe sur le Boulevard, ou perce sa proie dans des forêts inconnues, n'est-il pas l'homme éternel, c'est-à-dire l'animal de proie le plus parfait[443] ?

Pour qualifier ce qui reste inchangé dans le cours de l'histoire et dans la nature humaine, il vient sous la plume de Baudelaire ces mêmes termes de « toujours semblable », de « toujours le même » dont Benjamin fait usage. Parmi les hommes du XIX^e^ siècle, rares sont ceux qui, comme Poe, surent résolument rester de marbre devant la croyance au progrès :

> Il ne croyait qu'à l'immuable, à l'éternel, au *self-same*, et il jouissait – cruel privilège dans une société amoureuse d'elle-même, – de ce grand bon sens à la Machiavel qui marche devant le sage, comme une colonne lumineuse, à travers le désert de l'histoire[444].

En quoi la croyance en l'immuable a-t-elle plus de valeur que celle dans le progrès ? Trancher entre ces grandes rivales revient moins à prêter attention aux justifications susceptibles de les soutenir qu'à souligner leurs effets escomptés. Baudelaire sonde une croyance par une autre et se contente de tirer les conclusions de l'absence de garantie de ce qui est promu par les partisans du progrès. Dans cette perspective, la terrible vérité de l'éternelle traversée du « désert de l'histoire » – où les hommes recoupent sans cesse les mêmes chemins – l'emporte. Car il n'est plus ici question de justifier une situation historique donnée à partir d'une certaine conception du progrès, mais seulement de définir ce que serait ce dernier, négativement, à partir du vide de l'histoire. La croyance en l'immuable fournit les conditions de possibilité d'un progrès bien compris, c'est-à-dire, comme le suggère la référence à

[443] Baudelaire, *OC, I, Fusées,* XIV, p. 663.

[444] Baudelaire, *OC, II, Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, p. 299.

Machiavel[445], une sagesse dans la contingence associée à un effort pour s'emparer des occasions que l'histoire est susceptible de rencontrer.

L'idée d'une contingence radicale semble au premier abord contredire les évocations fréquentes de la « providentialité » et d'un univers réglé par le nombre. N'abandonnant pas la Providence, Baudelaire reconduirait ce qu'il critique dans sa forme sécularisée, c'est-à-dire dans les doctrines du progrès qui transforment les événements en étapes nécessaires à la réalisation de l'histoire. Mais s'il lui réserve en effet une place, c'est en suivant de Maistre qui circonscrit son rôle au châtiment. En ce qu'elle empêche le cours catastrophique des événements d'annihiler toute possibilité de se ressaisir, seule la douleur est providentielle. Par son travail du négatif, la providentialité ne conduit pas au dépassement et n'opère que pour retenir les créatures dans le déclin de l'histoire. Elle renvoie moins aux voies empruntées pour parvenir à un but qu'aux rapports harmoniques et analogiques qui permettent de rendre compte de ses infinies vicissitudes. Par son biais, les choses se font et se défont, sans que l'on puisse dire qu'elles n'avancent ni qu'elles modifient effectivement le monde. Dans une lettre de fin août 1860 – dont Benjamin n'aura pas eu connaissance – Baudelaire fait valoir cette idée à Poulet-Malassis :

> Ne saisissez-vous pas, par l'imagination, que quelles que soient les transformations des races humaines, quelque rapide que soit la destruction, *la nécessité de l'analogisme* doit subsister, et que les rapports, avec des couleurs ou des formes différentes restent les mêmes ? C'est, si vous consentez à accepter cette formule, *l'harmonie éternelle par la lutte éternelle*.

À son ami chez qui persiste « un vieux reste des philosophies de 1848 », Baudelaire répond qu'il faut subordonner « l'harmonie universelle » des utopistes à la « lutte éternelle » à laquelle Giuseppe Ferrari, fort de sa lecture de Machiavel, a soumis l'histoire[446]. Ce sont les lois éternelles de la nature et de l'histoire qui rendent impossible l'unité des peuples et la perfectibilité du genre humaine. Loin des affinités fouriéristes de sa jeunesse, Baudelaire se fait

[445] Baudelaire a un temps projeté d'écrire un *Machiavel et Condorcet*, opposant par ces noms la contingence de l'histoire et l'idée de progrès historique. Sur l'orientation des lectures de Machiavel au XIX^e^ siècle et leur influence possible sur Baudelaire, voir Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, p. 371-377.

[446] Baudelaire, *Corr. II*, p. 86. Il écrit ailleurs, à propos de Delacroix : « il croyait que rien ne change, bien que tout ait l'air de changer, et que certaines époques climatériques, dans l'histoire des peuples, ramènent invariablement des phénomènes analogues » (Baudelaire, *OC, II*., p. 758). Ces textes reconnaissent leur dette envers Ferrari, que Baudelaire a rencontré et dont il connaît *L'histoire de la raison d'État*. L'ouvrage défend, contre les idéologies du progrès, l'idée que l'histoire consiste en une « guerre universelle » des peuples. Sa fatalité dérive des lois éternelles de la nature et de l'histoire. Sur le rapport de Baudelaire à Ferrari et son lien avec le dandysme, voir Howells, Bernard, *Baudelaire: individualism, dandyism and the philosophy of history*, 1996.

partisan d'une vision de l'histoire dont Benjamin perçoit l'affinité avec Blanqui et Nietzsche. Ce « toujours le même » dont est affublé le visage de l'histoire est associé à une lutte qui, quand bien même elle serait sans issue, ne saurait cesser. Si le progrès conserve encore un sens, c'est au sein de cette lutte éternelle, inévitable, mais susceptible de donner lieu à des instants qui se détachent du cours uniforme du temps. Baudelaire n'en conclut pas, comme Benjamin le dira de Blanqui, à la résignation. Il en appelle à la floraison de talents, aux grands hommes qu'il qualifie constamment de « singuliers » et « puissants ».

Mais les hommes pensent plus aisément de concert et le « monde ne marche que par le malentendu », par ce « Malentendu universel[447] » qui règle les sociétés humaines et leur confère une apparence d'harmonie. Conformément aux lois éternelles de l'histoire, l'harmonie se maintient sans les hommes ou malgré eux. Contre l'idée de marche du genre humain qui offre à la volonté le droit de se déléguer, Baudelaire formule l'hypothèse d'un progrès de l'humanité fondé sur la coordination de chaque volonté individuelle :

> Pour que la loi du progrès existât, il faudrait que chacun voulût la créer ; c'est-à-dire que quand tous les individus s'appliqueront à progresser, alors, et seulement alors, l'humanité sera en progrès.
> Cette hypothèse peut servir à expliquer l'identité des deux idées contradictoires, liberté et fatalité. — Non seulement il y aura, dans le cas de progrès, identité entre la liberté et la fatalité, mais cette identité a toujours existé. Cette identité, c'est *l'histoire*, histoire des nations et des individus[448].

Il en précise ailleurs le sens en disant que le progrès ne peut se comprendre que comme « diminution des traces du péché originel[449] ». Il n'y a de progrès que dans l'infime et dans le conditionnel, suspendu à la volonté. Pour sonder le peu d'espérance contenu dans cette proposition et à quel point les *Journaux intimes* donnent peu dans la confiance en l'avenir, il suffit de remarquer que c'est précisément la passivité de la volonté individuelle confortée par cette « doctrine de paresseux » qui crée l'illusion d'un automatisme du progrès de l'humanité[450]. Dans cette perspective, toutes les considérations radicales de Baudelaire sur le sacrifice volontaire relèvent moins de propositions politiques crédibles que d'une injonction à brusquer

[447] Baudelaire, *OC, I, Mon cœur mis à nu,* XLII, p. 704.

[448] *Ibid.*, XLVII, p. 707.

[449] *Ibid.*, XXXII, p. 697. Benjamin écrit pour sa part que la « rédemption est le *Limes* du progrès » (Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*., p. 140. Nous traduisons).

[450] Baudelaire, *OC, I,* IX, p. 681. Le texte précise cette « doctrine de *Belges*. C'est l'individu qui compte sur ses voisins pour faire sa besogne. Il ne peut y avoir de progrès (vrai, c'est-à-dire moral) que dans l'individu et par l'individu lui-même. Mais le monde est fait de gens qui ne peuvent penser qu'en commun, en bandes ».

la passivité de l'homme moderne. Si le progrès peut être conçu comme une force, celle-ci se distingue par son faible potentiel, qui demande des efforts redoublés pour rappeler à l'ordre les modernes en proie à leurs chimères : « Tous ces visages fatigués et sérieux ne témoignaient d'aucun désespoir ; sous la coupole spleenétique du ciel, les pieds plongés dans la poussière d'un sol aussi désolé que ce ciel, ils cheminaient avec la physionomie résignée de ceux qui sont condamnés à espérer toujours[451] ».

Le commencement infernal et intransigeant de la morale baudelairienne se trouve peut-être ainsi contenu tout entier dans la citation du *Corbeau* que Baudelaire place en exergue d'*Edgar Poe, sa vie et ses œuvres* :

> … Quelque maître malheureux à qui l'inexorable Fatalité a donné une chasse acharnée, toujours plus acharnée, jusqu'à ce que ses chants n'aient plus qu'un unique refrain, jusqu'à ce que les chants funèbres (*De profundis*) de son Espérance aient adopté ce mélancolique refrain : Jamais ! Jamais plus[452] !

C'est tirer toutes les conséquences de la théologie du moderne, qui a exclu toute espérance en abolissant « l'Enfer par amitié pour le genre humain » et s'attire des adeptes qui préfèrent écrire, « *l'oreille inclinée au vent*, des fantaisies giratoires aussi flatteuses que l'élément qui les dicte[453] ». L'Enfer est le révélateur de la nature du « Progrès, la grande idée moderne[454] » face à laquelle la « vision impeccable du vrai » devient une « véritable infirmité ». Face à la série indéfinie du progrès, le « jamais » a la valeur d'un rappel à l'ordre. Il n'est ni une invitation à se tourner vers l'avenir ni un encouragement à se résigner face aux événements. Il fait valoir les droits de l'expérience d'un monde pétrifié, envahi par la mort :

> Que peut signifier parler de progrès à un monde qui plonge dans une rigidité cadavérique (*in Totenstarre versinkt*). L'expérience d'un monde entrant en rigidité cadavérique, Baudelaire l'a trouvée chez Poe, consignée avec une vigueur incomparable. C'est ce qui rendait celui-ci irremplaçable à ses yeux : le fait qu'il

[451] *Ibid.*, *Le Spleen de Paris*, « Chacun sa chimère », p. 283.

[452] Baudelaire, *OC, II*, p. 296.

[453] *Ibid.*, *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, p. 300. Baudelaire fait ici référence à ceux sur qui le Diable « fonde de grands espoirs ». La « théologienne du sentiment » George Sand est l'emblème des modernes qui se livrent au Diable sans en avoir conscience et chez qui la confiance dans le « *bon sens* » et le « *bon cœur* » manifestent la bêtise. Avec humour et colère, Baudelaire écrit que s'il la rencontrait il ne pourrait s'« empêcher de lui jeter un bénitier à la tête » (*Mon cœur mis à nu*, XVII, p. 686-687).

[454] *Ibid.*, p. 299.

décrivait le monde dans lequel l'effort poétique de Baudelaire trouvait sa légitimité[455].

Pousser à bout l'effort baudelairien pour penser et arracher le Nouveau revient à qualifier l'héroïsme désespéré de sa poésie. Contemporaine des avancées du *Baudelaire,* la liasse « Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès » cherche un langage qui n'implique pas de la trancher entre la fausse alternative entre le désespoir devant le toujours-le-même et la conquête du Nouveau :

> Il y a, à l'intérieur de chaque œuvre d'art véritable, un endroit où celui qui s'y place sent sur son visage un air frais comme la brise d'une aube qui point. Il en résulte que l'art que l'on considérait souvent comme réfractaire à toute relation avec le progrès, peut servir à déterminer la nature authentique de celui-ci. Le progrès ne loge pas dans la continuité du cours du temps, mais dans ses interférences : là où quelque chose de véritablement nouveau (*wahrhaft Neues*) se fait sentir pour la première fois avec la sobriété de l'aube[456].

Baudelaire a insisté sur l'opposition irréductible entre l'art et le progrès en défendant une « conception monadologique » de la création artistique n'offrant d'autre promesse qu'elle-même[457]. C'est à une telle promesse que Benjamin cherche à faire place en conservant le terme de progrès, délesté de la foi que les modernes y attachent. Pour trouver le lieu où ce véritablement nouveau se fait sentir dans l'œuvre de Baudelaire, il faut séjourner sur le terrain du spleen et de la vision allégorique de l'enfer. S'ils confortent cette idée de l'œuvre d'art, c'est qu'ils ont pour effet de faire voler en éclat la continuité historique. Ce n'est pas l'inversion du cours de l'histoire qui est exigé par ce progrès véritable apparié au Nouveau. C'est sa mise en pièce, jusqu'à ce que, réduit à une suite de saccades et d'événements avortés, il ne laisse enfin place qu'à des floraisons spontanées.

---

[455] Benjamin, *Baud.*, *Zentralpark*, § 34, p. 660. On trouve une variante dans les sections « Éternel retour » et « Progrès », p. 601 [J 58, 6].

[456] Benjamin, *LP.*, p. 492 [N 9a, 7].

[457] Benjamin, *Baud.*, Section « Nouveauté », p. 432 et « Sauvetage », p. 586 [J 38a, 7]. Benjamin se réfère à *L'exposition universelle de 1855* : « Transportée dans l'ordre de l'imagination, l'idée du progrès (…) se dresse avec une absurdité gigantesque. (…) L'artiste ne relève que de lui-même. Il ne promet rien aux siècles à venir que ses propres œuvres » (Baudelaire, *OC, II*, p. 581).

§ 4. « Peut-être » – La mode et le sauvetage in extremis

À l'affût du nouveau, le peintre de la vie moderne fait des moindres variations de la mode un objet privilégié. Loin d'être insignifiants, les détails sont pour lui le refuge de la vitalité[458]. Il aurait échappé au Baudelaire ivre de nouveauté que l'éternel retour du même se loge jusque dans les plis de la robe[459]. En ce qu'elle « simule le changement alors que tout stagne[460] », c'est finalement la mode qui fournit le modèle pour en penser le mouvement du moderne. Car la mode ne relève pas immédiatement de l'apparence ; elle est elle-même productrice de ces apparences que sont la nouveauté et le progrès. La question se pose alors de savoir s'il faut condamner le processus qui conditionne l'éternel retour de la nouveauté.

Ce sont avant tout ses implications politiques qui sont visées. Il faut prendre au sérieux la remarque de Brecht selon laquelle, en créant la sensation du neuf, la mode ne fait que satisfaire la « grande aversion contre les grands changements » qu'éprouvent les puissants. Dans la même perspective, Jhering critique la motivation sociale de cette « barrière sans cesse renouvelée, car sans cesse renversée, qu'érigent les gens bien, soucieux de tenir leur rang face au commun des mortels[461] ». La mode implique une hiérarchisation des goûts qui donne toujours de l'avance aux dominants, éternels possesseurs de la norme. Cette question a préoccupé les théoriciens utopistes du communisme et particulièrement Cabet dans le *Voyage en Icarie* :

> Le futur État communiste ne pourrait admettre aucun produit de l'imagination ni tolérer le moindre changement, en quoi que ce fût ; aussi avait-il banni d'Icarie toutes les modes, et en particulier les modistes, ces prêtresses capricieuses de la mode, ainsi

[458] Baudelaire, *OC, II, Le Peintre de la vie moderne*, p. 693 : « Si une mode, une coupe de vêtement a été légèrement transformée, si les nœuds des rubans, les boucles ont été détrônés par les cocardes, si le bavolet s'est élargi et si le chignon est descendu d'un cran sur la nuque, si la ceinture a été exhaussée et la jupe amplifiée, croyez qu'à une distance énorme son *œil d'aigle* l'a déjà deviné ».

[459] Benjamin, *Baud.*, Section « Éternel retour », p. 532 [B 4, 1] : « L'histoire du vêtement féminin présente un nombre étonnamment restreint de variations et n'est guère plus qu'un cycle s'organisant autour de quelques nuances qui changent rapidement mais reviennent fréquemment : longueur de la traîne, hauteur de la coiffure, raccourcissement des manches, bouffant de la jupe (…). Même les révolutions radicales comme de nos jours la coupe à la garçonne ne sont que "l'éternel retour du même" ». Benjamin cite l'*Histoire culturelle de l'époque moderne* (1931) de Friedell. Cette « chimère du Nouveau, dont se repaît le flâneur » (*Ibid.*, Section « Nouveauté », p. 428 [J 66, 1]) immergé dans la foule conditionne l'ambiguïté de la position baudelairienne à l'égard du moderne.

[460] Benjamin, *Baud.*, Section « Nouveauté », p. 424 [B 4a, 1].

[461] *Ibid.*, Section « Nouveauté », p. 424 [B 4a, 1]. Benjamin fait référence au texte de Brecht, « Cinq difficultés à écrire » : « Ils aimeraient bien que tout reste en l'état, mille ans si possible. Si seulement la lune restait sur place, si seulement le soleil arrêtait sa course ! Personne n'aurait plus faim et ne voudrait plus dîner. Quand ils ont tiré au fusil, l'adversaire ne devrait plus tirer lui-même, leur coup devrait être le dernier ». La citation de Jhering est extraite des *Raisons d'être du droit* (1883).

> que les orfèvres et toutes les professions qui servent le luxe, exigeant que les costumes, les accessoires, etc. ne soient pas modifiés[462].

Face à ce verdict qui exclut purement et simplement la mode – verdict absolument incompatible avec la promotion conjointe de la recherche du nouveau, du luxe, d'une imagination qui crée la sensation du neuf chez Baudelaire –, Benjamin accorde le diagnostic. Il préfère toutefois s'enquérir d'un remède extrait de ce processus même plutôt que de travailler à son abolition : « La mode est l'éternel retour du Nouveau. — N'y a-t-il pas néanmoins, précisément dans la mode, des motivations de sauvetage (*Motive der Rettung*[463]*)* ? » Car si la mode pare le cadavre du corps social de l'apparence du nouveau, il y a dans le renouvellement de la mort une tentative de s'en affranchir qui ne doit pas être laissée de côté. Du jugement surplombant qui détermine ce qui doit être sauvé ou détruit, Benjamin passe à l'examen, dans la chose même, des motivations qu'elle recèle. Sans rejeter la sentence de Brecht, il est ainsi nécessaire d'en approfondir un second aspect : la mode relève d'une dynamique spécifique lorsqu'elle a lieu dans un monde où rien de nouveau n'arrive. Elle se présente alors comme une figure de la damnation qui cherche, en vain, à se nier elle-même. La « question de la nouveauté » se pose alors sous cette forme :

> Pour saisir la signification de la *nouveauté* (*Neuigkeit*), il faut revenir à la vie quotidienne. Pourquoi tout le monde communique-t-il à autrui la dernière nouvelle (*Neueste*) ? Vraisemblablement pour triompher des morts. Mais juste quand il n'y a rien d'effectivement nouveau (*wirklich Neues*[464]).

Toute adhésion ou tout intérêt porté à une tendance est autant le signe d'un désir d'échapper à la mort qu'une réponse désespérée à la privation du Nouveau. Si la recherche du Nouveau relève de ce que Baudelaire nomme « l'immortel appétit du beau[465] », la « nouveauté » n'est quant à elle pas plus vieille que le XIX^e^ siècle. Sa place dans le processus de production la distingue en ce qu'elle inaugure une nouvelle classe d'objets, celle des « articles qui sont créés dans le but de devenir à la mode[466] ». L'objet se charge ainsi d'une

[462] *Ibid.*, Section « Nouveauté », p. 423-424 [B 4, 2]. La citation est extraite de l'*Histoire des associations ouvrières française* (1864) de Sigmund Engländer.

[463] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 29, p. 655.

[464] *Ibid.*, Section « Nouveauté », p. 418 [D 5a, 5]. Nous rectifions la traduction (qui omet l'idée de nouveauté dans la vie quotidienne) pour faire apparaître les modalités du nouveau que Benjamin s'efforce de distinguer.

[465] Baudelaire, *OC, II*, *Le Peintre de la vie moderne*, « Le beau, la mode et le bonheur », p.685.

[466] Benjamin, *Baud.*, Section « Nouveauté », p. 426 [B 7, 7]. La citation est tirée du chapitre sur « La mode » de *La Culture philosophique* de Simmel.

« signification jusqu'alors inconnue », celle de « stimuler la demande[467] ». Pour expliciter cette forme inédite de stimulation du marché, Benjamin n'en reste pas à la dimension socio-économique et lit dans ce changement de statut de l'objet une attente métaphysique spécifique relative au cours de la mort. La cadence de la mode est moins le signe d'un désir de renouvellement que de la satisfaction illusoire d'avoir triomphé de ce qui est mort. Elle entend confirmer la persistance du vivant, qui trouve à chaque instant la preuve de son existence dans son accès à la dernière nouveauté. Vouloir anticiper une tendance, c'est déjà devancer la mort et, dans le même coup, la naissance. Par sa médiation, les extrêmes de la vie se trouvent abolis au sens où elle « montre la nouvelle création naturelle de la vie abolie (*aufgehoben*) par la nouveauté » et intègre la mort « par le *sex-appeal* de l'anorganique que celle-ci a enfanté[468] ». En nivelant les extrêmes de la vie, la mode témoigne de sa prétention à prendre la place de la mort.

Comme dans le *Dialogue de la mode et de la mort* de Leopardi, la Mode taquine la Mort devant la grille de l'ennui et la défie dans une course vouée à l'échec. Benjamin figure leur relation sous une forme qui rappelle les images de pensée (*Denkbilder*) de *Sens unique*. Assistée par le Trépas, la Mode prend la mesure du siècle pour faire le patron de ce « cadavre bariolé » :

> Ici la mode a inauguré le marché des échanges dialectiques entre la femme et la marchandise – entre le désir et le cadavre. Son commis insolent, ce grand échalas qui a nom Trépas, mesure le siècle avec son aune, fait de lui-même le mannequin, pour des raisons d'économies, et prend personnellement en main l'écoulement du stock, qui en français s'appelle « *révolution* ». Car la mode n'a jamais été rien que la parodie du cadavre bariolé, provocation du trépas par la femme, et entre deux rires perçants et convenus, un échange amer à propos de la putréfaction. La voilà, la mode. C'est pourquoi elle change si rapidement, chatouillant le trépas et déjà autre, nouvelle, quand celui-ci s'apprête à l'estourbir. Pendant cent ans, elle lui a rendu coup pour coup. Enfin, elle est à présent sur le point de lui céder le terrain. Mais le Trépas, lui, sur les rives d'un nouveau Léthé roulant dans les passages un fleuve d'asphalte, érige en trophée le harnachement des putains. ■Révolution ■Amour ■[469]

De fait, dans ses révolutions ou ses changements incessants, la mode « évolue aux extrêmes : frivolité et mort[470] ». Comme l'écrit Balzac dans son carnet : « Rien ne meurt, tout

[467] *Ibid.*, Section « Nouveauté », p. 428 [J 56a, 10].

[468] *Ibid.*, p. 429 [B 9, 2].

[469] *Ibid.*, p. 422 [B 1, 4]. Les *Exposés* des *Passages* citent le *Dialogue* de Leopardi (*Petites œuvres morales*, Paris, Allia, 1993) en exergue du chapitre sur Grandville : « La mode : Monseigneur la mort ! Monseigneur la mort ! » en masculinisant la Mort.

[470] Benjamin, *Baud.*, Section « Nouveauté », p. 423 [B 3a, 4.

se transforme ». Benjamin y voit une invitation à développer l'aspect de la « temporalité de l'Enfer (*Zeit der Hölle*) » qui repose sur les esquives réciproques de la mode et de la mort : « Celle-ci ne veut pas connaître la mort ; de même, la mode se moque de la mort ; l'accélération du trafic, le rythme de transmission des nouvelles qui règle la succession rapide des différentes éditions des journaux, visent à éliminer toute fin brutale, toute interruption[471] ». En rectifiant la maxime de Lavoisier, Balzac fait ressortir la teneur d'une temporalité où les transitions continues font tomber la mort dans l'oubli. Sa parenté avec la mode repose sur l'idée d'un continuum au sein duquel la matière se reconfigure sans perte. Il ne s'agit pas tant de dire que la mode supprime réellement toute discontinuité mais plutôt qu'elle efface à chaque fois les sauts et les transitions en faisant de la dernière nouveauté ou des dernières nouvelles le centre exclusif qui a déjà pris la place du précédent. Son accélération inaugure un régime de succession qui supprime la profondeur du temps en rapportant toute actualité à la contemporanéité : « *être contemporaine de tout le monde** — c'est la satisfaction la plus ardente et la plus secrète que la mode donne à la femme[472] ».

L'articulation des trois déterminations de la mode (la hiérarchisation du goût, l'accélération qui réalise le désir de triompher de la mort et la jouissance d'« *être contemporaine de tout le monde* ») permet de dire le dernier mot sur la teneur de la nouveauté : « la mode fixe en permanence la dernière norme en date de l'identification (*den jeweils letzen Standard der Einfühlung*[473]) ». Cette proposition capitale dans l'économie du *Baudelaire* vaut moins par les conclusions sociologiques qu'elle implique que par ce qu'elle dit de la conception de l'histoire qu'elle supporte. Toutes les analyses qui se rapportent à la mode conduisent à préciser les termes du conflit qui émerge au XIX^e^ siècle entre ce que Benjamin nomme l'« histoire comme nouveauté » et la conquête du Nouveau à laquelle Baudelaire a sacrifié[474]. Ce modèle du nivellement du temps à partir de la dernière norme imposée permet de procéder à la critique de l'historiographie conventionnelle défendue par les « maîtres de l'historisme ». Les thèses VI^e^ et

[471] *Ibid.*, p. 421 [B, 1]. La citation de Balzac, extraite de l'édition de Crépet *Pensées, sujets, fragments*, est placée en épigraphie de la liasse « Mode » des *Passages*. Son commentaire est donné plus loin (Benjamin, *LP*., p. 92 [B 2, 4]). La maxime balzacienne insiste sur la spécificité de l'enchaînement des événements soumis au cours moderne du temps : en son sein priment l'accélération de la circulation et l'emballement qui écartent toute interruption soudaine exactement comme le défilement rapide d'images séparées produit la perception d'un mouvement continu. Transposée sur le plan de l'histoire, elle se confond avec le continuum de la nouveauté alimenté par la mode.

[472] Benjamin, *Baud*., Section « Nouveauté », p. 422 [B 2, 5].

[473] *Ibid.*, p. 435 [J 75, 3].

[474] Le plan de la section « Nouveauté » oppose l'effort baudelairien pour « trouver du nouveau » à l'« histoire comme nouveauté » (*Ibid.*, « Feuillets bleus », p. 678).

VII[e] *Sur le concept d'histoire* scrutent le regard qui construit une telle représentation. La tâche que Ranke assigne à l'historien de représenter le passé « tel qu'il a vraiment été » et la recommandation de Fustel de Coulanges à qui veut revivre le passé de « s'ôter de l'esprit tout ce qu'il sait du cours ultérieur de l'histoire[475] » tombent sous le concept d'identification.

Alors que les thèses rédigées ne font pas référence à la mode, le *Baudelaire* définit l'approche historiciste comme « histoire selon le schéma de la mode » et note : « l'histoire sans lutte des classes égal l'histoire selon le schéma de la mode[476] ». L'approche positiviste et les prétentions à l'objectivité historique partagent la satisfaction « ardente » et « secrète » que la femme trouve dans la mode. Comme la contemporanéité conférée par la mode repose sur l'identification à la dernière nouveauté, il n'y a d'identification possible à une époque que selon la dernière norme en vogue, c'est-à-dire selon le point de vue des dominants. En se rendant contemporain d'une époque passée, l'historiciste se trouve contemporain de tous les vainqueurs passés. Il faut rappeler la réponse de la VII[e] thèse à la question de savoir « dans la peau de qui se met au juste l'historiographe de l'historicisme » :

> La réponse est inéluctablement : dans celle du vainqueur. Mais les dominants du moment sont les héritiers de tous ceux qui ont vaincu un jour. Le fait de se mettre dans la peau du vainqueur profite toujours au dominant du moment. Pour le tenant du matérialisme historique, on en a déjà assez dit. Quiconque a, jusqu'à ce jour, emporté la victoire, marche dans le cortège triomphal qui fait avancer les dominants actuels sur ceux qui sont aujourd'hui au sol.

L'historien qui sacrifie à l'identification prend sa place à la tête du cortège triomphal de l'histoire culturelle, fixant son regard vers les « grands génies qui l'ont créé » et tournant le dos à « l'indicible corvée qu'ont endurée leurs contemporains ». Comme la mode répond à l'ennui, non pas par un regain de vitalité, mais par l'oubli, la reconstruction trie et lisse le cours de l'histoire. Alors qu'elle hérite de la barbarie inhérente à ce mode de transmission, elle renonce à « s'emparer de l'image historique authentique qui brille comme un éclair, fugitivement ». Le partisan du matérialisme historique ne peut s'accommoder de ce désistement et « considère que sa mission est de prendre l'histoire à rebrousse-poil[477] », d'en faire ressortir les aspérités. En somme, la méthode dialectique que Benjamin fait valoir contre l'idéologie du progrès et

[475] Benjamin, *Sur le concept d'histoire*., p. 60 et p. 61. La section « Nouveauté » contient également ces citations (Benjamin, *Baud*., p. 434 [N 8a, 3] et [N 7, 5]). Ce dernier fragment insiste sur l'idée que la « "pureté" du regard n'est pas tant difficile qu'impossible à atteindre ».

[476] Benjamin, *Baud*., « Feuillets bleus », p. 678.

[477] Benjamin, *Sur le concept d'histoire*., p. 61-63.

l'historicisme est parente de l'agir révolutionnaire qui reconnaît le danger guettant à chaque instant aussi bien le présent que l'image du passé. Contre la disponibilité absolue du passé, elle rappelle que ce qu'il contient pour le présent ne peut être arraché qu'au moment de sa perte. Le sauvetage prend place dans de telles conditions, qui définissent sa relation à l'image dialectique :

> L'image dialectique est une image fulgurante. Il faut retenir ainsi l'image de ce qui a été comme une image fulgurante dans le maintenant de la connaissabilité (*im Jetzt der Erkennbarkeit*), ici celle de Baudelaire. Le sauvetage (*Rettung*) accompli de la sorte, et seulement de la sorte, ne peut jamais être effectué qu'à partir de la perception que l'on a de quelque chose qui se perd irrémédiablement (*unrettbar*[478]).

Non seulement l'œuvre de Baudelaire exige le sauvetage, mais sa propre poétique est parente de ce procédé. Le partisan du matérialisme dialectique partage le *gestus* du peintre de la vie moderne qui s'escrime, « pressé, violent, actif, comme s'il craignait que les images ne lui échappent ». Accentuée dans le moderne, la fugitivité du temps exige un travail spécifique de rétention pour que « les choses renaissent sur le papier (…) singulières et douées d'une vie enthousiaste[479] ». L'image ainsi retenue inverse la polarité du passage du temps ; elle fait de la déperdition en actualité de ce qui a été une potentialisation :

> Si ce passé trouve son expression sous forme d'actualité plus élevée, il le doit à l'image par laquelle et dans laquelle il est compris. Et cette compénétration, cette actualisation dialectique de conjonctures passées trouve sa preuve dans la vérité de l'action actuelle. Cela signifie qu'elle met le feu à l'explosif (*Sprengstoff*) qui est contenu dans ce qui a été (sa figure effective est la *mode*). Aborder de la sorte ce qui a été, cela ne veut pas dire le traiter sur le mode de l'histoire, comme jusqu'ici, mais sur le mode de la politique, en catégories politiques. ■Mode ■[480].

En actualisant un fragment du passé, la mode ne répète pas le même. Littéralement, elle fait sauter le cours de l'histoire. Au nivellement par l'identification fait face le pôle opposé de mode, la citation qui arrache en reprenant. Cette dernière opération recoupe le « sectionnement du temps » caractéristique du spleen par lequel correspondent la « continuité volant en éclats »

[478] Benjamin, *Baud*., *Zentralpark*, § 33, p. 659.

[479] Baudelaire, *OC, II*, *Le Peintre de la vie moderne*, « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », p. 693-694.

[480] Benjamin, *Baud*., Section « Sauvetage », p. 586 et « Accueil réservé », p. 80 [K 2, 3].

et l'« histoire citée[481] ». À l'historien qui suit la mode en se pliant à la dernière norme d'identification en date, il faut préférer le flair du modiste qui se plonge dans les archives du passé pour y dénicher l'actuel. Par une singulière association avec l'action révolutionnaire, la XIV[e] thèse fait valoir les droits de la mode sur la politique. Par la citation, toutes deux imposent des retours soudains à la linéarité de l'histoire :

> La Révolution française se concevait comme une Rome revenante (*ein wiedergekehrtes Rom*). Elle citait la Rome antique de la même manière que la mode cite une tenue folklorique passée. La mode a du flair pour débusquer l'actuel, où qu'il se meuve dans le maquis du temps. Elle est le bond du tigre dans le passé (*der Tigersprung ins Vergangene*). Si ce n'est qu'il se déroule dans une arène où c'est la classe dominante qui commande. Le même saut sous le ciel dégagé de l'histoire est le bond dialectique sous la forme duquel Marx concevait la révolution.

Plutôt que de faire revivre ce qui n'est plus, l'action révolutionnaire fait voir ce qui, à nouveau, entre en collision avec le présent. Telle a été, selon cette même thèse, la Rome antique pour Robespierre : du « passé chargé de temps du maintenant (*Jetztzeit*) qu'il détachait par explosion du continuum de l'histoire[482] ». À l'instar du modiste, le révolutionnaire qui effectue ce saut (*Sprung*) dans le passé fait peu de cas de la continuité des événements. Il trouve une faille à laquelle s'accrocher un instant, de la même manière que l'écrivain matérialiste s'empare de son objet en travaillant sa fêlure, en l'arrachant à la catastrophe de la transmission : « Le sauvetage (*Rettung*) s'accroche à la petite faille (*kleinen Sprung*) dans la catastrophe continuelle[483] ».

Le rapprochement de la mode et du sauvetage fait de l'attention aux signes une dimension capitale de la politique et accorde à l'image un efficace sur le cours de l'histoire. La citation révolutionnaire repose sur un usage des signatures historiques, usage capable de reconfigurer ce qui a été dans une constellation historique nouvelle. L'art de flairer ce qui devient lisible et citable pour chaque maintenant délaisse la maîtrise de la chronologie pour cultiver une sensibilité à ce qu'Agamben appelle la « relation kairologique avec les signatures du passé[484] ». La perception des signatures place en dehors de la logique en apparence neutre de l'enchaînement causal des événements. Elle aborde une époque en déterminant son

[481] *Ibid.*, « Ajouts concernant la construction », feuillet 10, p. 625. Dans cette réplique progressive à l'idéologie du progrès, la valeur méthodologique que Benjamin accorde à la citation se trouve liée à une théorie de la connaissance et de l'action historique.

[482] Benjamin, *Sur le concept d'histoire*., p. 75.

[483] Benjamin, *Baud*., *Zentralpark*, § 35, p. 660.

[484] Agamben, Giorgio, *Signatura rerum. Sur la méthode*, 2009, p. 84.

indexation historique à partir des images qui lui sont synchrones. Comme celle-ci « ne deviennent lisibles qu'à une certaine époque », leur rencontre se fait toujours à contretemps. C'est la réponse soudaine à une affinité surgie par-delà l'abîme du temps : « l'image est ce dans quoi ce qui a été rencontre, l'instant d'un éclair, le maintenant pour former une constellation[485] ».

Comme Benjamin ne cesse de le répéter, « l'abîme de Baudelaire est sans étoiles » :

> Il ne se définit pas comme cosmos. Mais c'est encore moins celui, exotique, de la théologie. Il est sécularisé : l'abîme du savoir et des significations. Qu'est-ce qui constitue son index historique (*geschichtlichen Index*) ? (…) N'y a-t-il pas chez Baudelaire, celui, social, de la *nouveauté** ? L'arbitraire de l'allégorie n'est-il pas un frère jumeau de celui de la mode[486] ?

La sécularisation de l'abîme théologique de la Chute indique la perte de tout principe régulateur stable. Dans l'index historique de la nouveauté, l'histoire humaine est placée sous le signe de l'arbitraire. Comme le saut du tigre de la XIV^e^ thèse ne se fait pas « sous le ciel dégagé de l'histoire » mais dans l'arène des dominants, tout sauvetage n'est en réalité que répit. En ce qu'il ne connaît pas de dépassement, le régime occasionnaliste du sauvetage est solidaire de la vision allégorique qui voit se rejouer le même drame, une seule et unique catastrophe, tout en comptant sur son potentiel de choc pour délivrer de l'emprise du toujours-le-même. Pour ce regard qui cherche à surprendre l'histoire et pour cette raison doit sans cesse travailler à sonder et provoquer l'imprévu, les révolutions elles-mêmes n'échappent pas au « rôle de la nouveauté dans l'écriture allégorique ». Comparables aux allégories qui vieillissent « parce que leur caractère de *choc* fait partie de leur essence », tant qu'elles sont vouées à l'arbitraire de l'histoire, elles doivent se renouveler. Comme la « succession des publications allégoriques à l'âge baroque représente une sorte de fuite dans les images[487] », elles représentent une fuite dans l'abîme du temps.

Lorsque l'index théologique a disparu, reste l'index des aspirations humaines toujours renouvelées, pour lequel Baudelaire trouve une seule rubrique, l'aspiration au beau. Les constellations figurent chez lui comme celles des modes elles-mêmes. Le commencement du *Peintre de la vie moderne* présente l'expérience idéale qui livrerait la totalité de leur histoire.

---

[485] Benjamin, *Baud*., Section « Sauvetage », p. 587 et « Accueil réservé », p. 81 [N 3, 1].

[486] *Ibid.*, Section « Nouveauté », p. 427 [J 24, 2]. Nous retraduisons « *Index* » (trad. Charbonneau : « référence »).

[487] *Ibid.*, p. 428 [J 54, 2]. Benjamin reprend un passage de l'*Origine du drame baroque allemand* sur le lien entre l'essence de l'allégorie (Benjamin, *ODBA*., p. 251).

Dans l'après-coup, elle embrasse les archives de l'histoire tout en ménageant les transitions entre ses *disjecta membra* :

> Si un homme impartial feuilletait une à une *toutes* les modes françaises depuis l'origine de la France jusqu'au jour présent, il n'y trouverait rien de choquant ni même de surprenant. Les transitions y seraient aussi abondamment ménagées que dans l'échelle du monde animal. Point de lacune, donc, point de surprise. Et s'il ajoutait à la vignette qui représente chaque époque la pensée philosophique dont celle-ci était le plus occupée ou agitée, pensée dont la vignette suggère inévitablement le souvenir, il verrait quelle profonde harmonie régit tous les membres de l'histoire, et que, même dans les siècles qui nous paraissent les plus monstrueux et les plus fous, l'immortel appétit du beau a toujours trouvé sa satisfaction.

Les produits de la mode se rapportent aux idées et aux passions de la même manière que l'image allégorique trouve dans l'*inscriptio* – en dehors d'elle-même – son chiffre et sa clé de lecture. Le *rapport d'entre-expression* des modes et des pensées constitue la signature historique d'une époque. Lire par leur biais les images historiques revient à montrer l'équilibre spécifique de composition qui résulte de la rencontre fulgurante, explosive, de l'éternel et du transitoire. Baudelaire propose de concevoir ces legs selon la dualité baroque de l'âme et du corps. Configurations circonstancielles de la dualité du beau et de l'art en général, les modes sont en effet la « conséquence fatale de la dualité de l'homme[488] ». L'unité organique de l'agir et des créations humaines n'existe que par l'éternelle dualité des éléments qui la composent et se présente comme une fuite vers le beau qui emprunte une multitude de chemins. Chaque vignette, comme chaque époque, est absolument singulière et n'entre ni dans un temps linéaire et cumulatif ni dans un temps cyclique. Dans cette perspective, les transitions ménagées par le point de vue de l'observateur idéal sont certes des préfigurations, mais ne répondent à aucune orientation déterminée de l'histoire, ni progrès ni déclin. L'harmonie qui en résulte se fonde sur les dissonances des témoignages réitérés d'une lutte éternelle et ne valent en aucun cas comme preuves des avancées de l'histoire. L'agitation figée est la règle de ce mouvement qui produit des formes en s'épuisant, en les laissant de côté pour leur trouver des suites. Par leur complémentarité et par leurs correspondances, elles forment une *collection* plus qu'elles ne s'esquissent dans l'unicité d'un tableau.

[488] Baudelaire, *OC, II, Le Peintre de la vie moderne*, « Le beau, la mode et le bonheur », p. 685-686.

3. Le retour de l'antique, cauchemar du moderne

§ 1. Concordance Nietzsche-Blanqui-Baudelaire

Conçu comme une intensification infernale des thèmes des *Passages*, le *Baudelaire* pousse à son paroxysme la physionomie infernale du moderne. En s'engageant dans cette voie, Benjamin entend faire place à la correspondance de la pensée de Baudelaire avec les thèses lancées quelques années plus tard par Blanqui et Nietzche. Comme autant de variations sur l'*Ecclésiaste*, un seul et même thème fait retour à travers « l'*idée fixe** du Nouveau et du Toujours-le-même[489] » dans les *Fleurs du mal*, dans le cosmos clôt de *L'éternité par les astres* et dans les variantes de la doctrine nietzschéenne de l'éternel retour du même. À partir de prémisses distinctes, les trois auteurs se rencontrent dans le nœud problématique de l'éternel retour. Ils se croisent dans leurs tentatives de briser, sans jamais quitter son terrain, le cercle dans lequel les modernes se sont damnés. Comprendre leur affinité, c'est circonscrire le champ historique dévolu aux modernes et travailler la sensibilité aux tremblements qui le traverse :

> L'entreprise baudelairienne ne revêt sa signification que là où l'expérience du toujours-le-même (*Erfahrung des Immergleichen*), à l'aune de laquelle elle doit être jugée, reçoit sa signature historique (*geschichtliche Signatur*). C'est le cas chez Nietzsche et Blanqui. L'idée de l'éternel retour est ici le « Nouveau » qui brise le cercle de l'éternel retour en le confirmant. La conjonction avec Nietzsche et surtout Blanqui, lequel développa la théorie de l'éternel retour dix années plus tôt, fait apparaître l'œuvre de Baudelaire sous un jour inédit[490].

En passant au premier plan à la fin du *Baudelaire*, la rubrique de l'« Éternel retour » interroge la reprise de la doctrine antique à « l'apogée du capitalisme ». Schématiquement, la spéculation cosmologique relie le philosophe allemand au révolutionnaire dont la « vision infernale » répond à l'enfer baudelairien du moderne. S'il revient à Nietzsche de baptiser la

[489] Benjamin, *Baud*., Lettre à Horkheimer du 16 avril 1938, p. 68.

[490] *Ibid.*, « Plan de l'œuvre », p. 71. Nous rectifions la traduction de « *geschichtliche Signatur* » par « confirmation historique » (trad. Charbonneau). Présenter la concordance des œuvres ne revient pas les rapporter à l'idée nietzschéenne, qui doit par ailleurs peut-être quelque chose à Blanqui, dont l'ouvrage figure dans la bibliothèque de Nietzsche. Le mouvement du chapitre sur l'« Éternel retour » commence avec la « concordance Baudelaire-Blanqui », poursuit avec la « concordance Blanqui-Nietzsche » pour aboutir à la « Concordance Baudelaire-Nietzsche », sur laquelle le livre aurait dû se clore (*Ibid.*, Plan des « Feuillets bleus », p. 681-682).

constellation, Blanqui joue ainsi le rôle de médiateur et détermine la tonalité fondamentale du motif de l'éternel retour. C'est d'ailleurs la « trouvaille rare » de son dernier écrit qui invite Benjamin à en faire un de ses axes principaux du *Baudelaire*. Ce bouleversement est annoncé à Horkheimer dans une lettre datée du 6 janvier 1938 :

> Je suis tombé sur le texte écrit en dernier par Blanqui dans son ultime prison, le Fort du Taureau. C'est une spéculation cosmologique. (…) Il faut reconnaître qu'à lire les premières pages le texte paraît insipide et banal. Cependant, les lourdes réflexions d'un autodidacte qui en constituent la partie principale ne font qu'introduire à une spéculation sur l'univers, moins inattendue chez ce grand révolutionnaire que chez tout autre. (…) Ce qu'il y a de bouleversant, c'est que ce projet manque de toute ironie. Il représente un asservissement sans réserve, mais en même temps la plus terrible des accusations portées contre une idéologie qui jette au ciel comme projection d'elle-même cette image du cosmos. *Par* son thème de l'éternel retour, ce texte entretient avec Nietzsche le plus remarquable rapport ; avec Baudelaire, il est plus secret et plus profond ; en certains passages de grand style, il l'évoque presque mot pour mot. Je tâcherai de mettre en lumière ce rapport[491].

La découverte des liens qui unissent le révolutionnaire, le philosophe et le poète change l'orientation générale du propos de Benjamin, dans une direction qui semble au premier abord pessimiste. De son propre aveu, « le livre n'a rien de triomphant et vous laisse plutôt déprimé[492] ». Alors que l'*Exposé de 1935* des *Passages* parvenait à l'idée qu'« avec l'ébranlement de l'économie marchande nous commençons à percevoir les monuments de la bourgeoisie comme des ruines bien avant qu'ils ne s'écroulent », le surgissement de Blanqui teinte la conclusion de l'*Exposé de 1939* de la « résignation sans espoir », « dernier mot du grand révolutionnaire[493] ». S'il n'y a pas lieu de déceler dans le premier verdict une lueur d'espoir, le second n'est pas aussi pessimiste qu'il paraît. Aux yeux de Benjamin, cette résignation a valeur d'avertissement. Elle surgit comme une force latente qui vient ébranler de l'intérieur un monde en train de s'écrouler. Dans un ultime renversement, Blanqui se soumet à la société bourgeoise « mais il s'agenouille devant elle avec une telle violence que son trône s'en trouvé ébranlé ».

[491] Benjamin, *Corr. I*, p. 232. Benjamin recopie ce passage de la lettre et le classe dans la rubrique « Éternel retour », p. 518 [D 5a, 6].

[492] Benjamin, *Baud*., « Blanqui et l'éternel retour », p. 35.

[493] Benjamin, *LP*., p. 46 et p. 59.

§ 2. Le mécanisme mythique de l'éternel retour face au mythe du progrès

La représentation de l'enfer du XIX^e^ siècle culmine dans les spéculations de Blanqui qui présentent un cosmos soumis au seul rythme de la répétition du même : « Dans la mesure où l'enfer est un objet théologique, on peut dire que sa spéculation relève de la théologie. La vision cosmique du monde que Blanqui y expose en empruntant ses données à la physique mécaniste de la société bourgeoise est une vision d'enfer[494] ». En ce qu'il exclut toute forme de salut, le livre de Blanqui abrite une théologie infernale. Sans toutefois l'assumer comme telle. Comme leur auteur prend la peine de le préciser, ces considérations sur l'état du monde ne relèvent en aucun cas de révélation ou de la prophétie – ce qui le distinguerait des « enfantillages de Fourier » – mais découlent d'une « simple déduction de l'analyse spectrale et de la cosmogonie de Laplace[495] ». C'est le modèle scientifique dont elle se réclame – la physique mécaniste – qui constitue son index historique : les lois immuables de l'univers déterminent le cours de l'histoire voué à la répétition.

Benjamin s'attarde moins sur la cohérence de ces spéculations qu'il ne s'affaire à scruter l'expérience exprimée dans cette représentation. Les chemins suivis par la pensée importent autant que la rigueur des conclusions auxquelles elle parvient. La citation presque intégralement du « Résumé » de *L'éternité par les astres* dans l'*Exposé de 1939* privilégie ainsi l'exposé de sa découverte et le raisonnement halluciné qui la soutient :

> L'univers tout entier est composé de systèmes stellaires. Pour les créer, la nature n'a que cent *corps simples* à sa disposition. Malgré le parti prodigieux qu'elle sait tirer de ces ressources et le chiffre incalculable de combinaisons qu'elles permettent à sa fécondité, le résultat est nécessairement un nombre *fini*, comme celui des éléments eux-mêmes, et pour remplir l'étendue, la nature doit répéter à l'infini chacune de ses combinaisons *originales* ou *types*. / Tout astre, quel qu'il soit, existe donc en nombre infini dans le temps et dans l'espace, non pas seulement sous l'un de ses aspects, mais tel qu'il se trouve à chacune des secondes de sa durée, depuis la naissance jusqu'à la mort. Tous les êtres répartis à sa surface, grands ou petits, vivants ou inanimés, partagent le privilège de cette pérennité. (…) Toutes ces terres s'abîment, l'une après l'autre, dans les flammes rénovatrices, pour en renaître et y retomber

[494] Benjamin, *Baud.*, Section « Éternel retour », p. 517 [D 5a, 2] et [D 5a, 6]

[495] *Ibid.*, p. 519 [D 6a, 2] et p. 520 [D 7 ; D 7a]. Nulle trace de satanisme ni de puissance d'illusion susceptibles d'enfermer les modernes dans leurs représentations. Si quelque chose dans cette vision croise l'enfer baudelairien de la privation du nouveau, il ne s'agit pas de les identifier. Dans la perspective de Blanqui, le nouveau ne peut jamais être que la reconduction de l'ancien, non plus *sous une forme nouvelle* comme c'est le cas dans l'idée baudelairienne du « toujours nouveau », mais comme la pure et simple répétition *à l'identique* de tout événement.

> encore, écoulement monotone d'un sablier qui se retourne et se vide éternellement lui-même[496].

L'univers se présente comme une série infinie de combinaisons récurrentes et simultanées. Comme il ne fait que répéter un nombre fini de combinaisons dans un temps infini, tout événement et tout être ne peuvent être que des rééditions de ce qui a déjà été et, par avance, de ce qui sera. L'interprétation blanquiste étend ainsi le domaine de validité de la déduction de Laplace en projetant la régularité et l'immuabilité des lois naturelles dans le domaine l'histoire des hommes. Comme l'histoire close de l'univers, le devenir historique se trouve soumis aux rythmes d'une nature qui ne connaît, dès lors qu'on les comprend dans leur totalité, ni interférence ni interruption. Comme le système solaire dans l'explication de Laplace, l'univers blanquiste est initialement en rotation sans jamais avoir connu l'impulsion qui fait passer du repos au mouvement. Il n'est soumis ni à la croissance ni au vieillissement, seulement au retour. Tout est déjà survenu et ne resurgira jamais que sous la même forme de telle sorte que l'univers et les hommes qui le peuple sont nés absolument vieux, définitifs.

L'apparence de scientificité de ces spéculations a frappé Benjamin. En excédant le domaine où les sciences positives trouvent leur assurance, la doctrine blanquiste élève au rang de mythe les théories dominantes de l'histoire au XIX^{e} siècle. Contrepartie des idéologies du progrès, *L'éternité par les astres* veut imposer à nouveau l'idée archaïque de la cyclicité du temps à partir de la science de son temps. Sous sa plume de Blanqui comme dans doctrine nietzschéenne, le déterminisme scientifique coïncide avec le mythe de l'éternel retour. Par une « argumentation blanquiste », les brouillons de *La volonté de puissance* poussent le mécanisme à sa limite en le confrontant aux conséquences de son rapport à l'infini :

> Si le monde *peut* être légitimement pensé comme une grandeur déterminée de force et comme un nombre déterminé de foyers de force – et toute autre représentation reste… *inutilisable* –, il en résulte que dans le grand jeu de dés de l'existence, il doit passer par un nombre calculable de combinaisons. Sur un temps infini, toute combinaison possible serait obtenue à un moment ou à un autre ; plus encore : elle serait obtenue un nombre de fois infini.
> Et comme entre chaque combinaison et son retour suivant il faudrait que toutes les autres combinaisons encore possibles aient été parcourues et que chacune de ces combinaisons détermine, dans le même ordre, toute la suite des combinaisons, se trouverait prouvé un cycle de séries absolument identiques… cette conception n'est pas simplement mécaniste : car si elle n'était que cela, elle ne déterminerait pas un retour infini de cas identiques, mais un état final. *Puisque* le monde ne l'a pas atteint,

[496] *Ibid.*, Section « Éternel retour », p. 521 [D 7 ; D 7a].

> le mécanisme doit nécessairement nous apparaître comme une hypothèse incomplète et seulement provisoire[497].

La présentation théorique de la doctrine de l'éternel retour s'appuie sur les mêmes éléments que les spéculations de Blanqui, si l'on excepte les quanta de force qui excluent que le mécanisme de répétition puisse se réduire à une simple arithmétique. Même dans le cas d'un ensemble de forces qui tendent à s'affirmer – dans l'hypothèse où celles-ci n'existent qu'en nombre fini – l'infinité du temps ne peut conduire qu'au retour du même. Mais Nietzsche pousse jusqu'à l'idée d'un devenir compris comme « cycle de séries absolument identiques » pour montrer l'incomplétude de l'hypothèse mécaniste[498]. Le décompte infini des séries empêche en effet tout « état final » du monde, c'est-à-dire récuse la possibilité pour les forces à l'œuvre dans le monde de parvenir à un achèvement ou à un anéantissement. Avec ironie, il écrit que le monde est « sans but, à moins que le bonheur d'avoir accompli le cycle ne soit un but, sans vouloir, à moins qu'un anneau n'ait la bonne volonté de tourner éternellement sur soi-même[499] ».

L'évaluation nietzschéenne vise moins par là la cohérence théorique du mécanisme que l'interprétation du monde qui le sous-tend. Nombre de fragments de *La volonté de puissance* insistent sur sa force, qui exclut toute sentimentalité et toute mélancolie. Il s'agit de l'affronter sur son propre terrain plutôt que de poser une alternative. De ce point de vue, il ressort que la vision mécaniste n'insiste pas suffisamment sur la répétition sans fin qu'elle devrait clairement faire ressortir. Comme si le nihilisme inhérent au mécanisme ne pouvait détruire que partiellement le finalisme, l'idée d'éternel retour vient à son secours et le surmonte en le radicalisant. Nietzsche rencontre Blanqui dans cette idée accentuée à outrance :

> Pensons cette pensée sous sa plus terrible forme : l'existence telle qu'elle est, privée de sens et de but, mais se répétant inéluctablement, sans finale dans le néant : « *l'éternel retour* »… Nous nions les buts derniers : si l'existence en avait un, il devrait être atteint[500].

[497] *Ibid.*, p. 523-524 [D 8a, 1].

[498] *Ibid.*, Un fragment précise que Nietzsche « semble invoquer le phénomène de *perpetuum mobile* (le monde ne serait rien d'autre selon sa doctrine) comme instance dirigée contre la conception mécaniste du monde » (p. 538-539 [D 8a, 1]).

[499] *Ibid.*, p. 523 [D 8, 5]. Citation extraite de *La volonté de puissance*. L'argument pour montrer la limite du mécanisme est étonnant dans la mesure où ce type d'explication entend précisément se passer de la finalité.

[500] *Ibid.*, p. 522 [D 8, 1]. Citation extraite de *La volonté de puissance*.

L'affirmation de l'éternel retour est indépendante de sa vérité sur le plan cosmologique. La projection à l'échelle cosmologique de « la thèse : il n'arrive plus rien de nouveau[501] » n'est pas une croyance sur l'existence d'une loi générale du retour dans la nature. C'est thèse lancée pour aggraver la pensée et l'expérience qui sous-tendent la fantasmagorie de l'histoire. La formule ébranle la conception moderne du progrès en la poussant l'expérience qui s'y attache à son comble. Les conclusions de l'étude de Karl Löwith ont pu prémunir Benjamin contre toute simplification : « toute la doctrine semble ainsi n'être rien d'autre qu'une expérimentation de la volonté humaine et une tentative de rendre éternels nos faits et gestes, un substitut athée de religion ». Il faut voir dans le Nietzsche scientifique un « dilettante philosophant » et dans le fondateur de religion un « hybride de maladie et de volonté de puissance[502] ». La radicalisation de l'interprétation mécaniste du monde confronte à « la pensée lourde », pour laquelle Nietzsche réclame la création de « *l'être pour qui elle est légère et bienheureuse*[503] ! » Sans formuler explicitement cette exigence, Blanqui y répond d'emblée par l'écriture, dans une résignation parfaite au cycle du temps. Dans sa dernière prison, il écrit « pour se donner de nouvelles possibilités d'évasion » et se découvre toujours plus enfermé, innombrablement enfermé et révolté, à mesure que la pensée de l'éternel retour s'étend à l'univers : « Ce que j'écris en ce moment dans un cachot du fort du Taureau, je l'ai écrit et je l'écrirai pendant l'éternité, sur une table, avec une plume, sous des habits, dans des circonstances toutes semblables. Ainsi de chacun[504] ».

Toutes les variantes de la doctrine de l'éternel retour enseignent à se passer de l'idéologie du progrès. En imposant sa courbure à la linéarité du temps, elle le découvre comme une effroyable illusion : « Voici néanmoins un grand défaut : il n'y a pas de progrès. Hélas : non, ce sont des rééditions vulgaires, des redites. Tels les exemplaires des mondes passés, tels ceux des mondes futurs[505] ». Vidée de sa téléologie, l'histoire est vouée à la répétition du même. Ce qui survient ne modifie pas le cours vide du temps mais vient le combler, toujours de la même manière. Pour Blanqui, l'histoire est ainsi « de la paille hachée avec laquelle on

[501] *Ibid.*, p. 534 [J 60, 7].

[502] *Ibid.*, p. 539-540 [D 9, 4]. Les citations sont extraites de *La philosophie de l'éternel retour* de Löwith.

[503] *Ibid.*, p. 523 [D 8, 7]. Citation extraite de *La volonté de puissance*.

[504] *Ibid.*, p. 517 [D 5a, 1] et p. 518-519 [D 6, 2]. Benjamin relève à ce propos le commentaire de Geffroy dans *L'Enfermé* : « Il écrit ainsi son sort dans le nombre sans fin des astres et à tous les instants de la durée. Son cachot se multiplie jusqu'à l'incalculable. Il est, dans l'univers entier, l'enfermé qu'il est sur cette terre, avec sa force révoltée, sa pensée libre ».

[505] *Ibid.*, p. 520-521 [D 7 ; D 7a].

rembourre le temps infini[506] ». Il existe ainsi une solidarité cachée entre l'optimisme fantaisiste du progrès et le mécanisme infernal du retour. Le « toujours-le-même » que le progrès étire dans la linéarité trouve son complément dans la cyclicité du temps de l'éternel retour du même. Tous deux relèvent d'un temps homogène et vide, qui s'ignore dans l'idéologie du progrès et se trouve affirmé en tant que tel dans la pensée de l'éternel retour :

> Dès que les hommes interviennent sur tout, la fantaisie intervient avec eux. Ce n'est pas qu'ils puissent toucher beaucoup à la planète… Leur turbulence ne trouble jamais sérieusement la marche naturelle des phénomènes physiques, mais elle bouleverse l'humanité. Il faut donc prévoir cette influence subversive qui… déchire les nations et culbute les empires. Certes, ces brutalités s'accomplissent, sans même égratigner l'épiderme terrestre. La disparition des perturbateurs ne laisserait pas de trace de leur présence soi-disant souveraine, et suffirait pour rendre à la nature sa virginité à peine effleurée[507].

Le rêve d'une nature meilleure est absent du cosmos de Blanqui, comme chez Nietzsche la « faculté de se renouveler éternellement » fait défaut au monde, qui « vit de lui-même : ses excréments sont sa nourriture[508] ». Le philosophe et le révolutionnaire poussent à bout l'expérience du moderne sans toutefois y échapper, c'est-à-dire sans retrouver une forme de liberté dans l'histoire. Prisonnières d'une fatalité mythique qu'elles ne parviennent pas à déborder, leurs prétentions sont des aveux d'impuissance. Mais c'est là ce qui fait leur force : il leur revient d'avoir exposé la fantasmagorie du moderne. Car leur préoccupation aura été de « tracer une image du progrès qui, – antiquité immémoriale se pavanant dans un apparat de nouveauté dernière – se révèle comme étant la fantasmagorie de l'histoire elle-même[509] ».

§ 3. Revivre en antique. La pérennisation de l'existence.

À son tour, Benjamin reprend l'évaluation de l'éternel retour et interprète la volonté qui s'y attache. Invoquer la doctrine antique – par essence la plus vieille de toute – revient à perturber la fantasmagorie de la modernité : « pour la modernité, l'Antiquité est comme un

[506] *Ibid.*, p. 542 [J 77a, 1]. Pour Blanqui, « chaque combinaison particulière du matériel et du personnel "doit se répéter des milliards de fois pour faire face aux nécessités de l'infini" » (p. 519 [D 6a, 3]).

[507] *Ibid.*, p. 519-520 [D 6a, 3]. Citation extraite de *L'Éternité par les astres*.

[508] *Ibid.*, p. 522 [D 8, 3] et p. 523 [D 8, 4]. Citations extraites de *La volonté de puissance*.

[509] Benjamin, *LP.*, *Exposé de 1939*, p. 59.

cauchemar qui lui est venu dans son sommeil[510] ». Ces spéculations ne se restreignent pas à la cosmologie mais sont « en même temps, sous la forme de vision naturelle, le complément de l'ordre social qu'au soir de sa vie Blanqui dut reconnaître qu'il était son vainqueur[511] ». Elles partagent l'ambition de trouver des échappatoires à la vie moderne en y invitant le caractère immémorial du passé :

> À propos du problème : antiquité et modernité : « Cette existence devenue sans signification et sans point fixe et ce monde devenu insaisissable et abstrait se rejoignent dans la volonté de l'éternel retour du même, tentative de répéter dans le symbole, à la pointe de la modernité (*auf der Spitze der Modernität*), la vie grecque dans le cosmos vivant du monde visible[512] ».

Avec l'idée d'éternel retour, le moderne tourne résolument le dos au nouveau pour retrouver des prolongements au présent, absents de l'avenir, dans la profondeur de l'antiquité. Dans la mesure où la volonté de retour introduit un décalage irréversible dans la relation entre existence et temporalité, ce geste ne saurait coïncider avec l'expérience du temps de l'homme antique. Rejoindre la vie antique, ce n'est pas quitter le terrain du moderne mais frapper d'un tabou la privation du nouveau. En lieu et place des assauts de Baudelaire contre la monotonie du toujours-le-même, Nietzsche met ainsi l'accent sur « l'éternel retour auquel l'homme fait face héroïquement », dans un calme résolu. De signe opposé à la résignation du révolutionnaire de l'*Éternité par les astres*, cette résolution montre le caractère conservateur de sa pensée. Car s'il y a bien chez le philosophe d'*Ainsi parlait Zarathoustra* une tentative de produire en l'homme un effet transformateur, les effets escomptés ne vont pas dans le sens d'un décrochage de l'ordre bourgeois européen. Sur ce point, Benjamin prend ses distances avec l'interprétation de Löwith, probablement plus fidèle aux intentions de Nietzsche, qui y voit une pensée radicalement orientée vers le futur : « Comme contrepoids à la "*modernité*" du christianisme déchu, la pensée de l'éternel retour est donc pensée *historiquement* et orientée, du point de vue de ses fins, vers le *futur* de l'homme européen. Elle apparaît au moment où l'Europe tout entière,

[510] *Ibid.*, p. 389 [J 82a, 4].

[511] Benjamin, *Corr. I*, p. 231-232.

[512] Benjamin, *Baud.*, Section « Éternel retour », p. 539 [D 8a, 4]. La citation est extraite de Löwith qui précise ailleurs : « Tandis que chez Héraclite l'homme est mêlé avec le reste à la loi cosmique du devenir de l'être, parce qu'en tant que présocratique il comprend encore de façon originelle sa propre existence à partir de l'être du monde, Nietzsche accède d'une nouvelle façon au monde d'Héraclite à partir d'une existence ayant perdu ses chemins et ses buts. Il répète l'Antiquité à la pointe de la modernité » (Löwith, Karl, *Nietzsche : philosophie de l'éternel retour du même*, Paris, Calmann-Lévy, 1991, p. 146).

et chaque individu, doit prendre la décision de déchoir vers le dernier homme ou de dépasser l'homme[513] ».

Délaissant la problématique du surhomme, Benjamin s'attache à déterminer la valeur de l'épreuve à laquelle Nietzsche entend soumettre l'homme européen. La pensée de l'éternel retour est lancée dans l'espoir de rendre inéluctable une décision quant à son destin, si bien que la vérité de la doctrine entre moins en jeu que son potentiel de choc. Il s'agit de savoir à qui elle s'adresse, de sonder la volonté susceptible de faire sienne cette idée. Blanqui avait déjà posé la question cruciale : « Mais qui voudra y croire[514] ? » Si l'ambition de scinder l'humanité trouve grâce aux yeux de Benjamin, il ne renonce pas à scruter les alternatives qui en résultent, suspectes dans les affirmations qu'elles cherchent à arracher aux modernes. C'est avec une oreille méfiante qu'il faut réentendre la première formulation de l'éternel retour à la fin du quatrième livre du *Gai savoir* :

> Que diras-tu si un jour, si une nuit, un démon se glissait jusque dans ta solitude la plus reculée et te dise : « Cette vie telle que tu la vis maintenant et que tu l'as vécue, tu devras la revivre encore une fois et d'innombrables fois ; et il n'y aura rien de nouveau en elle, si ce n'est que chaque douleur et chaque plaisir, chaque pensée et chaque gémissement et tout ce qu'il y a d'indiciblement petit et grand dans ta vie devront revenir pour toi, et le tout dans le même ordre et la même succession — cette araignée là également, et ce clair de lune entre les arbres, et cet instant et moi-même. L'éternel sablier de l'existence ne cesse d'être renversé à nouveau – et toi avec lui, ô grain de poussière de la poussière ! » Ne te jetterais-tu pas sur le sol, grinçant des dents et maudissant le démon qui te parlerait de la sorte ? Ou bien te serait-il arrivé de vivre un instant formidable, où tu aurais pu lui répondre : « Tu es un dieu, et jamais je n'entendis choses plus divines[515] ! »

Dans cet « instant formidable », basculement de l'existence vers l'affirmation et la valorisation de la vie, il faut peut-être moins pressentir l'interruption possible de l'histoire catastrophique que l'acceptation spécieuse de la répétition du même, cette malédiction des modernes. Benjamin y déchiffre la tentative inconsciente de prolonger l'ordre établi en conjurant les crises quotidiennes par la pensée de sa perpétuation à l'échelle infinie de l'éternité. Elle se manifesta « dès lors que la stabilité des conditions de vie était de moins en moins assurée à cause de la rapide succession des crises ». Lorsque l'habitude renonce à ses droits et que s'épuisent constellations quotidiennes, l'homme trouve refuge dans ces constellations

[513] Löwith, *Nietzsche*., p. 106. De manière significative, Benjamin ne consigne aucun passage où Löwith insiste sur l'orientation de la doctrine de l'éternel retour vers le futur.

[514] Benjamin, *Baud*., Section « Éternel retour », p. 521 [D 7 ; D 7a].

[515] *Ibid.*, p. 539 [D 10, 1]. Benjamin trouve la citation de Nietzsche chez Löwith.

cosmiques : « L'idée de l'*éternel retour* devait son éclat au fait que l'on ne pouvait plus escompter en toutes circonstances le retour de situations dans des délais plus courts que ceux offerts par l'éternité[516] ». Comme l'écrit Löwith, la doctrine offre « le temps futur d'un but délivré du fardeau du passé et issu de la volonté d'avenir. "L'éternité" n'a pas alors le sens d'un éternel *retour du même*, elle est le but voulu d'une volonté de pérennisation[517] ». La lourdeur que Nietzsche fait valoir est ainsi reconduite à son caractère consolateur :

> L'idée de l'éternel retour est apparue lorsque la bourgeoisie n'osa plus envisager l'évolution à venir du système de production qu'elle avait mis en place. La pensée de Zarathoustra et de l'éternel retour va de pair avec la devise brodée sur la taie d'oreiller de la sieste « Juste un petit quart d'heure[518] ».

En prenant le contrepied de l'intention professée par Nietzsche, Benjamin comprend que l'éternisation ou la pérennisation relève d'un désir de stabilisation de l'existence bourgeoise. Vouloir l'éternel retour revient à s'accorder un répit sur l'inévitable éveil à l'histoire. Subordonné à la volonté de répétition de ce qui a déjà été, le retour vise la satisfaction dans le fantasme de l'étirement de l'instant et trouve des prolongements au présent dans les confins du temps. La stratégie qui guide cette lecture consiste à contrebalancer la présupposée de la lourdeur de la pensée de l'éternel retour par l'introduction de l'idée qu'il est des êtres pour qui elle est la légèreté même. Caution de passivité et d'insouciance, elle répond à la perte de la sécurité de l'existence en offrant un présent qui devra exister à nouveau, sans frais et par avance[519].

Contre l'audace de Nietzsche, chez qui l'on ne trouve pas d'essai sérieux de dévalorisation du retour, Benjamin plaide en faveur de l'effroi de Blanqui qui s'accommode moins facilement de sa découverte. Chez lui aussi la société bourgeoise gagne du temps sur l'avenir. Mais la résignation désespérée qui résonne dans l'ultime mot du grand révolutionnaire traduit l'inévitable déclin d'un siècle qui « n'est pas parvenu à répondre aux nouvelles

---

[516] *Ibid.*, p. 533-534 [J 62a, 2].

[517] Löwith, *Nietzsche*., p. 107. Car « le *temps* de l'éternel retour n'est pas donc "l'éternel présent" d'une course circulaire et sans but, où le passé est à venir et le futur passé ».

[518] Benjamin, *Baud*., Section « Éternel retour », p. 528 [D 9, 3]. Fidèle aux intentions de Nietzsche, Löwith insiste sur la lourdeur de la pensée qui fait face à l'espérance chrétienne : « Pour Nietzsche l'éternel retour est "la pensée la plus terrible" et "la plus grande pesanteur", parce qu'elle contredit sa volonté d'une délivrance future. Nietzsche a voulu dépasser la temporalité du temps par l'éternité de l'éternel retour. Les Grecs partaient de l'étant toujours et voyaient le temps qui passe comme une image mineure de l'éternité[518] ».

[519] *Ibid.*, Feuillet « Baudelaire et Nietzsche… », p. 631.

possibilités techniques en créant un nouvel ordre social[520] ». Dans son adresse aux hommes du XIX[e] siècle, l'accent porte sur le pôle opposé de l'idée d'éternel retour, sur le point où l'idée de perpétuation devient parfaitement insoutenable :

> Eux et nous, et tous les hôtes de notre planète, nous renaissons prisonniers du moment et du lieu que les destins nous assignent dans la série de ses avatars. Notre pérennité est un appendice de la sienne. Nous ne sommes que des phénomènes partiels de ses résurrections. Hommes du XIX[e] siècle, l'heure de nos apparitions est fixée à jamais, et nous ramène toujours les mêmes, tout au plus avec la perspective de variantes heureuses. Rien là pour flatter beaucoup la soif du mieux. Qu'y faire ? Je n'ai point cherché mon plaisir, j'ai cherché la vérité. (…) Ces deux découvertes nous font éternels. Est-ce une aubaine ? Profitons-en. Est-ce une mystification ? Résignons-nous. (…) Au fond, elle est mélancolique cette éternité de l'homme par les astres.

On voit les réticences de Blanqui face à l'éternisation d'une existence d'où s'est absentée toute possibilité de nouveau commencement pour laisser place à la nécessité de ne jamais que recommencer. L'« actualité éternisée » de *L'éternité par les astres* pousse à son comble la dévalorisation de l'actuel. Sous sa loi, les êtres ne sont que des « rééditions vulgaires, des redites[521] ». Revivre la vie antique à la pointe de la modernité n'est pas pour lui le gain espéré d'un surcroît de volonté. C'est un fait, toujours déjà donné. Comme Baudelaire déplorait dans les *Salons* des années 1840 de voir les modernes se pâmer en antiques dans les représentations artistiques, Blanqui s'effraye de découvrir dans son siècle des antiques qui s'ignorent, qui ont répété et répéteront cette même existence sous des accoutrements peu variés. Pour lui, parler de l'homme moderne ne peut au fond revenir qu'à parler d'antiques déguisés en modernes, d'une foule d'hommes sur lesquels les cycles du temps ne laissent aucune trace. Il ne reste sous son œil halluciné qu'une « antiquité immémoriale se pavanant dans un apparat de nouveauté dernière[522] ». Par sa cosmologie se trouve ainsi cruellement réalisée la satisfaction la plus secrète et la plus ardente que la femme trouve dans la mode : « l'homme chez Blanqui, contemporain de tout le monde[523] », non plus à la pointe de la mode mais toujours déjà absolument suranné.

---

[520] *Ibid.*, « Blanqui et l'éternel retour », p. 36.

[521] *Ibid.*, Section « Éternel retour », p. 520-521 [D 7 ; D 7a].

[522] Benjamin, *LP.*, *Exposé de 1939*, p. 59.

[523] Nous donnons ici le titre du fragment consigné sous la section « Éternel retour » (Benjamin, *Baud.*, p. 532 [B 2, 5]) qui diffère de celui donné dans la section « Nouveauté ».

§ 4. Microcosme de l'éternel retour

Avec Blanqui et Nietzsche l'expérience de l'ennui prend les proportions de l'univers et le mauvais infini du retour du même envahit l'histoire naturelle. Rien de tel en apparence chez Baudelaire chez qui on ne trouve aucune trace de réflexion cosmologique. Nulle trace de ces configurations stellaires où Blanqui lit la teneur de l'expérience des modernes : « c'est du nouveau toujours vieux, du vieux toujours nouveau ». Comment comprendre alors l'intuition de Benjamin qui y retrouve l'« expérience du spleen telle que Baudelaire l'a consignée[524] » ? Il est nécessaire de changer d'échelle pour saisir le rapprochement. Au lieu de se projeter à l'échelle du cosmos, son schéma de l'histoire s'intériorise et se miniaturise dans le kaléidoscope de la conscience : « la conscience de celui qui est devenu la proie du spleen fournit un modèle miniature de l'esprit du monde auquel il faudrait attribuer la pensée de l'éternel retour[525] ». Le spleen est le microcosme de l'éternel retour, l'abîme où s'est engouffrée la conscience historique libre. Ici encore, le mythe du progrès s'effondre sans toutefois trouver de relève :

> Il se produit « toujours la même chose (*immer dasselbe*) ». Le *spleen* n'est rien d'autre que la quintessence de l'expérience historique.
> Rien ne paraît plus méprisant que de brandir l'idée progrès contre cette expérience. D'autant que comme représentation d'une *continuité*, elle contredit fondamentalement l'élan destructeur de Baudelaire, qui au contraire s'inspire d'une conception mécaniste du temps[526].

Comme « maladie de la conscience historique », le spleen trahit l'absence de « la moindre conception de l'histoire à opposer à l'idée du progrès[527] ». Étrangère au monde comme à l'histoire, la conscience accumule en sa profondeur ce qui advient comme quelque chose de toujours déjà advenu. Le passé le plus proche est déjà le plus lointain et le plus étranger car le spleen « intercale des siècles entre l'instant présent et l'instant tout juste vécu. C'est lui qui fabrique inlassablement de l'"antiquité[528]" ». Insensible au nouveau, le spleenétique croule sous le poids d'un passé qui engourdit le monde. Figé dans les choses, le cours du temps se résume alors à ce que le devenir laisse avec indifférence derrière lui. La synthèse opérée par la

[524] *Ibid.*, Section « Éternel retour », p. 541 [J 76, 2].

[525] *Ibid.*, Section « Spleen », p. 474 [S 8a, 4]

[526] *Ibid.*, « Plan de l'œuvre », p. 71.

[527] *Ibid.*, Feuillet « Baudelaire et Nietzsche », p. 632.

[528] *Ibid.*, Section « Spleen », p. 481 [J 59a, 4].

conscience spleenétique trouve sa formule dans « Le goût du néant », qui associe la conception mécaniste où se succèdent les événements homogènes à la réification du temps :

> Et le Temps m'engloutit minute par minute,
> Comme la neige immense un corps pris de roideur[529].

Sous l'emprise du spleen, l'expérience historique n'est possible que dans une discontinuité radicale entre les événements. Comme la lente avancée d'un désert, ce principe de déliaison laisse la conscience submergée par la fragmentation du temps, de telle sorte que « pour le spleen, l'homme enseveli est le "sujet transcendantal" de l'histoire[530] ». En accentuant à outrance la permanence, il transforme la succession en accumulation et la simultanéité finit par se confondre avec la juxtaposition et la superposition de tout ce qui est advenu. Le temps historique se comprend alors sur le modèle du palimpseste du « cerveau humain », ce microcosme du palimpseste divin tel qu'il est décrit dans *Les Paradis artificiels* :

> Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente[531].

Sans tension vers l'avenir, le spleen brouille le seuil entre le présent et le passé, de telle manière qu'il ne reste qu'une présence du temps mort. Il offre une image de l'éternel où, dans un parfait *statu quo*, se sédimente le devenir. L'éternel devient le domaine du suspens indéfini, de l'inachèvement : « il y a évidemment des livres, comme des aventures, sans dénouement. Il y a des situations éternelles ; et tout ce qui a rapport à l'irrémédiable, à l'irréparable, rentre dans cette catégorie[532] ». Nul mouvement circulaire ne vient achever ces situations, ne serait-ce que par leur recommencement. Comme une version statique de l'éternel retour du même, le spleen exhibe à chaque instant la pesanteur de ce qui a été dans le présent. La destruction n'a pas de prise sur cet état mélancolique des choses défini par l'« irrémédiable » et l'« irréparable ». En imaginant un écrivain mélancolique à qui l'on fait le reproche de jeter ses œuvres au feu, Baudelaire peut ainsi développer l'idée selon laquelle, toute chose créée étant indestructible,

[529] *Ibid.*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, IX, p. 983 (Baudelaire, *OC, I*, « Le goût du néant », p. 76).

[530] Benjamin, *Baud*., Section « Spleen », p. 480 [J 57, 5] et *Zentralpark*, § 6, p. 640.

[531] Baudelaire, *OC, I*, *Un mangeur d'opium*, « Le palimpseste », p. 505. Baudelaire traduit De Quincey. Toutes les autres citations du *Mangeur d'opium* que nous donnons ici sont des ajouts de Baudelaire.

[532] *Ibid.*, « Un faux dénouement », p. 490.

l'existence de ce qui est advenu se tient nécessairement entre les extrêmes du recouvrement par l'oubli et de la fatalité du retour :

> « Qu'importe ? Ce qui était important, c'était que ces choses fussent *créées* ; elles ont été créées, donc elles *sont*. » Il prêtait à toutes choses créée un caractère indestructible. Combien cette idée s'applique plus évidemment encore à toutes nos pensées, à toutes nos actions, bonnes ou mauvaises ! Et si dans cette croyance il y a quelque chose d'infiniment consolant, dans le cas où notre esprit se tourne vers cette partie de nous-mêmes que nous pouvons considérer avec complaisance, n'y a-t-il pas aussi quelque chose d'infiniment terrible, dans le cas futur, inévitable, où notre esprit se tournera vers cette partie de nous-mêmes que nous ne pouvons affronter qu'avec horreur ? Dans le spirituel non plus que dans le matériel, rien ne se perd. De même que toute action, lancée dans le tourbillon de l'action universelle, est en soi irrévocable et irréparable, abstraction faite de ses résultats possibles, de même toute pensée est ineffaçable. Le palimpseste de la mémoire est indestructible[533].

La confrontation à « l'instant formidable » mise en scène dans le *Gai savoir* résonne dans cette page où Baudelaire formule une modalité du retour à partir de l'articulation de la mémoire et de l'oubli. Mais la substitution du « palimpseste de la mémoire » à l'hypothèse de la cyclicité du temps modifie l'idée selon laquelle « rien ne se perd » en excluant que tout se transforme. De fait, pour Baudelaire, « toute forme crée, même par un homme, est immortelle. Car la forme est indépendante de la matière, et ce ne sont pas les molécules qui constituent la forme[534] ». Ni la reconfiguration infinie de la matière ni les métamorphoses du spirituel n'impliquent le retour. Seul le caractère indestructible des actions et des pensées accumulées implique que tout revienne. Comme ce qui est fait est « irrévocable et irréparable », la pesanteur du passé ne peut être que momentanément recouverte par l'oubli. Et certaines circonstances, comme la mort ou les excitations créées par l'opium, font accidentellement réapparaître ce que l'être qui en fait l'expérience ne connaissait plus mais qu'il est cependant « forcé de *reconnaître* comme lui étant propre[535] ». La pensée de l'éternel retour prend la forme d'une épreuve mémorielle dans laquelle on retrouve les deux pôles opposés de l'instant, lui-même susceptible de tomber du côté de « l'infiniment consolant » ou de l'« l'infiniment terrible ».

Chez Baudelaire, l'accent n'est pas mis sur la transformation que doit provoquer cette pensée ni sur la pérennisation de l'existence mais sur l'impossibilité de se délivrer du passé. L'emprise du spleen fait un monde de tout ce qui est enfoui dans la mémoire. Comme le retour

[533] *Ibid.*, « Le palimpseste », p. 505-506.

[534] *Ibid.*, *Mon cœur mis à nu*, XLIII, p. 705.

[535] *Ibid.*, p. 505.

n'est pas ici lié à la circularité, il n'écarte pas la possibilité de création nouvelles. Si ces floraisons spontanées ne feront pas entrer le passé en métamorphose et s'accumuleront sur le palimpseste de la mémoire, elles auront été arrachées un instant au cours homogène de l'histoire. Seule issue, condamnée, « l'idée de l'éternel retour est ici le "Nouveau" qui brise le cercle de l'éternel retour en le confirmant[536] ».

§ 5. Politiques de l'éternel retour : la Révolution, le Nouveau et l'Empire

Selon la formule des *Thèses*, « le concept d'éternel retour est le "dernier sursaut" contre l'idée de progrès[537] ». Il est d'autre part le signe d'une incapacité à mettre le temps de son côté. Rétrospectivement, la vision infernale de Blanqui explique « le caractère désespéré de de toute son activité politique ». Elle est ce qui guette « celui qui se plonge par trop intensément dans la structure du monde et de la vie[538] » et finit par se défier de toute maxime stable susceptible d'orienter l'action. La résignation désespérée du révolutionnaire consignée dans la fantasmagorie de l'*Éternité par les astres* interroge la possibilité de penser l'action qui prend place dans une histoire qui ne connaît que l'agitation figée. Elle est à ce titre une sommation contre les idéologies du progrès : pour elle, le désespoir ne dément pas la pratique révolutionnaire, il la motive. Elle exprime la situation du sujet historique évidé de la croyance pratique dans la possibilité du progrès :

> Il est très important que chez Baudelaire le « Nouveau » ne soit aucunement une contribution au progrès. (…) Blanqui, de son côté n'a pas manifesté de haine à l'égard de la croyance au progrès ; mais il la couvre en silence de sarcasme. Il n'est pas dit qu'il trahisse pour autant son credo politique. L'activité du révolutionnaire de profession qu'était Blanqui n'implique nullement la croyance au progrès, mais tout d'abord la détermination d'en finir avec l'injustice de l'époque. Cette détermination de vouloir arracher à la dernière minute l'humanité de la catastrophe de chaque instant était primordiale pour Blanqui, davantage que pour tout autre homme politique révolutionnaire. Il s'est toujours refusé à échafauder des plans concernant ce qui allait arriver « plus tard ». En 1848, le comportement de Baudelaire est tout à fait compatible avec cela[539].

[536] Benjamin, *Baud.*, « Plan de l'œuvre », p. 71.

[537] Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*., p. 131(nous traduisons).

[538] Benjamin, *Baud.*, « Blanqui et l'éternel retour », p. 37.

[539] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 40, p. 664.

L'absence de plan – que Benjamin caractérise parfois à la suite de Marx comme une faiblesse théorique – définit l'horizon de l'action révolutionnaire qui cherche, avec impatience, à enrayer la catastrophe. Resserré à l'instant du danger, son champ d'action est radicalement opposé à celui du projet. Pour elle, chaque instant est critique au sens où il est à la fois reconduction de la catastrophe et occasion de sauvetage. Pour se porter dans les lointains du temps, le regard du révolutionnaire doit se tenir au plus proche. Il ne s'avise pas des prolongements possibles à l'histoire, mais avant tout des moyens d'interrompre son cours.

Cette conception de l'action délaissant la réflexion sur le « plus tard » se fonde sur l'expérience du spleen, « le sentiment qui correspond à la catastrophe en permanence[540] », à l'occasion perpétuellement manquée. Tournant résolument le dos à l'avenir, il esquive la confiance naïve dans ce qui est à venir. Se tenant dans un monde déjà mort, il a aboli toute croyance qui s'y rapporte :

> Le spleen comme barrage contre le pessimisme. Baudelaire n'est pas pessimiste. Il ne l'est pas parce que chez lui le futur est frappé d'un tabou. C'est en cela que son héroïsme se distingue clairement de celui de Nietzsche. Il n'y a pas chez lui la moindre réflexion sur l'avenir de la société bourgeoise[541].

L'exclusion du « plus tard » est motivée par une conscience aigüe de la stagnation de l'histoire et de l'échec réitéré des tentatives de transformations sociales. Mais dans la mesure où le spleen a pour corrélat l'idée que le présent n'a rien à attendre du futur, insister sur le désespoir ne peut revenir dans ce contexte à désespérer de l'avenir. Dans l'expérience temporelle du spleen l'avenir s'est retiré pour laisser place à la pesanteur du passé. Elle s'écarte ainsi du pessimisme qui tombe du côté de l'attente – par avance déçue – d'un avenir placé dans la continuité du présent. Le pessimisme attend peu de l'histoire, contrairement au regard qui la toise depuis le Nouveau ou depuis son équivalent blanquiste : l'idée de Révolution. Comme pour répondre aux spéculations marxistes et utopistes sur les conditions de réalisation des révolutions, Blanqui écrit dans son grand âge :

> Non ! Personne ne sait ni ne détient le secret de l'avenir. À peine des pressentiments, des échappées de vue, un coup d'œil fugitif et vague, sont-ils possibles au plus clairvoyant. La Révolution seule, en déblayant le terrain, éclaircira l'horizon, lèvera peu à peu les voiles, ouvrira les routes ou plutôt les sentiers multiples qui conduisent

[540] *Ibid.*, « Spleen », p. 482 [J 66a, 4] et *Zentralpark*, § 5, p. 639.

[541] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 2, p. 637. Le *statu quo* domine l'histoire. Seul le fragment de *Fusées* qui examine l'hypothèse selon laquelle « le monde va finir » témoigne d'une réflexion sur l'avenir de la société bourgeoise., dont le sérieux est relativisé par Baudelaire qui dit sentir en lui « le ridicule d'un prophète » (*OC, I*, p. 667).

> vers l'ordre nouveau. Ceux qui prétendent avoir, dans leur poche, le plan complet de cette terre inconnue, ceux-là sont des insensés[542].

L'aveu d'impuissance de Blanqui face à son siècle s'accompagne d'une entorse discrète à sa propre hypothèse, en attente d'être démentie par l'histoire. Dans le cercle de l'éternel retour, l'avenir ne peut être que ce qui revient. Pourtant, telle que l'entend Blanqui, la Révolution n'est ni un renversement ni un recommencement, c'est un point de rupture, l'introduction d'une discontinuité à laquelle l'histoire est suspendue. Elle ne vient pas au terme d'un processus continu mais, par une interruption brutale, ouvre l'avenir à des perspectives véritablement nouvelles. L'action blanquiste ne postule aucun idéal révolutionnaire susceptible de modifier la courbure du cercle de l'éternel retour. Elle conçoit en revanche la Révolution comme le saut qui en fait sortir et inaugure l'histoire. En nommant ce fragment « l'avenir inconnu chez Blanqui », Benjamin ne pointe pas seulement l'imprévisibilité de ce qui adviendra. L'inconnu est ce qui n'a jamais été expérimenté et, pour cette raison, se présente comme le coefficient à partir duquel se calculent les bifurcations possibles dans l'histoire. Pour ce monde dont *l'Éternité par les astres* où tout est soumis à un plan éternel, seul l'inconnu, l'aléa et le radicalement imprévu sont susceptibles d'introduire des écarts dans la loi mythique du retour.

Fidèle à l'héroïsme de Blanqui et de Baudelaire, Benjamin fait du « Nouveau (*das Neue*) comme contraire de ce qui répond à un plan[543] » le thème central de la confrontation des *Thèses sur le concept d'histoire* avec le renouvellement de l'ancien selon les modalités du réformisme. La conjonction de l'idée de la Révolution et du Nouveau intervient dans la défense la sécularisation marxienne du temps messianique dans la société sans classes. Contre son aplanissement par le néo-kantisme et la social-démocratie sous la forme de la représentation d'un idéal dont découle une « tâche infinie », la thèse XVIIa rappelle le potentiel révolutionnaire de l'instant et son corrélat, le Nouveau :

> Une fois que la société sans classes était définie comme tâche infinie, le temps homogène et vide se métamorphosait pour ainsi dire en une antichambre, dans laquelle on pouvait attendre avec plus ou moins de placidité l'arrivée d'une situation révolutionnaire. En réalité, il n'existe pas un seul instant qui ne porte en lui sa chance

[542] Benjamin, *Baud*., Section « Éternel retour », p. 525 [A 20a, 5].

[543] Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*., p. 131 (nous traduisons). Les *Thèses sur le concept d'histoire* que Benjamin aura eu le temps de rédiger ne mentionnent pas explicitement la thématique de l'éternel retour. Sa présence dans les matériaux permet toutefois de faire l'hypothèse qu'elle y joue un rôle, au moins dans la mesure où elle est le fond sur lequel se détachent les concepts qui visent à ruiner l'idéologie du progrès.

> révolutionnaire – elle veut seulement être définie comme spécifique, à savoir comme chance d'une solution entièrement nouvelle face à une tâche entièrement nouvelle[544].

La solution et la tâche « entièrement nouvelles » s'appellent réciproquement pour offrir un contrepoint à l'attente indéfinie de la situation révolutionnaire qui transforme l'histoire en « antichambre » de la fin de l'histoire. De même que « la société sans classes n'est pas le but final du progrès dans l'histoire, mais plutôt son interruption mille fois échouée, mais finalement accomplie », la conquête baudelairienne du Nouveau et l'idée blanquiste de Révolution cristallisent la représentation des moments arrachés à la continuité catastrophique de l'histoire. Face à l'expérience de l'éternel retour du même, elles préservent résolument l'idée qu'« il n'existe pas un seul instant qui ne porte en lui sa chance révolutionnaire » et participe en ce sens de ce que Benjamin nomme le « messianique ».

La sécularisation du messianisme – qui l'écarte de l'attente orientée vers le futur de la venue du Messie – assigne à l'action humaine le pouvoir de vérifier la chance révolutionnaire « par le pouvoir d'ouverture de cet instant sur un compartiment bien déterminé du passé, jusqu'alors fermé[545] ». L'action révolutionnaire (et tel est son point commun avec l'expérience du spleen) n'a pas en vue la concrétisation d'une représentation déterminée de l'avenir. Son rôle n'est pas de libérer les générations futures, comme l'a voulu le parti socialiste, privant ainsi « cette classe de son ressort le plus précieux ». Elle trouve sa force dans le souvenir des luttes passées plutôt que dans les espoirs et les démonstrations des victoires à venir. En rectifiant l'interprétation sociale-démocrate de Marx, la version française des *Thèses* invoque ainsi la figure de Blanqui pour rappeler le souvenir de cette tradition révolutionnaire suspendue à « l'image des ancêtres enchaînés, non d'une postérité affranchie ». Tous deux se croisent dans l'idée d'une « classe vengeresse » qui, pour répondre au désespoir des échecs répétés de l'action politique, s'assigne pour tâche leur rachat. Leur rédemption ne s'opère pas dans un dépassement dialectique mais par un télescopage des images des luttes passées dans les luttes présentes.

---

[544] Nous citons la traduction de Michael Löwy (*Walter Benjamin, avertissement d'incendie: une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2018, p. 179).

[545] *Ibid.*, p. 179-180. Le marxisme et le messianisme qui se côtoient dans les écrits tardifs de Benjamin se rencontrent dans leur relation à la mémoire. En introduisant la lutte des classes, les *Thèses* insistent sur le lien de la « dernière classe opprimée » à l'ensemble des générations vaincues. Dans ce contexte, la classe des opprimés se présente toujours comme la dernière en date et non pas comme l'ultime classe avant l'avènement de la société sans classe. Elle ne rachète qu'un fragment du passé, non pas la totalité de l'histoire. Si « l'artisan de la connaissance historique est, à l'exclusion de toute autre, la classe opprimée qui lutte », la connaissance historique se transforme au contact des luttes qui doivent être reprises à chaque générations, tant que l'intégralité des défaites passées n'est pas rachetée.

En concluant sur l'amer constat de l'éternel retour des échecs, « legs à ceux qui viennent », Benjamin décrit la condition d'une praxis révolutionnaire qui a fait de la réparation son acte propre. On voit à quel point l'absence de réflexion sur l'avenir et le « plus tard » n'est pas une forme de renoncement. C'est l'acte par lequel la temporalité, concentrée dans l'instant du péril, devient l'occasion de racheter les échecs des luttes passées. Plutôt que de montrer la vanité de toute action révolutionnaire, la pensée blanquiste de l'éternel retour préserve et valorise ainsi un ensemble de vertus liées au désespoir, parmi lesquelles il faut compter la « force d'haïr » et la « promptitude au sacrifice[546] ». Le désespoir n'annihile pas l'action politique, il l'ouvre à un type d'action qui n'est pas ébranlée par la perspective de son échec. Décrochant du temps de l'attente, elle ne rêve pas l'avènement d'un ordre nouveau mais s'éveille face au visage actuel de l'histoire, démasqué selon le modèle du poème qui clôt les *Fleurs du mal* : « attendre le Nouveau : dans le dernier poème — aller à la rencontre du Nouveau — mais c'est aller à la rencontre de la Mort[547] ». S'il n'y a là nul pessimisme et nul désaveu du Nouveau, c'est que l'attente dans la Mort laisse place à sa conquête. C'est chercher à briser la contemporanéité de l'humanité avec la Mort qui persistera *tant que* son horizon restera l'identité de l'éternel retour de la nouveauté et du toujours le même. Car « il n'existe pour les hommes tels qu'ils sont aujourd'hui qu'une nouveauté radicale – et c'est toujours la même : la Mort[548] ».

Ce monde qui plonge dans une « rigidité cadavérique » est celui dans lequel « l'effort poétique de Baudelaire trouve sa légitimité[549] ». Loin de l'avoir encouragé de ses vœux, la volonté d'interrompre le cours du monde prime chez lui. En découle « sa violence, son impatience et sa colère » tout comme ses « tentatives toujours renouvelées de frapper le monde au cœur, ou de l'endormir par son chant. C'est cette volonté qui, dans ses œuvres, l'engagea à accompagner la Mort de ses encouragements[550] ». Comme l'action de Blanqui, l'effort poétique de Baudelaire n'escomptait aucun dépassement dialectique de la société bourgeoise. Pour eux, nier le monde dont ils restituent l'expérience ne pouvait être que travailler à sa neutralisation, chercher son point d'arrêt. L'exposition de la pétrification du monde est apotropaïque. Brandie

[546] Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*., p. 66. En subordonnant l'action de la classe vengeresse à l'exigence de réparation, Benjamin évite de dissoudre la haine et le sacrifice dans le ressentiment.

[547] *Ibid.*, p. 132 (nous traduisons).

[548] Benjamin, *Baud*., *Zentralpark*, § 16, p. 647.

[549] *Ibid.*, § 34, p. 660.

[550] *Ibid.*, § 15, p. 646.

face aux débris de la société bourgeoise, son image se présente comme « la grande pensée comme *tête de Méduse* : tous les traits du monde se pétrifient, une agonie glacée[551] ». Comme l'allégorie montre la face hippocratique de l'histoire, ce qu'elle porte de douloureux et de manqué, la pensée de l'éternel retour présente l'« agitation figée » comme « statut du cosmos » et donne ainsi à voir « le monde comme allégorie : agitation figée[552] ».

En répétant le mythe à la pointe de la modernité, les auteurs de la constellation du désastre se seront confrontés à la fatalité de la répétition qui transforme le « déroulement historique lui-même en article de masse ». L'écriture de cette fantasmagorie de l'histoire prend sa place sous un ciel où les étoiles se présentent comme « l'image à secret (*Vexierbild*) de la marchandise. Elles sont l'éternel retour du même en grandes quantités[553] ». Positionnement stratégique face aux idéologies du progrès, l'ultime sommation à la société bourgeoise projette sa propre image au ciel pour figurer l'effroi devant d'une modernité où rien de nouveau ne peut survenir. Elle impose le deuil d'une histoire en marche vers son propre achèvement en lui opposant le déclin sans téléologie, sans apothéose ni finale dans le néant. Plus qu'un aveu de désespoir, le « Panorama impérial » de *Sens unique* participe d'un tel avertissement en disant que « tout se passe comme si l'on était retenu prisonnier dans un théâtre, et comme s'il nous fallait suivre la pièce jouée sur scène, qu'on le veuille ou non, et comme s'il nous fallait faire de celle-ci, encore et toujours, qu'on le veuille ou non, l'objet de nos pensées et de nos paroles[554] ». À l'homme qui « croit devoir considérer comme instable toute situation qui le dépossède », la pensée de l'éternel retour montre en effet que l'installation progressive de l'Empire à travers ses répétitions correspond au contraire à l'expérience d'une « misère stabilisée » :

> Seul un calcul qui reconnaît trouver dans le naufrage l'unique raison à la situation présente pourrait aller outre l'étonnement débilitant devant ce qui se répète tous les jours, afin de comprendre les phénomènes de déclin comme des phénomènes stables par excellence, et le salut comme la seule chose presque fantastique et incompréhensible, exceptionnelle[555].

[551] *Ibid.*, Section « Éternel retour », p. 523 [D 8, 6].

[552] *Ibid.*, p. 535 [J 55a, 2] et Feuillets bleus, p. 681.

[553] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 9, p. 642 et § 5, p. 639.

[554] Benjamin, *Sens unique*., « Panorama impérial », p. 80.

[555] *Ibid.*, p. 74.

Parce qu'elle fait correspondre secrètement les éléments du cosmos à la situation politique, l'hypothèse astronomique de Blanqui est fondamentalement politique. La « scène de l'éternel retour[556] » présente le paysage pétrifié de l'Empire – le Second Empire chez Baudelaire et Blanqui ou chez Marx, le Deuxième Reich chez Nietzsche ou le Troisième Reich chez Benjamin – entrecoupé des guerres et des révolutions avortées. Il n'est pas étonnant que le démiurge de sa cosmologie soit fait sciemment « à l'image d'Haussmann », qui compose avec un maigre assortiment des éléments simples pour « faire et refaire sans trêve l'univers », c'est-à-dire « pour rebâtir Paris[557] ». Lorsqu'il hésita à donner la charge de son exposé à César, Nietzsche pressentit également la « complicité existant entre sa doctrine et l'impérialisme ». En se souvenant du lieu dans lequel l'idée du Zarathoustra a été conçue, il put ainsi confesser : « l'amour profond que l'empereur Frédéric III a porté à ce paysage les a rendus plus chers encore à mon cœur[558] ». Les vastes paysages de la baie de Rapallo, où les pins dominent l'immensité de la mer, contrastent avec l'isolement du fort du Taureau dans la baie de Morlaix où l'Enfermé compose l'*Éternité par les astres*. Mais c'est en réalité sur le même fond grisâtre de l'Empire que se détachent l'héroïsme de l'action de Blanqui, la fantasmagorie nietzschéenne du bonheur et l'image baudelairienne de la modernité :

> L'idée de l'éternel retour fait surgir comme par magie des années de misère sous l'ère des fondateurs (les *Gründerjahre*) la fantasmagorie du bonheur. Cette doctrine est une tentative de réconcilier les tendances contradictoires du plaisir : la tendance à la répétition et la tendance à l'éternité. Cet héroïsme fait pendant à l'héroïsme de Baudelaire, qui fait surgir comme par magie de la misère du *Second empire* la fantasmagorie de la modernité (*Phantasmagorie der Moderne*[559]).

[556] Benjamin, *Baud*., *Zentralpark*, § 19, p. 649.

[557] *Ibid.*, Section « Éternel retour », p. 529 [E 11a, 2].

[558] *Ibid.*, p. 540 [D 9, 5] et p. 541 [J 74a, 4]. La citation de Nietzsche est extraite de *Ecce homo*.

[559] *Ibid.*, Section « Éternel retour », p. 527 [D 9, 2]. On trouve une variante dans *Zentralpark*, § 35, p. 660. L'expression *Gründerjahre* désigne les années qui correspondent à la fondation de l'Empire allemand, c'est-à-dire qui suivent immédiatement 1871.

Chapitre III : L'image de la modernité

Pendent opera interrupta.

Un soir qu'il était entré dans un bal public, Charles Monselet l'aborda : Qu'est-ce que vous faites là ? — Mon cher, répondit Baudelaire, je regarde passer des têtes de morts[560] *!*

L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,
Ne fera pas lever mon front de mon pupitre[561].

Introduction : De l'obsolescence du moderne

Le seuil entre le moderne et l'antique s'esquisse sous les traits du Janus bifron : l'éternel retour du même est le visage moderne de l'antiquité ; la modernité est le visage antique du moderne. Comme la Méduse, ce dernier « nous foudroie d'un regard immémorial » en présentant au lecteur le suprêmement nouveau comme le suprêmement ancien. Si le critère de sa beauté est d'être « marquée au coin de la fatalité d'être un jour l'antiquité et qu'elle le révèle à celui qui est témoin de sa naissance[562] », la question se pose de savoir comment lire ce trait qui s'y trouve par avance inscrit.

La littérature du XIX^e^ siècle a construit le mythe de la grande ville en suivant la mode de la représentation d'un Paris en ruine. Baudelaire ne fait pas exception même si, chez lui, « présenter le déclin de Paris comme l'image antique du moderne » revenait moins à anticiper sa destruction future qu'à exhumer son destin le plus immédiat[563]. Il ne pouvait en être

[560] *Ibid.*, Section « Allégorie », p. 142 [J 25, 1]. La citation est extraite de *La Vie des Fleurs du mal* d'Alphonse Séché (1928).

[561] Baudelaire, *OC, I.*, « Paysage », p. 82.

[562] Benjamin, *LP.*, *Exposé de 1939*, p. 56.

[563] Benjamin, *Baud.*, « Derniers schémas », p. 701.

autrement dans l'espace citadin rythmé par l'ennui, où les choses « vieillissent plus vite qu'une nouvelle coupe pour le modiste » et où l'abîme du temps « intercale des siècles entre l'instant présent et l'instant tout juste vécu ». En fabriquant « inlassablement de l'"antiquité" », le spleen annule en effet toute contemporanéité avec la vie moderne, si bien que Benjamin conclut fermement que la modernité (*die Moderne*) n'est « rien d'autre que la "dernière antiquité en date (*neueste Antike*)*"* ». « Objet d'une conquête », elle n'est ni un type de sensibilité ni un concept, c'est une image qui « possède l'armature (*Armatur*) de la vision allégorique[564] ». Si la vie moderne est bien « le fonds où il puise ses images dialectiques », et non pas un donné apparent en attente de représentation, l'image de la modernité présente une dimension enfouie du réel – en somme, grotesque – qui trouve ainsi sa figure et sa lisibilité.

En découle la direction à suivre pour saisir sa construction : « l'opposition entre l'antique et le moderne, qui apparaît chez Baudelaire dans le contexte pragmatique, doit être transposée dans le contexte allégorique[565] ». En elle, la « vision topographique » s'entrecroise avec la « signification allégorique » pour mettre au jour la « compénétration (*Durchdringung*[566]) » des images des lieux et des temps où la ville se stratifie. Son tracé mobilise ainsi la relation dialectique (qui n'est « pas de nature temporelle, mais de nature iconographique [*bildlicher]* ») de ce qui a été avec le maintenant (*Jetztzeit*[567]). Le visage antique de Paris est en effet une image des destructions en cours poétiquement ancrées dans le souvenir. Comme origine du moderne, la « capitale du XIX^e^ siècle » condense les grandes tendances sociales de l'époque. Tard venu, Benjamin interroge l'efficace du geste poétique qui a tenté leur appropriation en traçant le tourbillon de leur devenir : Baudelaire « veut être lu comme un écrivain de l'antiquité. Cette exigence fut bien vite satisfaite ». Ironiquement, son nom se trouve antiquisé quelques années après sa mort. Parvenu trop tôt dans les « époques lointaines », le Paris héroïque conquis par l'écriture a pris le statut des « époques nues » dont le poète chérissait

[564] *Ibid.*, Section « Spleen », p. 481 [J 59a, 4].

[565] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 1, p. 636 et § 7, p. 641.

[566] Benjamin, *LP*., p. 535 [P 1a, 2]. Le fragment exemplifie l'expérience de l'entrecroisement par les évocations tirées de la fréquentation de la place du Maroc à Belleville : « Lorsque je le découvris un dimanche après-midi, ce triste amas de pierres avec ses maisons de rapport devint pour moi, non seulement un désert marocain, mais aussi et surtout un monument de l'impérialisme colonial (…). Les noms des rues, dans ces cas-là, sont des substances enivrantes qui rendent notre perception plus riche en strates et en sphères ».

[567] Benjamin, *Baud*., Section « Sauvetage », p. 587-586 [N 3, 1]. Le Concept hégélien comprend ses moments ; l'image dialectique, comme une spatialisation du concept, fige ses déterminations contradictoires en les faisant tomber les unes en dehors des autres et en les enchevêtrant. Dans sa « dialectique au repos (*Dialektik im Stillstand*) », les lieux et les temps correspondent.

le souvenir. Sans avoir pour autant aboli le temps infernal sous l'espèce duquel se rejouent indéfiniment les mêmes scènes :

> Certes, Paris est encore debout, et les grandes tendances de l'évolution sociale sont restées les mêmes (*noch die gleichen*). Mais plus elles se sont perpétuées, et plus l'expérience que l'on peut avoir de tout ce qui était placé sous le signe du « véritablement nouveau » renvoie à la caducité. La modernité (*die Moderne*) est ce qui est le moins resté le même (*am wenigsten gleich geblieben*) ; et l'antiquité qu'elle était censée renfermer offre en vérité une image de l'obsolète[568].

L'éternel retour du même cerne la modernité. Tant que le « nouveau que toute sa vie il a guetté » n'a trouvé aucune effectivité, la conquête de Baudelaire ne peut qu'être toisée depuis le verdict résigné de Blanqui sur les réalisations sociales du XIX^e^ siècle : celui-ci « n'est pas fait d'une autre matière que cette fantasmagorie du "toujours le même[569]" ». C'est au fond la position même du poète des *Fleurs du mal* que reprend le mouvement du *Baudelaire*, tout en laissant persister en son centre un noyau de résistance : l'espacement insensible du moderne (*das Moderne*) et de la nouveauté (*Neuigkeit*) – identifiés au toujours-le-même – et de l'image de la modernité (*die Moderne*) où se rêve le « véritablement nouveau (*wahrhaft Neuen*) ». En découvrant « l'image de l'obsolète » en lieu et place de la dignité de l'antique escomptée, Benjamin prend acte de l'écart entre l'intention qui guide la construction du recueil et l'œuvre effective au temps de sa survie. Comme la dédicace du *Spleen de Paris* avoue le rôle de l'accidentalité lors du passage à la prose poétique, le constat de l'impuissance à maîtriser le devenir des images poétiques devient pour lui le signe de la pertinence d'une œuvre qui a su inscrire en elle les tendances sociales qui ont présidé à sa naissance. Vieillie, étrangère et surannée, l'image est mise à l'écart de la perpétuation de ces tendances comme de la catastrophe de sa transmission. Dans son échec, elle retient le geste d'emblée marqué par le désespoir qui a tenté d'inscrire le moderne dans un temps autre que celui de l'histoire catastrophique. Déplacer le champ d'expérience toujours plus restreint du Nouveau sous la rubrique de la « caducité » revenait ainsi, pour Benjamin, à réserver une place dans la préhistoire du XX^e^ siècle

[568] *Ibid.*, *PSEB*, « La modernité », p. 783. Nous rectifions la traduction de « *Bild des Veralteten* » (« image obsolète » dans la trad. Charbonneau). La formule du poème « Je te donne ces vers afin que si mon nom » (*OC, I.*, p. 40) souligne le différentiel entre le moderne et le passé immémorial. La constellation historique dans laquelle Benjamin inscrit les *Fleurs du mal*, et tout particulièrement les *Tableaux parisiens*, reprend ce schéma travaillé par les premiers poèmes du recueil. Voir notamment « J'aime le souvenir de ces époques nues » (*Ibid.*, p. 11-12).

[569] Benjamin, *Baud.*, *Exposé de 1939*, p. 847. S'il n'est dans le *Paris du second Empire chez Baudelaire* pas « *un seul* endroit où la modernité (*die Moderne*) soit citée comme le toujours-le-même (*Immergleiche*) – et qu'au contraire cette notion clé n'est absolument pas exploitée », le texte dispose déjà les jalons en vue du renversement réservé à la troisième partie du *Baudelaire* (*Ibid.*, Lettre de Benjamin à Adorno du 9 décembre 1938, p. 835).

à ce qui était sur le point de tomber définitivement dans l'oubli du conformisme. Si les phénomènes sont « sauvés par la mise en évidence d'une fêlure en eux[570] », la modernité – qui ne présente le triomphe du moderne que pour y inscrire la fragilité et l'usure – fournit elle-même le canon du sauvetage. Le déplacement infime prime la frontalité de la réaction antimoderne : le moderne oblige ; la modernité exige – que la catastrophe trouve son point d'arrêt dans une image où son mouvement se fige.

Dans l'image de la modernité construite par Benjamin, le poète parcourt en héros le champ de ruines non restaurées des « Antiquités parisiennes », décor allégorique de la capitale du XIX^e^ siècle où prend place, dans un contraste surprenant, la vie sous le Second Empire dont l'emblème (*Wahrzeichen*) est la masse[571] (1). Dans ce contexte où tout devient allégorie, la fatalité mythique est contenue dans des emblèmes de l'irrémédiable qui prennent en charge le caractère problématique du salut (2). Sur la scène historique désertée par l'héroïsme, le poète désœuvré fait un état des lieux des forces en présence et devient son propre impresario. Il conspire en endossant lui-même les masques du héros dans le tableau d'une modernité qui prend alors la forme d'un *Trauerspiel* de la vie moderne (3).

1. Antiquités parisiennes

§ 1. La théorie de l'art moderne et la conquête poétique de la modernité

Avant d'être consacré initiateur de la modernité poétique, Baudelaire a été reçu comme poète de la vie moderne. Contrairement à nombre de clichés qui auront marqué sa réception, il aura lui-même travaillé à s'attacher cette dernière épithète. Depuis le *Salon de 1845* jusqu'au *Peintre de la vie moderne*, les écrits théoriques sont en effet animés par l'exigence de saisir et d'extraire la beauté et la modernité du moderne. L'introduction des *Tableaux parisiens* dans

[570] Benjamin, *Baud*., Section « Spleen », p. 477 [N 9, 4].

[571] *Ibid.*, Section « Antiquité de Paris ; le héros », p. 373 [J 66a, 2]. Nous étudierons dans ce sous-chapitre le contenu de cette section, qui correspond aux premier et troisième chapitres du *PSEB* (« La bohème » et « La modernité »). Le thème « Antiquité de Paris » doit en effet « être intégré dans la description du héros » (p. 701).

l'édition de 1861 des *Fleurs du mal* y répond sur le plan du vers, tout comme le *Spleen de Paris* applique la prose poétique à la « description de la vie moderne, ou plutôt d'*une* vie moderne ».

Encore faut-il s'entendre sur ce que recouvrent les notions de « moderne » et de « modernité ». Comme époque distincte de la « vie ancienne » par son rythme, ses modes, sa morale et ses passions, le moderne désigne la forme de vie inaugurée avec la grande ville et ses « innombrables rapports[572] ». Les constats réitérés d'un écart introduit dans la vie actuelle sont autant d'appels à refondre la représentation artistique pour saisir la spécificité de la « la force qui est à l'œuvre dans cette époque ». Mais c'est précisément comme force, par sa vitalité ou par son énergie, que le moderne s'« apparente à l'antiquité[573] ». Rendre justice à la vie moderne revient à l'élever au rang des formes de vie qui ont pu accéder à l'antiquité car « il est vrai que la grande tradition s'est perdue, et que la nouvelle ne s'est pas faite[574] ». En somme, et paradoxalement, la modernité est à la fois le « contraire du classique » quant à son contenu et son inspiration, et classique « en tant qu'exploit héroïque de l'époque qui imprime sa marque sur son expression[575] ». Ainsi la « théorie de l'art moderne » qui justifie la tâche de l'artiste est-elle construite à rebours de ce que l'on peut considérer comme ses précédents. Contrairement aux efforts entrepris à la suite de la querelle des Anciens et des Modernes pour émanciper un art moderne, celle-ci met en place une dialectique qui exige à la fois une rupture avec les contenus de l'art antique et une correspondance avec la grandeur de sa méthode de composition. Sans plus de commentaires, Benjamin se contente de noter qu'« on ne peut pas dire que l'analyse va en profondeur » et résume : « l'antiquité fournit uniquement un modèle pour la construction ; la substance et l'inspiration de l'œuvre sont l'affaire de la *modernité*[576] ».

---

[572] Baudelaire, *OC, I*, p. 275 et p. 276.

[573] Baudelaire admet parfois à contrecœur que Hugo participe de cette passion et à cette vitalité qu'il préfère attribuer à Wagner : « Si, par le choix de ses sujets et sa méthode dramatique, Wagner se rapproche de l'antiquité, par l'énergie passionnée de son expression il est actuellement le représentant le plus vrai de la nature moderne » (Baudelaire, *OC, II*, *Richard Wagner et* Tannhäuser *à Paris*, p. 806).

[574] *Ibid.*, *Salon de 1846*, « De l'héroïsme de la vie moderne », p. 493. Comme la sensibilité au neuf n'est pas propre aux temps modernes et qu'« il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien », la tâche du peintre de la vie moderne n'implique pas une redéfinition de l'art en général. Pour cette raison, Benjamin délaisse la « théorie rationnelle et historique du beau » qui n'est au fond qu'une manière de recentrer le discours esthétique sur le geste que l'artiste doit effectuer à chaque époque : « 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 » (*Ibid.*, p. 695).

[575] Benjamin, *LP*., p. 311 [J 38a, 1].

[576] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, « La modernité », p. 775. Benjamin en compile les linéaments à partir des formules les plus fameuses du *Peintre de la vie moderne* : « "Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale ! Pour s'y trop plonger, il perd la mémoire du présent ; il abdique la valeur et les privilèges fournis par la circonstance…" Et dans les phrases conclusives de l'essai sur Guys, on lit : "Il a cherché partout la beauté passagère, fugace de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a permis d'appeler la modernité". En résumé, la doctrine se présente de la façon suivante : "Le beau est fait d'un élément

Sa stratégie consiste à montrer que « la théorie de l'art moderne est le point faible de la perspective baudelairienne sur la modernité[577] ». Cette faiblesse indique le fond sur lequel se détache la modernité poétique dont l'œuvre porte inévitablement la trace. C'est dans cette perspective que le *Paris du Second Empire chez Baudelaire* fournit un condensé des écueils de la théorie de l'art moderne, qui ne touche que de loin l'essence de la modernité, qui ressort bien davantage dans son pendant poétique :

> Celle-ci met en relief les thèmes modernes (…) Sa théorie n'a pas réussi à surmonter ce renoncement qui se présente dans son œuvre sous l'aspect de la perte de la nature et de l'innocence. La dépendance de Poe, qui se retrouve jusque dans la formulation, est une preuve de son embarras. Sa tournure polémique également ; elle se détache de l'arrière-plan grisâtre de l'historicisme, de l'alexandrinisme académique en vogue sous l'influence de Villemain et de Cousin[578].

Dans la mode de son temps à faire revivre le passé, Baudelaire a vu un désistement et n'a pu que regretter qu'« au vent qui soufflera demain nul ne tend l'oreille ». En découlent les appels constants du critique à sonder ce que le détail du monde moderne contient de beauté et d'héroïsme singuliers : « Puissent les vrais chercheurs nous donner l'année prochaine cette joie singulière de célébrer l'avènement du *neuf*[579] *!* » On ne doit pas douter que sa poésie ait cherché à répondre aux injonctions du critique, mais célébrer l'« avènement du *neuf* » ne revenait pas à peindre le triomphe du moderne. C'était apporter ce qui faisait cruellement défaut au XIX^e^ siècle : une pratique allégorique de la ville qui met à nu le statut historique de ces objets nouveaux. Comme le remarque Benjamin à propos des contemporains de Baudelaire, « aucune de leurs réflexions esthétiques n'a représenté l'imprégnation antique de la modernité (*die Moderne in ihrer Durchdringung mit der Antike*), au contraire de certains poèmes de *Fleurs du*

éternel, invariable… 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… le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine" ». Les citations sont extraites des chapitres « La modernité » (*OC, II*, p. 696) ; « Les voitures » (p. 724) et « Le beau, la mode et le bonheur » (p. 685).

[577] Pourquoi en rester à un jugement aussi expéditif pour une théorie à la postérité alors déjà considérable ? L'héroïsme de la conquête du moderne et l'exigence d'extraire la modernité, seulement implicites dans ces propositions, ne sont pas ici en question. À lire les textes où Baudelaire se prononce sur le moderne et la modernité, des difficultés peut-être insolubles persistent. Leur essence même est touchée par une ambiguïté fondamentale que la postérité cherchera à dissiper ou à exploiter en tirant les textes dans des directions opposées. La modernité pourra ainsi servir de caution aussi bien aux symbolismes, fort de l'exclusion de la transcendance du régime des correspondances, qu'aux avant-gardes et à la post-modernité, y repérant l'émergence d'une attention nouvelle à la contemporanéité et à l'instabilité du présent.

[578] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, p. 776.

[579] Baudelaire, *OC, II, Salon de 1845*, p. 407. Il aura relevé assez tôt cette tendance à parer les phénomènes modernes des habits et de l'attitude des poètes et héros antiques pour ne pas y succomber. L'*École païenne* procède à sa critique en règle.

mal ». Alors qu'une poésie du moderne allait émerger, célébrant ouvertement l'architecture urbaine, l'industrie et le chemin de fer, le recueil s'assure une postérité en reléguant ces objets nouveaux à leur juste place, en arrière-plan :

> Si ces poèmes ont traversé les décennies sans coup férir, ils le doivent à une prévention qui les a protégés. La prévention contre la grande ville les distingue de presque toute la poésie du genre produite ultérieurement.

D'emblée prémunis contre toute fascination à l'égard des nouveautés, ils s'érigent contre le culte de ce que l'on nomma trop rapidement « progrès[580] ». Contre toute forme de sacralisation prématurée de ce qui naît dans le moderne, contre les apothéoses de la ville devant lesquelles n'« importent les maux et les heures démentes[581] », un effort est nécessaire pour recouvrer la capacité à voir en neuf qui fait essentiellement défaut aux modernes : « le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère ; mais nous ne le voyons pas[582] ». De fait, si l'on suit Benjamin, les préfigurations du Nouveau apparaissent dans le rêve, au moment de transition qui touchent l'infrastructure :

> À la forme du nouveau moyen de production, encore dominé au début par l'ancien (Marx), correspond dans la superstructure une conscience onirique, où le Nouveau se préfigure sous un aspect fantastique. Michelet : "Chaque époque rêve la suivante". Sans cette préformation fantastique (*phantastische Vorform*) au sein de la conscience onirique, rien de Nouveau ne surgit[583].

Pour qui la regarde rétrospectivement, la modernité poétique semble ainsi adopter une posture profondément antimoderne[584] : faire effraction dans le moderne revient pour elle à lui faire face, à s'enfoncer dans son mouvement tout en s'y arrachant. Mais loin d'être sa négation,

---

[580] Benjamin, *Baud*., p. 775-777 (traduction modifiée). Dans le même sens, Benjamin écrit dans *Zentralpark* que « la condition *sine qua non* qui a fait que Baudelaire a réussi à maîtriser Paris dans sa poésie est son hostilité envers le progrès. Comparée à la sienne, la poésie dédiée après lui à la grande ville est placée sous le signe de la faiblesse, et faible, elle l'est principalement là où elle a vu dans la grande ville le siège du progrès » (§ 35, p. 661).

[581] Benjamin donne comme contrepoint de la perspective des *Tableaux parisiens* la conclusion à la tonalité baudelairienne de « L'âme de la ville » du recueil de Verhaeren, *Les Villes tentaculaires* : « Et qu'importent les maux et les heures démentes, / Et les cuves de vices où la cité fermente, / Si quelque jour, du fond des brouillards et des voiles, / Surgit un nouveau Christ, en lumière sculpté, / Qui soulève vers lui l'humanité / Et la baptise au feu de nouvelles étoiles » (*Ibid.*, p. 776-777).

[582] Baudelaire, *OC, II*, « De l'héroïsme de la vie moderne », p. 496.

[583] Benjamin, *Écrits français*, « Paralipomènes et variantes de *Sur le concept d'histoire* », p. 449. Benjamin ajoute que « les manifestations de cette même conscience *ne* se trouvent *pas* seulement dans l'art. Il est déterminant pour le XIX[e] siècle que l'imagination déborde de partout les limites de l'art ».

[584] Sur Baudelaire antimoderne, voir Compagnon, Antoine, *Les antimodernes: de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2016.

elle agit comme un révélateur, comme l'opération qui en soumet le cours spontané à une transformation. Car la modernité n'appartient pas à l'époque comme une de ses propriétés, immédiatement visible et prête à être représentée. Baudelaire l'a conçue comme une conquête sur la matière de la vie moderne, en elle-même informe, ou comme la signature apposée par l'artiste qui a extrait ce que l'actuel contient de poétique. C'est toiser ce qui est digne d'être conservé dans les archives du beau. Ainsi le « qu'importe[585] ? » baudelairien délaisse-t-il les objets nouveaux fantasmagoriquement annonciateurs d'une délivrance de l'humanité. Il s'abîme dans les modulations de la nouveauté sur la tonalité de l'ennui pour faire apparaître les signes de la privation du Nouveau.

§ 2. L'antiquité nouvelle de la ville

Ce n'est pas le visage neuf et jeune de la grande ville qui s'invite pour la première fois en poésie mais « le charme profond et compliqué d'une capitale âgée et vieillie dans les gloires et les tribulations de la vie[586] ». Benjamin a été frappé par ce trait des *Tableaux parisiens* qui présentent « une ville usée comme la trame d'un vieux tissu », au point que l'on s'étonnerait presque que cette ville existe encore. Les images allégoriques de la décrépitude envahissent les tableaux urbains peuplés par « les petites vieilles », ces « Èves octogénaires » ; par les « Sept vieillards » éternels ; par la passante endeuillée ; par des « courtisanes vieillies » ou par les fantômes des mythes antiques qui hantent le souvenir. C'est l'usure, et non le renouveau, qui s'annonce une dernière fois dans la lumière matinale du « Crépuscule du matin » sous laquelle s'éveille l'allégorie de la ville, « ce vieillard qui jour après jour empoigne ses outils parce que, l'âge venu, les soucis ne l'ont pas quitté » :

> L'aurore grelottante en robe rose et verte
> S'avançait lentement sur la Seine déserte,
> Et le sombre Paris, en se frottant les yeux
> Empoignait ses outils, vieillard laborieux[587].

[585] Baudelaire, *OC, I*, « Le Voyage », p. 134 : « Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'inconnu pour trouver du *nouveau !* »

[586] Baudelaire, *OC, II*, *Salon de 1859*, « Le paysage », p. 666.

[587] Baudelaire, *OC, I*, *Les Fleurs du mal*, « Le Crépuscule du matin », p. 104. Le poème fait suite au libre déploiement de la fantasmagorie de la nouveauté dans le « Rêve parisien ».

Là où nombre de ses contemporains ont voulu voir dans la ville le symbole d'un temps de l'avènement, Baudelaire a reconnu un temps du passage, d'une évanescence telle que le vieillissement et la mort y anticipent la naissance. Dans le moderne, tout phénomène est prématurément vieux et meurt d'une vieillesse qui relève moins de la profondeur de l'âge que d'un processus de péremption immédiate. Qui s'efforce de saisir l'image du moderne est toujours en retard, toujours pris en défaut devant le changement incessant. Seul le regard mélancolique est apte à saisir le rythme de ce devenir où tout événement ne survient qu'en étant d'emblée affecté dans les archives du passé. Plutôt que de s'efforcer de rattraper le retard sur le moderne, le poète anticipe les destructions à venir en en faisant les antiquités les plus récentes. Ainsi rend-il « hommage à la modernité, mais plus précisément au visage antique de celle-ci[588] », composé d'images mémorielles qui s'y inscrivent comme autant de rides qui répondent aux ruines modernes.

Cet anachronisme profond justifie la mythification du présent le plus récent[589]. À partir de l'obsolescence du moderne, le poète effectue un immense saut en arrière, qui ravive la mémoire de l'Antiquité. Il y a bien dans le romantisme français tardif la représentation d'un antique âge d'abondance, de force et de simplicité que « J'aime le souvenir de ces époques nues », à la suite du *Génie du christianisme*, oppose à l'épuisement spirituel et physique de l'âge moderne. Mais ces époques lointaines ne persistent dans le médium du souvenir que pour apporter un contrepoint au moderne. Leur retour est moins l'invitation à une vie nouvelle de l'Antiquité, à sa restauration, qu'un instrument pour exhumer les signes de la ruine moderne. La dialectique de la mémoire qui laisse apparaître l'« antiquité nouvelle (*neue Antike*) » de Paris s'apparente moins à une reconstruction qu'à un art du regard qui perce l'évanescence de la vie moderne pour montrer ce qu'elle contient d'impérissable. Comme le note Benjamin, Victor Hugo a été un initiateur sur ce terrain avec *Les Voix intérieures.* Le cycle poétique « À l'arc de triomphe » offre « l'image d'un Paris du XIX^e^ siècle qui se calque sur le modèle antique[590] » pour présenter la « beauté des choses dans leur fugacité » :

> Non, le temps n'ôte rien aux choses.

[588] Benjamin, *Baud.*, *PSEB*, « La modernité », p. 781.

[589] Dans le Paris de Baudelaire, le recours au mythe est placé sous le signe du deuil. Selon la définition reprise à Wagner, le mythe est le « poème primitif et anonyme du peuple », le lieu où les relations humaines montrent « ce que la vie a de vraiment humain, d'éternellement compréhensible ». De tout temps « repris, remanié sans cesse à nouveau par les grands poètes » (Baudelaire, *OC, II*, *Richard Wagner*, p. 792), son caractère universel et éternel fait qu'il n'a pas besoin d'être acclimaté. Baudelaire en fait l'instrument de dissolution du moderne dans l'antique.

[590] Benjamin, *Baud.*, *PSEB*, « La modernité », p. 778.

> Plus d'un portique à tort vanté
> Dans ses lentes métamorphoses
> Arrive enfin à la beauté.
> Sur les monuments qu'on révère
> Le temps jette un charme sévère
> De leur façade à leur chevet,
> Jamais, quoiqu'il brise et qu'il rouille,
> La robe dont il les dépouille
> Ne vaut celle qu'il leur revêt[591].

La fugacité de Paris n'exclut pas chez Hugo la solidité et la glorification du monumental, qui met le temps de son côté pour s'enrichir. Du paysage parisien où la Seine aura repris tous ses droits, dans cette « Campanie parisienne » où s'est effacée la vie moderne, resteront la Sainte-Chapelle, la colonne Vendôme et l'Arc de Triomphe. Le rêve de la ville disparue, spectrale, révèle moins les fractures et l'aspect destructeur du temps que ce qui se conserve à travers lui. Le cataclysme exhume l'antique comme un après-coup du moderne définitivement évanoui. Rien de tel chez Baudelaire, pour qui, comme le conclut Benjamin, « la vision archéologique de la catastrophe qui est à l'origine des rêves hugoliens n'était pas vraiment ce qui l'émouvait. Pour lui, l'antiquité, telle Athéna jaillissant de la tête d'un Zeus indemne, devait surgir d'une modernité indemne[592] ». Ainsi la dette à l'égard de Hugo ne doit-elle pas masquer l'écart creusé par Baudelaire dans le traitement de l'antiquité de Paris[593]. C'est une citation de Péguy qui sert à marquer la distance :

> Soyez persuadé que quand Hugo voyait un mendiant sur la route… il le voyait pour ce qu'il est, réellement ce qu'il est réellement, le mendiant antique, le suppliant antique… Quand il regardait la plaque de marbre de l'une de nos cheminées, il la voyait ce qu'elle est ; la pierre du foyer. L'antique pierre du foyer. Quand il regardait la porte de la rue, et le pas de la porte, qui est généralement une pierre de taille, sur cette pierre de taille il distinguait nettement la ligne antique, le seuil sacré, car c'est la même ligne[594].

[591] *Ibid.*, Section « Allégorie », p. 135-138 [C 6 ; C 6a, 1].

[592] *Ibid.*, *PSEB*, « La modernité », p. 781.

[593] Benjamin trouve dans la dédicace du « Cygne » à Hugo une allusion à cette vision datée de 1837. Hugo n'en aurait pas saisi le motif. Exaspéré par son remerciement faisant suite à l'envoi du « Cygne », Baudelaire écrit : « vraiment il m'emmerde ». Voir à ce sujet Compagnon, Antoine, « Un post-scriptum inédit et "grossier" dans une lettre de Baudelaire », janvier 2013.

[594] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, « La modernité », p. 777. Benjamin met ce commentaire en parallèle avec un passage des *Misérables* : « Les cabarets du faubourg Saint-Martin ressemblent à ces tavernes du mont Aventin bâties sur l'antre de la sybille et communiquant avec les profonds souffles sacrés ; tavernes dont les tables étaient presque des trépieds, et où l'on buvait ce qu'Ennuis appelle le vin sibyllin ».

Chez Hugo, la divination envahit l'espace moderne « communiquant avec les profonds souffles sacrés », de telle manière que ses visions ne laissent subsister aucun écart avec l'antique. Leur ressemblance et leur identité se manifestent comme l'invisible transparaît dans le visible. Benjamin baptise « disposition chtonienne[595] » cette capacité à voir l'intimité et la persistance de l'antique par delà les transformations imposées par le cours du temps. Dans cette source d'inspiration, le moderne ne fait pas signe vers l'antique, il l'*est* réellement et le porte en lui comme sa part invisible. La vision de Hugo, qui se tient en amont de tout système de signification, est un retour au tautégorique : le moderne n'est autre que l'antique.

En exil hors de France, l'auteur des *Misérables* doit avouer qu'il « ignore le Paris nouveau et [qu'] il écrit avec le Paris ancien devant les yeux, dans une illusion qui lui est précieuse ». Étranger à la rupture à partir de laquelle émerge le Paris moderne, le romancier s'en tient à « tous ces lieux qu'on ne voit plus, qu'on ne reverra jamais peut-être, et dont on a gardé l'image, [qui] prennent un charme douloureux, vous reviennent avec la mélancolie d'une apparition[596] ». Le seuil commun à l'antique et au moderne opère chez Baudelaire un tout autre partage. Il n'inscrit plus dans le réel la dimension qualitative des lieux, mais devient la ligne de démarcation à partir de laquelle une temporalité scindée se laisse entrevoir, dont les travaux d'Hausmann sont l'emblème. Là où Hugo voit par-delà la mort ce qui vit encore sous d'autres formes, l'exil de Baudelaire dans le Paris du Second Empire le conduit à anticiper la destruction des êtres pour les contempler dans une antiquité qu'ils n'ont pas encore connue. Tournant le dos à l'ambition romantique de rendre vie à une Antiquité à venir, la modernité la rejoint par la mort.

[595]Alors que les premières ébauches du *Baudelaire* comptent retrouver un procédé semblable chez Baudelaire, le *PSEB* y renonce dans la mesure où celle-ci est difficilement conciliable avec la démarche allégorique : « La citation de Péguy (…) était placée à l'endroit où il faut préparer l'idée que l'interprétation de Baudelaire n'a à se référer à aucune sorte d'éléments chtoniens » (*Ibid.*, Lettre à Adorno du 9 décembre 1938, p. 838-839).

[596] Hugo, Victor, *Les misérables*, Paris, Gallimard, 2018, II, V, 1.

§ 3. Vedute parisiennes : surimpression allégorique de l'antique dans le moderne

La vision baudelairienne de Paris a la structure allégorique de la « pénétration (*Durchdringung*) antique de la modernité[597] ». Pour elle, l'antique ne se trouve en avant qu'au sens où il annonce, comme le chant du cygne, à chaque instant la mort qui envahit la scène moderne où se rejoue indéfiniment l'imminence de la destruction de la ville. La capture de l'image de l'Antiquité suppose un pouvoir de figer les choses ; elle n'apparaît qu'à partir du choc et du saisissement provoqué par une « faculté de catalepsie (*Erstarrungsvermögen*) (…) qui cent fois se manifeste comme une sorte de mimesis de la mort (*Mimesis der Tode*[598]) ».

Le lien de cette *mimesis de la mort* avec les travaux d'Hausmann, sur le point d'effacer le vieux Paris, l'apparente aux gravures de Meryon qui font « ressortir le visage antique de la ville sans toucher à un seul de ses pavés ». Si « cette manière de voir a constamment accompagné Baudelaire dans sa conception de la *modernité*[599] », c'est que Meryon, autre peintre de la vie moderne, réalise pour le paysage urbain ce que Guys ou Daumier ont réalisé dans la peinture des mœurs. Alcide Dusolier n'avait pas manqué de rapprocher les *Tableaux parisiens* des procédés du grand aquafortiste[600]. En se prononçant sur sa manière de saisir ces « paysage des grandes villes, c'est-à-dire la collection des grandeurs et des beautés qui résultent d'une puissante agglomération d'hommes et de monuments », Baudelaire semble lui-même le remarquer et trouver l'occasion de produire un commentaire des *Tableaux parisiens* :

> J'ai rarement vu, représentée avec plus de poésie, la solennité naturelle d'une ville immense. Les majestés de la pierre accumulée, les clochers *montrant du doigt le ciel*, les obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumée, les prodigieux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l'architecture leur architecture à jour d'une beauté si paradoxale, le ciel tumultueux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentées par la pensée de tous les drames qui y sont contenus, aucun des éléments

[597] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, « La modernité », p. 776.

[598] *Ibid.*, *PSEB*, « La modernité », p. 777. La « mimésis de la mort » annonce les développements ultérieurs sur l'expérience vécue du choc dans l'essai *Sur quelques thèmes baudelairiens*.

[599] *Ibid.*, p. 782.

[600] Dans le chapitre sur Meryon de *Nos gens de lettres*, il remarque « dans la galerie poétique de M. Baudelaire, la présence de quelques *tableaux parisiens* (je préférerais *eaux-fortes* comme plus juste et plus caractéristique) d'une grande vigueur et d'une précision singulière » (*Ibid.*, Section « Paris chtonien », p. 380 [J 42, 4]). Il faut également noter que les textes sur Meryon sont contemporains de ceux sur Guys.

> complexes dont se compose le douloureux et glorieux décor de la civilisation n'était oublié[601].

La publication d'un album de gravures accompagnées par des textes en vers et en prose de Baudelaire avait un temps occupé l'éditeur Delâtre, mais « les toquades de Meryon » ont empêché de réaliser le projet. Regrettant la « perte fantastique » due à cette rencontre manquée, Benjamin joue le rôle d'entremetteur posthume entre le graveur et le poète[602]. La pratique de l'*inscriptio* aurait en effet pu éclairer d'une manière incomparable la construction de la modernité dans sa relation à ce que Proust appelle « le rôle des cités antiques dans Baudelaire et de la couleur écarlate qu'elles mettent çà et là dans son œuvre ». Par ailleurs, leurs « affinités électives » les auront éloignés de la santé et de la fécondité d'un Hugo pour les lier dans la solitude et la maladie : la démence pour Meryon, l'aphasie pour Baudelaire. Leurs biographies et leur coopération manquée se recoupent jusque dans la forme même de leur art et dans les techniques qui mobilisent. Car on trouve « indéniablement chez Meryon cette forme de surimpression (*Überblendung*) qu'est l'allégorie ». Les mêmes impératifs d'écart entre l'image et l'idée qui régissent l'écriture des *Fleurs du mal* se retrouvent dans le travail du graveur, comme en témoignent les vers inscrits par Meryon en guise d'interprétation des eaux-fortes. Tout particulièrement, ceux dédiés à sa vue du Pont-Neuf, rappellent le « Squelette laboureur » :

> Ci-gît du vieux Pont-Neuf
> L'exact ressemblance
> Tout radoubé de neuf
> Par récente ordonnance.
> Ô savants médecins,
> Habiles chirurgiens,
> De nous pourquoi ne faire
> Comme du pont de pierre[603].

Cette « exact ressemblance » entre le neuf et le vieux est « mimesis de la mort ». Comme le remarque Gustave Geffroy, les *Eaux-Fortes de Paris* ont eu « immédiatement, quoique tracées d'après des aspects vivants, une apparence de vie révolue, qui est morte, ou qui va

[601] *Ibid.*, *PSEB*, p. 782 (Baudelaire, *OC, II, Salon de 1859*, « Le paysage », p. 666-667).

[602] Benjamin, *Corr. I*, p. 200. Dans cette même lettre datée du 30 janvier 1936, il écrit à son ami Werner Kraft : « Dans la mesure où je trouve du temps pour mon livre, je le consacre actuellement à des recherches au Cabinet des estampes, où je suis tombé sur le portraitiste le plus impressionnant de la ville de Paris, Charles Meryon, un contemporain de Baudelaire. Ses eaux-fortes comptent au nombre des tableaux les plus étonnants qu'une ville ait jamais suscités ». Voir Villari, Elisabetta, « Le regard de Walter Benjamin sur Le Stryge de Charles Meryon: antiquité, modernité, allégorie. », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, no. 20, décembre 2010, p. 75-90.

[603] Benjamin, *Baud.*, p. 781.

mourir[604]… » La strate antique de Paris y apparaît comme une strate récente ou même qui n'est pas encore apparue. Dans le pressentiment de l'« assainissement » haussmannien de la capitale, la ville se présente comme un immense champ de ruines nouvelles. À cette image soudaine de la forme d'une ville qui a fait son temps se superpose indistinctement celle des ruines prospectives, celle de l'amoncellement des ruines du progrès. De telle manière que les vers du « Cygne » peuvent être mis en épigraphe au recueil des œuvres de Meryon : « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ». Vers 1850, préludes à l'intervention d'Haussmann, ses eaux-fortes « prennent le masque mortuaire du vieux Paris[605] » en imprimant la strate des rues parisienne sur le point d'être recouverte par les grands travaux auxquels les parisiens s'étaient déjà fait à l'idée.

C'est Paris vue à travers le regard que les peintres ont porté sur Rome, à l'instar de Piranèse, chez qui « les ruines non encore restaurées constituent encore une unité avec la ville moderne ». Les *Tableaux parisiens* sont des *vedute* où, derrière chaque évocation de l'antiquité, se décèle l'aveu de la « prédilection naturelle » de Baudelaire pour Rome[606] comme le lieu de l'Antiquité correspondant au Paris moderne. Le goût pour le palimpseste, pour les couches de vestiges du passé, perce à travers les constructions modernes et interroge les fondations des mutations politiques sous Hausmann à partir de la profondeur du temps visible dans l'espace. Avant Freud, Baudelaire y attache une importance considérable, faisant de la ville un ensemble de signes dont la signification s'est sédimentée. Le tissu urbain constitue comme un texte de l'inconscient de l'humanité, le palimpseste d'une mémoire objectivée qui gagne en extension et en densité à mesure que les couches du moderne se superposent comme autant de ruines amoncelées.

Au védutisme – qui s'attache en général à « ce qui se voit » et dont la technique s'apparente au relevé et à la topographie – s'associe un autre aspect, propre au génie piranésien,

---

[604] *Ibid.*, p. 782. Gustave Geffroy est un des rares contemporains à s'être autant passionné pour Meryon que Baudelaire. Il fut aussi, ce qui n'est pas un hasard, biographe de Blanqui. Ses monographies sur le graveur et le révolutionnaire sont les sources principales de Benjamin.

[605] Benjamin, *LP*., p.122 [C 7a, 1] (*OC, I*, « Le cygne », p. 85) et *Exposé de 1939*, p. 57. Sur l'éclairage que le concept de « ruines prospectives » apporte sur la conception du progrès et sur les prolongements des analyses de Benjamin sur les uchronies des XVIII[e] et XIX[e], voir Hamel, J-F., « Les ruines du progrès chez Walter Benjamin: Anticipation futuriste, fausse reconnaissance et politique du présent », *Protée*, vol. 35, no. 2, 2007, p. 7-14.

[606] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, « La modernité », p. 783. Piranèse a été une source d'inspiration pour les poètes romantiques. Nous renvoyons à l'article de Keller, Luzius, « Piranèse et les poètes romantiques », *Cahiers de l'AIEF*, vol. 18, no. 1, 1966, p. 179–188. Étonnamment, Baudelaire passe souvent son nom sous silence et va jusqu'à le gommer en traduisant un passage des *Confessions* où de Quincey mentionne les *Prisons*. L'aveu de la notice sur Leconte de Lisle de sa « prédilection naturelle pour Rome » l'y attache pourtant : « [elle] m'empêche de sentir tout ce que je devrais goûter dans la lecture de ses poésies grecques » (Baudelaire, *OC, II*, p. 178).

qui aura profondément préoccupé Baudelaire : l'insistance à faire apparaître l'action mystérieuse du temps pesant sur l'espace. Alors que Geffroy écartait Meryon de l'attitude songeuse de Piranèse « devant les restes de la vie abolie, et dont l'œuvre donne une sensation de nostalgie persistante[607] », le *Paris du Second Empire* assume le rapprochement sans tomber sous le coup de l'objection. Pour saisir le lien qui unit les *vedute* de l'antiquité romaine à l'image du Paris antiquisant, il faut avoir en tête les images les plus inquiétantes du graveur et architecte italien, moins les *vedute* réalistes que leurs prolongements dans les *Prisons imaginaires* des années 1750 et 1761. Tendant à la paranoïa, la conscience aiguisée par les opérations du temps décèle dans le moindre détail l'allégorie des destructions à venir. L'écart est mince, mais fondamental, entre la méditation poétique sur signes ou les « rêveries philosophiques d'un flâneur parisien » et l'érudition positiviste-kabbalistique qui conduira Meryon à une folie dont Baudelaire se dit préservé[608]. Dans l'espace citadin où tout est signifiant, l'aspect labyrinthique s'associe un mauvais infini spatial pour figurer les détours de l'histoire devant la menace de l'effondrement. Discrètement rongé par le temps, l'espace porte l'énigme du moment à partir duquel un être devient une ruine.

Ce repérage se complique par les idées en apparence contradictoires qui traversent l'esprit de Baudelaire : l'homme moderne se rue vers la « ruine universelle[609] » tout en habitant déjà, sans le savoir, au milieu d'un champ de ruines. Les images des quartiers de la capitale sont analogues à ces édifices qui, selon la formule de Théophile Gautier, sont soumis à leurs « ruines violentes » mais restent toujours présents, semblables aux « architectures inhabitables que Piranèse ébauchait dans ses eaux-fortes d'une pointe fiévreuse[610] ». Seuls sont visibles les symptômes, les signes annonciateurs d'une ruine elle-même non-apparente. Au moment de l'avènement du moderne et de sa reconnaissance, le poète de Paris est hanté par la menace de son effondrement. Aucun trait de son œuvre ne l'illustre mieux que le fragment de poème en prose rattaché au projet de cycle *Onéirocritie,* où l'art de l'interprétation des rêves est associé aux « motifs piranésiens » :

---

[607] Benjamin, *LP*., p. 122 [C 7a, 1].

[608] Baudelaire, *Corr. I*, Lettre à Poulet-Malassis du 16 février 1860, p. 670. Dans une autre lettre, datée du 8 janvier 1860, Baudelaire avait écrit : « Après qu'il m'a quitté, je me suis demandé comment il se faisait que moi, qui ai toujours eu, dans l'esprit et dans les nerfs, tout ce qu'il fallait pour devenir fou, je ne le fusse pas devenu. Sérieusement, j'ai adressé au ciel les remerciements du pharisien » (Benjamin, *Baud*., Section « Spleen », p. 478 [J 1a, 5] [Baudelaire, *Corr. I*., p. 655-656]).

[609] Baudelaire, *OC, I*, *Fusées*, XV, p. 666.

[610] Benjamin, *Baud*., Section « Ennui », p. 359 et « Antiquité de Paris », p. 369 [C 7, 1]. Benjamin consigne un passage de *Mosaïque de ruines*. Les ruines de Paris est pour le XIX^{e} siècle un thème de prédilection.

> Symptômes de ruine. Bâtiments immenses. Plusieurs, l'un sur l'autre, des appartements, des chambres, *des temples*, des galeries, des escaliers, des cœcums, des belvédères, des lanternes, des fontaines, des statues. – *Fissures, lézardes. Humidité provenant d'un réservoir près du ciel.* – Comment avertir les gens, les nations – ? avertissons à l'oreille les plus intelligents.
> Tout en haut, une colonne craque et ses deux extrémités se déplacent. Rien n'a encore croulé. Je ne peux plus trouver l'issue. Je descends, puis je remonte. *Une tour-labyrinthe. Je n'ai jamais pu sortir. J'habite pour toujours dans un bâtiment qui va crouler, un bâtiment travaillé par une maladie secrète*[611].

Le cauchemar habite l'espace humain pour en faire une immense ville labyrinthique dont les fissures, invisibles aux yeux de tous, apparaissent au sujet du rêve comme le signe d'une menace indéfinie. L'effritement y tient à distance l'effondrement brutal et abolit le temps dans l'attente. En somme, son diagnostic est que le monde va finir. Mais l'imminence de la destruction rencontre la perpétuation du « toujours » pour se figer dans la formule synthétique : « rien n'a encore croulé ». C'est moins la forme fragmentaire du texte qui a intéressé Benjamin que cette conjonction d'éléments temporels antagonistes où se trouve la clé du regard porté par Baudelaire sur les démolitions du Paris moderne. L'architecture dessinée par les lézardes, la « maladie secrète » qui ronge l'édifice, n'est autre que le secret du moderne : le rythme du passage, ponctué par l'anticipation répétée de la catastrophe, c'est-à-dire d'un événement toujours à venir. L'attente, caractéristique de la psychologie de l'homme moderne, devient prémonition de la destruction, et coïncide par là avec le cours de la vie moderne. De fait, les rêveries sur le déclin de Paris trahissent une inquiétude indistincte face aux nouveaux procédés techniques dont la « crise générale de l'art » devait porter le stigmate.

Affaire de démolition et de construction, la modernité reprend finalement moins les techniques de Piranèse que le *gestus* d'Haussmann, « artiste démolisseur ». Elle traduit et répète « la conscience obscure de ce que la croissance des grandes villes s'accompagne de celle des moyens qui permettent de la raser[612] ». La lucidité de Baudelaire à leur égard explique selon Benjamin l'introduction de l'allégorie dans sa poésie. Car le recours à ses pouvoirs destructeurs et conservateurs ne fait que répondre aux modifications impliquées par le développement technique. Et « c'est seulement sous le signe de celui-ci qu'on peut concevoir la mélancolie de

[611] *Ibid.*, p. 375 [J 44, 3] (Baudelaire, *OC, I*, « Reliquat du *Spleen de Paris* », p. 372).

[612] Benjamin, *LP*., p. 122 [C 7a, 4]. L'« archéologie du XIX^e^ siècle » entreprise dans le *Livre des passages* et dans le *Baudelaire* y répond par une architecture parente des constructions piranésiennes alambiquées et instables. Comme Baudelaire, Benjamin s'attache moins au caractère monumental du XIX^e^ siècle qu'aux fissures qui le travaillent et dessinent son architecture secrète.

cette poésie[613] ». Ce contexte où l'image répond à l'atmosphère de destruction fournit en effet le cadre des grands poèmes allégoriques. Les démolitions réelles qui constituent le décor mouvant du « Cygne » témoignent la centralité de l'allégorie dans le problème de la modernité[614] en même temps qu'elles font du poème un manifeste politique – sur lequel Calonne, entretenant des relations tendues avec l'Empire, ne se sera pas trompé[615] – liant allégorie, révolte et mélancolie.

Si, comme l'affirme Joubert, « les poëtes sont plus inspirés par les images que par la présence même des objets », la citation prend un sens singulier dans un monde où l'absence ronge de l'intérieur toute présence. Elle s'applique de la manière la plus exacte à la fragilité des rues de Paris, car « ce dont on sait qu'on ne l'aura bientôt plus sous les yeux devient une image[616] ». La surimpression allégorique veut conserver et raviver la mémoire de ce qui se tient dans l'imminence de sa destruction. C'est l'opération réalisée par « Le Cygne », qui fixe l'image du vieux Paris :

> Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
> Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ;
>
> Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
> Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
> Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,
> Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.
>
> Là s'étalait jadis une ménagerie.

La seconde partie du poème montre l'image du vieux Paris conservée dans la pesanteur de la mémoire mélancolique :

> Paris change ! mais rien dans ma mélancolie
> N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,
> Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
> Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs,

[613] Benjamin, *Baud*., *Zentralpark*, § 37, p. 662. Le schématisme du *Baudelaire* l'intègre en en faisant, avec le « caractère de poésie de la Passion », une des deux dérivées de l'allégorie (« Schémas de coordonnées », p. 626).

[614] Il est à cet égard significatif que Benjamin mobilise à cet endroit du *PSEB* la plus grande partie de la fine liasse des *Passages* intitulée « Le Paris antiquisant, les catacombes, démolitions ».

[615] Déjà privé de la subvention gouvernementale, Calonne refuse d'insérer ces vers que Baudelaire lui envoie fin 1859 dans la *Revue contemporaine*. Voir la notice de Pichois (Baudelaire, *OC, I*, p. 1008).

[616] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, « La modernité », p. 780. La citation de Joubert est extraite des *Pensées*.

Aussi devant ce Louvre une image m'opprime[617].

Fidèle à sa méthode, Benjamin n'a pas produit de commentaire isolé du poème mais procède en le circonscrivant par le contexte historique et artistique qui en révèle la profondeur. Le texte poétique se délite dans le contexte, comme noyé dans la masse des matériaux et des éléments dispersés qui y trouvent leur éclairage. « Le cygne » y figure comme exemplaire de l'« imprégnation antique de la modernité » et « occupe à cet égard le premier rang » : « Ce n'est pas un hasard s'il est allégorique. Cette ville prise dans un mouvement incessant se fige (*erstarrt*). Elle devient cassante comme le verre, mais aussi transparente comme lui – en laissant voir ce qu'elle signifie[618] ». Tel le regard de la Méduse, l'intention allégorique pétrifie la ville et offre « l'image de l'agitation figée (*erstarrten Unruh Bild*[619]) ». Le mouvement incessant du moderne cède devant la collision du nouveau et de l'ancien, traduite par Benjamin en un raccourci saisissant :

Die neue Stadt die alte
Mir wirds ein allegorischer Bereich

La nouvelle ville l'ancienne
Deviennent pour moi un domaine allégorique.

Figée dans l'ambiguïté, la ville soumise au changement incessant – au cycle de démolition et de construction qui touche son apparence – fait signe vers une transformation plus profonde : son entrée dans le domaine allégorique. Son essence est désormais de devenir autre ; « Paris change ! » devient dans la traduction de Benjamin : « *Paris wird anders*[620] ». En somme, les *Tableaux parisiens* peignent le moderne, non pas comme un ensemble de phénomènes nouveaux apparaissant à une conscience souveraine, mais comme un mode d'être où se perd toute immédiateté et toute plénitude. Ébranlé, le regard porté sur ce monde sur le point de disparaître se voue au déchiffrement des êtres qui l'ont peuplé. « Tout pour moi devient

[617] Baudelaire, *OC, I*, « Le Cygne », p. 85-86. Le *PSEB* se contente de citer les vers de la seconde strophe, qui sont entre parenthèse. Cette parenthèse constitue la matrice du poème et du problème de la modernité.

[618] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, « La modernité », p. 776.

[619] *Ibid.*, Section « Allégorie », p. 132 [J 50, 5].

[620] Benjamin a reconnu dans ce rythme singulier le problème fondamental du traducteur, avant de conclure à l'impossibilité de le rendre en langue allemande. Il y attribua l'échec de sa traduction des *Tableaux parisiens*. Sur les traductions de Baudelaire par Benjamin et sur la relation entre le rythme et la métrique, voir Raulet, « L'atelier du traducteur. Benjamin et les Tableaux parisiens ».

allégorie » est la formule du renversement du regard par lequel le monde est devenu étranger, comme un réservoir inépuisable de souvenirs du présent.

§ 4. Mémoire de l'inachevé

La superposition des strates temporelles et spatiales de Paris fait passer des changements incessants du moderne à la fixité du souvenir mélancolique. Comme Starobinski l'a remarqué, « l'asynchronie, le *tempo* désaccordé du "cœur d'un mortel" et de la "forme d'une ville" sont l'une des plus saisissantes expressions de l'état mélancolique[621] ». Le moderne apparaît dans la mélancolie comme un temps du contretemps. Par ses allers-retours, le grand poème allégorique devient un « berceau oscillant entre moderne et antique » dans lequel le poète cherche à endormir le monde :

> « Le Cygne » épouse le mouvement de va-et-vient du berceau, entre le moderne et l'antique. Baudelaire a écrit dans ses notes préparatoires : « Concevoir un canevas pour une bouffonnerie lyrique ou féérique, pour pantomime… Noyer le tout dans une atmosphère anormale et songeuse, - dans l'atmosphère des *grands jours*. Que ce soit quelque chose de berçant. » (*Fusées*, XXII.) Ces grands jours sont les jours du retour (*Tage der Wiederkehr*[622]).

Cet usage de l'allégorie satisfait au désir d'interrompre le cours du monde en réveillant les souvenirs les plus anciens. Équivalents baudelairiens de la reprise nietzschéenne de la doctrine de l'éternel retour, les « *grands jours* » font brusquement effraction dans le présent qui retrouve ainsi la majesté de l'antique, par-delà le comique, dans la douleur. La mémoire des figures tragiques et sublimes de l'histoire mythique est ravivée par la contemplation du désert de la capitale moderne. Lorsque le regard allégorique perce la strate toujours déjà vieillie du moderne et exhume l'antique, il révèle la fragilité d'une ville « cernée de symboles de décrépitude ». Étranger à toute célébration glorieuse de ce qui est advenu, le passé immémorial fait retour comme un poids sous lequel craque la belle apparence enveloppant les phénomènes modernes. Leur trait d'union est la sénescence, non l'accomplissement ou la libération à l'égard

[621] Starobinski, *La mélancolie au miroir*, p. 64.

[622] Benjamin, *Baud.*, Section « Antiquité de Paris, le héros », p. 374 [J 72, 5]. Le fragment figure également dans les sections « éternel retour » et « spleen ». L'hésitation de Benjamin quant à la rubrique dans laquelle le reverser est la conséquence du lien entre les thèmes de l'héroïsme du retour et de la persistance des êtres morts comme question centrale de la modernité.

du passé. Ce qui est rongé par le temps est conservé, intact et immobile, dans la mélancolie, et devient symbole d'une vie et d'une pensée vouées au deuil et à l'exil.

À partir du souvenir actualisé du « grand cygne, avec ses gestes fous, / Comme les exilés, ridicule et sublime », souvenir qui porte toute la détresse du présent, la seconde partie du poème répète et élargit le champ des figures arrachées à leur lieu naturel et vaincues par l'histoire catastrophique :

> Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique,
> Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard,
> Les cocotiers absents de la superbe Afrique,
> Derrière la muraille immense du brouillard ;
>
> À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve
> Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs
> Et tètent 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[623] !

Le poète passe en revue la totalité indéfinie des êtres que l'histoire voue à la douleur et au malheur, de l'antiquité la plus ancienne jusqu'au moderne le plus récemment rejeté dans l'antique. Créatures, personnages mythiques et historiques, la négresse, Andromaque « et bien d'autres encor » se rencontrent dans « la déploration de ce qui a été et l'absence d'espoir en ce qui sera[624] ». Dans la lettre qui accompagne l'envoi du poème à Victor Hugo, Baudelaire écrivait en ce sens que ce qui était important pour lui était de dire comment un accident et une image peuvent « pousser l'esprit vers tous les êtres que nous aimons, qui sont absents et qui souffrent, vers tous ceux qui sont privés de quelque chose d'irretrouvable[625] ». Si le ton pensif de la déploration – la répétition du « Je pense » – relève de la compassion et de la charité, ce n'est que parce qu'il répond à l'emprise d'un passé inachevé, d'une « image qui m'opprime ».

On trouve ainsi dans la dernière strophe le germe ce que la IV[e] des *Thèses sur le concept d'histoire* désigne comme un « héliotropisme de mystérieuse nature » qui « veut que ce qui a

[623] Baudelaire, *OC, I*, « Le cygne », p. 87.

[624] Benjamin, *Baud*., *Le Paris du second Empire chez Baudelaire*, « La modernité », p. 776.

[625] Baudelaire, *Corr. I*, Lettre à Victor Hugo du 7 décembre 1859, p. 623.

été ait tendance à se tourner vers le soleil qui se lève au ciel de l'Histoire[626] ». C'est l'exigence d'un sauvetage par la remémoration qui point dans ces vers où l'extension de l'amour se mesure à l'aune de la souffrance de telle manière que le souvenir cherche à apaiser les morts. Les proscrits de l'histoire boivent le flot des souvenirs aux tétines de la Douleur comme dans « J'aime le souvenir de ces époques nues » les fils de Cybèle et l'univers entier s'abreuvaient de ses « produits généreux[627] ». Ici, le souvenir chéri de la plénitude de l'Antiquité laisse place au souvenir de la douleur. Le passé ne revient plus comme une image nostalgique de l'archaïque mais comme l'image mélancolique d'un présent marqué par le sceau de l'antiquité de la douleur. Dans le premier cas, le souvenir est aimé pour lui-même car il porte une image du bonheur. C'est dans le second une forme d'amour pour les vaincus et les captifs qui motive la remémoration.

La pensée allégorique retrouve ainsi sous une autre forme la générosité originaire associée par Baudelaire à l'Antiquité. Tout se joue dans la formule « Tout pour moi devient allégorie » – sans jamais la commenter directement, Benjamin la place en exergue du chapitre « Baudelaire ou les rues de Paris » des deux *Exposés* du livre des *Passages*. Si l'allégorie est la forme à travers laquelle le réel se présente désormais, c'est qu'elle correspond en tout point au regard qui perçoit l'aliénation dans l'histoire. Elle opère la dissolution de la subjectivité, elle-même aliénée[628] qui devient alors le lieu d'accueil des souffrances indistinctes du passé et de l'avenir télescopées dans le présent. Le « vieux Souvenir » montre lui-même sa nature allégorique en endossant la majuscule. Ce n'est pas l'identification affective d'un sujet à une époque passée, mais la mémoire poétique et pensive qui fait résonner sa propre aliénation avec tous les êtres aliénés et s'étend toujours plus loin, à mesure de la marche de l'histoire catastrophique. C'est la pensée « qui dédie les allégories[629] » aux stations du souvenir et s'engage sur les chemins de la « mémoire fertile » mentionnée au commencement du poème,

[626] Benjamin, *Sur le concept d'histoire*., p. 58.

[627] Baudelaire, *OC, I,* « J'aime le souvenir de ces époques nues », p. 11 : « Cybèle alors, fertile en produits généreux, / Ne trouvaient point ses fils un poids trop onéreux, / Mais, louve au cœur gonflé de tendresses communes, / Abreuvait l'univers à ses tétines brunes ».

[628] En suivant la grille de lecture de Benjamin, Stierle note que « la phrase "Tout pour moi devient allégorie" requiert, dans sa subjectivité totalisante, une lecture double. Car, si tout peut devenir allégorie pour le moi, il est alors aussi allégorie pour le moi lui-même. L'étrangeté que ressent le moi en lui-même se reflète dans les figures cognitives, cristallisées en allégories, de la discontinuité de l'existence aliénée. La ville devient emblème lisible du moi prenant conscience de lui-même dans son étrangeté. C'est à cette seule condition que la signature des choses qu'avait découverte Heine dans la ville lisible de Paris est radicalisée en allégorie ou *pictura* emblématique » (Stierle, *La capitale des signes*, p. 524).

[629] Benjamin, *Baud*., Section « Mélancolie », p. 168 [J 66, 3] et *Zentralpark*, § 17, p. 647.

ce lieu du foisonnement mélancolique des souvenirs de ce qui est irrémédiablement perdu. D'allégorie en allégorie, la pensée s'approfondit en se tournant vers les tous êtres exilés tout en abolissant la distinction du temps passé et du temps à venir.

Il n'est pas nécessaire de voir dans ce mouvement, comme l'affirme Stierle, le point de fuite du « mouvement totalisant qui atteint la frontière où le Tout se retire dans l'indicible » pour finalement renvoyer aux limites kantiennes de l'expérience[630]. Ce serait en tout cas décrocher de l'interprétation de Benjamin qui retrouve au contraire dans l'évocation du souvenir des « captifs » et des « vaincus » les modalités d'une expérience non-kantienne de l'histoire. « À bien d'autres encore » ne renvoie pas à une tâche infinie, mais au pouvoir d'une mémoire qui achève en s'enfonçant dans l'abîme de l'histoire des souffrances humaines. L'expression fait signe vers toute existence qui a été ou sera condamnée par le cours catastrophique de l'histoire, ou encore vers « tout » ce qui tombe dans le domaine allégorique. Dans la perspective de la remémoration, il s'agit de tous ceux qui restent à sauver de l'oubli et qui, par leur malheur, condamnent tout postulat d'une clôture de l'histoire. Seule la souffrance est véritablement achevée en ce que la mort scelle définitivement le malheur.

La perte irréparable de « ce qui ne se retrouve / Jamais, jamais » résonne avec la remarque de Benjamin qui dit que « la constatation de l'inachèvement est idéaliste si elle ne comporte pas en elle l'achèvement. L'injustice passée a eu lieu, elle est consommée, achevée. Les victimes sont vraiment mortes ». En guise de correctif aux remarques faites à Horkheimer sur l'achèvement du malheur dans l'histoire, Benjamin fait de la remémoration l'acte par lequel ce qui est irréparable se défait de son achèvement. Il introduit un élément théologique dans l'histoire qui implique une réversibilité de l'achevé et de l'inachevé :

> La remémoration (*Eingedenken*) peut transformer ce qui est inachevé (le bonheur) en quelque chose d'achevé et ce qui est achevé (la souffrance) en quelque chose d'inachevé. C'est de la théologie ; mais nous faisons, dans la remémoration, une expérience qui nous interdit de concevoir l'histoire de façon fondamentalement athéologique[631].

La remémoration fait entrer le passé en métamorphose. Le présent ne réalise jamais le rachat pour lui-même, mais opère toujours dans l'après-coup, en se rapportant au caractère brisé

[630] Stierle, *La capitale des signes*, p. 540. Voir les conclusions que l'auteur en tire (p. 542-543).

[631] Benjamin, *LP*., p. 489 [N 8, 1]. Benjamin consigne un passage de la lettre à Horkheimer du 16 mars 1937. Les fragments sont partiellement repris dans les matériaux se rapportant aux *Thèses sur le concept d'histoire* (Benjamin, *Écrits français*, « Paralipomènes et variantes de *Sur le concept d'histoire* », p. 448).

de l'histoire. La rédemption est l'affaire de la totalité de l'histoire, elle vise la réparation intégrale du passé et s'apparente ainsi au *tikkun* de la kabbale juive ou à son équivalent chrétien d'apocatastase[632]. Si cette théologie présente des similitudes avec la remémoration qui s'opère dans « Le Cygne », il faut s'en tenir à l'énoncé de la tâche tel qu'il apparaît dans les notes préparatoires des *Thèses sur le concept d'histoire*. Aux générations à venir, il faut demander « non de la gratitude pour nos victoires, mais de la remémoration pour nos défaites. Ceci est une consolation : la seule qui est donnée à ceux qui n'ont plus d'espoir d'être consolés[633] ». Car le poème rassemble bien dans le souvenir toutes les figures privées de ce qui aurait fait leur plénitude : le cygne « rongé d'un désir sans trêves », Andromaque « auprès d'un tombeau vide », la négresse cherchant « les cocotiers absents de la superbe Afrique », les « maigres orphelins séchant comme des fleurs » et les « matelots oubliés ». Mais il le fait dans une insistance sur la privation si poussée que l'on se demande quels pouvoirs Baudelaire accorde au « Je pense » laissé en suspens.

Seule peut-être l'allégorie du Souvenir – qui « sonne à plein souffle du cor » et inverse dans le mot l'image des souvenirs pétrifiés comme des « rocs » – laisse entrevoir la possibilité d'un basculement. Ce souffle musical semble annoncer quelque événement qui reste parfaitement indéterminé[634], à moins qu'il n'allégorise le geste poétique lui-même. De fait, le « encor » final tient l'ambiguïté de la répétition de l'histoire, d'une reprise qui libérerait de son cours catastrophique. Si cette marche immobile de la pensée correspond à ce que Benjamin appelle « sauvetage », il n'est pas certain que Baudelaire lui accorde la valeur d'une rédemption sans équivoque. Rien ne permet d'affirmer avec certitude que le poète de Paris a en vue un tel saut. Il rencontre toutefois Benjamin qui défend l'idée que l'espérance n'est donnée qu'à ceux qui désespèrent. S'il est possible de déceler une telle *théologie de la modernité*, c'est dans la mesure seulement où « il envisageait la catastrophe comme sauvetage[635] » et le sauvetage

[632] Nous renvoyons sur ce point au commentaire de la III[e] des *Thèses sur le concept d'histoire* par Löwy (*Walter Benjamin, avertissement d'incendie*, p. 71-74).

[633] Cité et traduit dans *Ibid.*, p. 155. Benjamin fait référence au poème de Brecht « *An die Nachgeborenen* » (« À ceux qui naîtront après nous »).

[634] L'anagramme de « roc » dégage un élan de musicalité, une inspiration qui métamorphose la mélancolie. Starobinski propose de l'interpréter comme l'arrivée dans une « région de la mélancolie musicienne, où le chagrin n'est plus mortel, où le deuil n'est plus lié au mutisme, où la jouissance, peut-être de façon perverse, vient se mêler à la douleur » (Starobinski, *La mélancolie au miroir*, p. 78). Dans ce souffle, les souvenirs-allégories se correspondent. « Le Cygne » est le poème où la réunion des poétiques en apparence contradictoires de l'allégorie et des correspondances dans le médium du souvenir est la plus remarquable. Voir notre paragraphe « La contradiction entre la doctrine des correspondances et l'allégorie ».

[635] Benjamin, *Baud.*, « Baudelaire et Nietzsche », p. 633.

comme opération fondamentale de la poésie, s'il est vrai que « l'être humain jouit de ce privilège de pouvoir tirer des jouissances nouvelles et subtiles même de la douleur, de la catastrophe et de la fatalité[636] ».

C'est moins l'espoir qui point au terme du « Cygne » que l'acceptation mélancolique de l'exil et, en creux, l'idée fixe de la damnation. Parmi les figures de l'exil, le cygne « malheureux, mythe étrange et fatal » se détache dans sa révolte contre les promesses factices de salut :

> Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
> Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
> Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,
> Comme s'il adressait des reproches à Dieu[637] !

Ces reproches, qui ne trouvent aucun écho dans la placidité du ciel de Paris, rencontrent les lamentations des exilés et des vaincus. Pour sauver leur mémoire, la poésie veut s'en remettre à elle-même et délaisse la théologie de la rédemption. Embourbé dans l'enfer du XIX^e^ siècle, Baudelaire ne touche le caractère rédempteur de la remémoration qu'à travers des difficultés infinies. Aux yeux de Benjamin, l'héroïsme de l'impuissance ne semble pas porteur de l'espoir, nécessaire ou superflu, pour faire de la modernité autre chose qu'une tentative vaine d'échapper au cours catastrophique du moderne[638]. Ainsi le philosophe semble-t-il se détourner de la voie qui s'efforce de trouver dans la damnation et dans la théologie infernale dispersée dans les *Fleurs du mal* une libération à l'égard du désir de salut. Il passe sous silence le poème qui porte le nom de ce qui fait selon lui la singularité de Baudelaire ; il reste d'abord sans voix devant les vers où le poète prend congé de la dimension problématique du salut, dans cette « Allégorie » qui « ignore l'Enfer comme le Purgatoire » et « regardera la face de la Mort, / Ainsi qu'un nouveau-né, — sans haine et sans remords[639] ».

[636] Baudelaire, *OC, II, Les Paradis artificiels,* p. 400.

[637] Baudelaire, *OC, I,* « Le Cygne », p. 86.

[638] Au lieu de montrer que la modernité échappe au toujours-le-même, l'ouvrage reconduit la profession de foi baudelairienne aux formes de répétition auxquelles elle cherche se soustraire.

[639] Baudelaire, *OC, I,* « Allégorie », p. 116.

2. Emblèmes de l'irrémédiable : l'allégorie, antidote du mythe

§ 1. Abattre la façade harmonieuse du monde

Dans la lignée du *Paysan de Paris* d'Aragon, le *Livre des passages* a pris pour objet les mythologies modernes. Le foisonnement des puissances mythiques dans l'œuvre de Benjamin trahit autant sa dette à l'égard du surréalisme que sa résolution à procéder à leur critique, c'est-à-dire à déceler les apparences les plus récentes sous lesquelles elles font retour. Le concept de mythe recouvre en effet l'ensemble des traces du monde archaïque qui subsistent dans le moderne, toujours comme des puissances débordantes et immaîtrisables, sans jamais apparaître comme telles. Si le capitalisme « fut un phénomène naturel par lequel un sommeil nouveau, plein de rêves, s'abattit sur l'Europe, accompagné par une réactivation des forces mythiques[640] », loin de se rapporter à une époque dépassée, le mythe est le tissu même des fantasmagories. Il constitue à ce titre l'angle d'approche privilégié pour décrypter les phénomènes modernes, qui cachent leur essence en se manifestant.

En dépouillant le monde des artifices et des apparences, la pratique allégorique participe à la dissolution du mythe qui trouve toujours refuge dans la « belle apparence ». En creusant des brèches dans le réel, elle démasque l'enveloppement symbolique qui se met à son service. Telle est selon Benjamin la « tendance progressiste » de la « fureur destructrice » de l'allégorie : prémunir contre l'irrésistible tension vers la beauté et l'harmonie en travaillant à « l'exorcisation de l'apparence qui émane de tout "ordre existant", que ce soit celui de l'art ou celui de la vie, en tant qu'apparence de la totalité ou de l'organique qui les transfigure tous deux et les fait apparaître supportables[641] ».

Malgré le peu de goût de ses contemporains pour ce qui touche à la dissolution de la belle apparence, Baudelaire a su user et défendre ce genre négligé par l'art de son temps :

[640] Benjamin, *LP*., p. 408 [K 1a, 8].

[641] Benjamin, *Baud*., Section « Allégorie », p. 150 [J 57, 3]. Nous retraduisons « *Austreibung* », rendu par Charbonneau par « dissipation ». Il s'agit bien ici d'exorciser ou de conjurer la belle apparence qui tend inévitablement à prendre possession ordre existant en l'enveloppant.

« Peut-être nos nerfs trop délicats ne peuvent-ils plus supporter un symbole trop clairement redoutable. Peut-être aussi, mais c'est bien douteux, est-ce la charité qui nous conseille d'éviter tout ce qui peut affliger nos semblables[642] ». Á l'occasion d'une critique de la *Petite Danse macabre* de Penguily, il fait l'éloge de ces allégories du Moyen-Âge, « où l'immortel grotesque s'enlaçait en folâtrant, comme il fait encore, à l'immortel horrible ». Une bande d'ivrognes qui dansent autour de la mort, telle est le genre d'image que l'allégorie impose face à la beauté pourvoyeuse d'illusions, qui ne réconcilie avec le monde qu'en le masquant. Sa violence n'est malvenue qu'aux yeux avides de consolation : « L'allégorie de Baudelaire porte la trace de la violence (*Gewalttätigkeit*) nécessaire pour abattre la façade harmonieuse (*harmonische Fassade*) du monde qui l'entourait[643] » et laisser les fondations de l'édifice apparaitre dans leur nudité.

Comme Benjamin l'avait soutenu à propos du baroque, l'allégorie « reconnaît qu'elle est au-delà de la beauté. Les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses ». En mettant en œuvre son caractère destructeur, elle réalise au fond la tâche de toute critique : la mortification des œuvres au profit de « l'instauration du savoir dans ces œuvres, qui sont mortes[644] ». Elle met de son côté le temps qui décompose les choses, en les conduisant à son tour vers leur ruine. Face à la mode dominante d'une peinture et d'une littérature qui promeuvent conjointement le culte de la forme, les plaisirs de la plastique et le goût pour la mythologie antique, son élan destructeur rappelle en effet l'unique mode d'existence de l'Antiquité, le vestige. La série d'« invectives contre la mythologie » de l'*École païenne* vise moins le mythe en tant que tel que son intrication avec l'apparence trompeuse d'une vie suivant les conventions de l'antique :

> Qu'attendez-vous du ciel ou de la sottise du public ? Une fortune suffisante pour élever dans vos mansardes des autels à Priape et à Bacchus ?... Je comprends les fureurs des iconoclastes et des musulmans contre les images. J'admets tous les remords de Saint-Augustin sur le trop grand plaisir des yeux[645].

[642] Baudelaire, *OC, II, Salon de 1859*, p. 653.

[643] Benjamin, *Baud*., Section « Allégorie », p. 148 [J 55a, 3]. Une seconde formulation situe son origine dans une « colère (*Ingrimm*) » devenue « nécessaire pour pénétrer par effraction dans ce monde et réduire à l'état de ruine son assemblage harmonieux (*harmonische Gebilde)* » (*Ibid*., *Zentralpark*, § 20, p. 649).

[644] Benjamin, *ODBA*., « La ruine », p. 243 et p. 248.

[645] Benjamin, *Baud*., Section « Allégorie », p. 128 [J 48a, 1] (Baudelaire, *OC, II*, p. 47 et p. 49).

Comme chez les « ecclésiastiques du Moyen Âge », le moindre « *Coupidon* joufflu » suscite la haine de Baudelaire[646]. Mais ce n'est pas parce qu'elle est contraire à l'esprit du christianisme que l'école païenne attire les sarcasmes du critique, mais bien à cause de son attachement à la mythologie, qui n'est au fond qu'une transfiguration du goût des modernes pour la matière. En s'adressant aux promoteurs des séductions exclusives de l'art physique qui ne veulent « sentir que le beau, rien que le beau », Baudelaire prophétise leur perdition et l'effacement du savoir que peut conférer l'art : « Le monde ne vous apparaîtra que sous sa forme matérielle. Les ressorts qui le font se mouvoir resteront longtemps cachés ». Contre « l'absence du juste et du vrai dans l'art[647] », il convient de s'attaquer à cette production d'un surplus d'images qui fait perdre la mémoire du présent et de l'histoire. Tel est le fond de la critique, réitérée une quinzaine d'année plus tard devant les restes de dévouement aux conventions mythologiques chez Sainte-Beuve : « en de certaines places de Joseph Delorme, je trouve un peu trop de luths, de harpes, et de Jehovahs. Cela fait tache dans des poèmes parisiens. D'ailleurs, vous étiez venu pour détruire tout cela[648] ».

Viser l'apparat mythique qui recouvre et transfigure la vie parisienne revient moins à détruire le mythe qu'à délimiter ses usages pertinents dans ce contexte, c'est-à-dire à débusquer ses survivances pour exposer les déformations inscrites sur le visage des phénomènes modernes. Daumier fournit un modèle adéquat, lui qui « s'est abattu brutalement sur l'antiquité et la mythologie, et a craché dessus » en montrant leurs grandes figures sous leur vrai jour, c'est-à-dire « dans une laideur bouffonne qui rappelait ces vieilles carcasses d'acteurs classiques qui prennent une prise de tabac dans les coulisses ». Mise en scène vieillie et trompeuse, la mythologie dans le moderne voit son aura se dissiper face à ce genre de « *blasphème* amusant et utile » dans lequel ses défenseurs, note ironiquement Baudelaire, parviennent encore à voir de l'impiété[649]. Si « l'absence d'apparence illusoire (*Scheinlosigkeit*) et le déclin de l'aura sont des phénomènes identiques », les modernes sont loin de vivre dans un monde déserté par l'aura, mais veulent au contraire trouver refuge dans ces phénomènes dont l'existence même est devenue problématique. « Baudelaire met à leur service le moyen

[646] Benjamin, *Baud.*, p. 149 [J 56, 3]. On trouve une variante dans *Zentralpark* (§31, p. 657).

[647] Baudelaire, *OC, II., L'École païenne*, p. 47-49.

[648] Benjamin, *Baud.*, Section « Allégorie », p. 142 [J 52, 4] (*Corr. II*, Lettre à Sainte-Beuve du 15 janvier 1866, p. 585).

[649] Benjamin, *LP.*, p. 750 [b 2, 3] (Baudelaire, *OC, II*, p. 46-47).

artistique qu'est l'allégorie[650] ». Il coupe court aux mythologies modernes qui fleurissent dans le dos de la situation historique concrète en montrant les coulisses de leur production, l'arrière-boutique de ces « apparences illusoires » qui n'esthétisent l'existence que pour masquer les profondes mutations introduites par le développement de la technique :

> Montre-t-on au public… le mécanisme des trucs ? … Lui révèle-t-on toutes les loques, les fards, les poulies, les chaînes, les repentirs, les épreuves barbouillées, bref toutes les horreurs qui composent le sanctuaire de l'art ?

Baudelaire voit « l'atelier de l'art lui-même [comme un lieu de confusion], [comme] *l'appareil de destruction*, tel que les allégories aiment à le mettre en place[651] ». C'est ce que Jules Laforgue a remarqué le premier en pointant « sa haine de l'éloquence et des confidences poétiques » :

> « Le plaisir vaporeux fuira vers l'horizon / Ainsi que… » Quoi ? Avant lui Hugo, Gautier, etc… auraient fait une comparaison française, oratoire ; lui la fait yankee, sans parti pris, tout en restant aérien : « Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse ». On voit les fils de fer et les trucs[652].

En somme, sa conception de l'art est inverse à la promotion de l'œuvre d'art totale, qui fait monde en s'engendrant elle-même comme totalité organique et naturelle, en effaçant magiquement ses conditions de production : « la solennité avec laquelle on célèbre ce culte est le pendant du divertissement qui transfigure la marchandise ». Il n'a pas échappé à Benjamin le problème que semble alors poser le ralliement de Baudelaire au slogan de *l'art pour l'art*, et il faut bien admettre que « Baudelaire succombe à la fascination de Wagner[653] ». En tant que culte de la forme, une telle profession de foi est sujette aux mêmes critiques. Pourtant, ce n'est pas le goût exclusif pour la plastique qui la motive, mais au contraire le refus de reconstituer par

[650] Benjamin, *Baud*., *Zentralpark*, § 19, p. 649.

[651] *Ibid.*, Section « Allégorie », p. 149 [J 56, 7].

[652] *Ibid.*, p. 157 [J 9a, 1]. La citation est tirée des « Notes sur Baudelaire » et fait référence au poème « L'Horloge » (Baudelaire, *OC, I*, p. 81).

[653] Benjamin, *LP*., *Exposé de 1935*, p. 43. Benjamin est sur ce point tributaire des analyses d'Adorno : « « Dissimuler la production sous l'apparence du produit, c'est la loi de la forme chez Wagner, […] fidèle à l'idée de sonorité où la musique, spatialisée, s'immobilise dans un entrelacement du près et du lointain aussi trompeur que la consolante fée Morgane, spectacle naturel qui rapproche de nous villes et caravanes lointaines et transforme magiquement les modèles sociaux en image de la nature même » (Adorno, Theodor Wiesengrund, *Essai sur Wagner*, Paris, Gallimard, 1986, p. 115).

l'art toute forme de « totalité harmonieuse[654] ». En plaçant la beauté et l'harmonie exclusivement du côté de l'art et de la forme, l'existence est laissée à l'écart et ne donne lieu à aucune transfiguration. C'est réserver une sphère à l'Idéal, *en dehors* du monde où tendent toujours à se confondre le sacré et le profane :

> L'allégorie voit l'existence, comme l'art, sous le signe du morcellement et de la ruine. *L'art pour l'art* érige le royaume de l'art en dehors de l'existence profane. Tous deux ont en commun de renoncer à l'idée de totalité harmonieuse, dans laquelle l'art et l'existence profane s'interpénètrent, aussi bien selon la théorie de l'idéalisme allemand que selon l'éclectisme français[655].

S'il n'y a pas de contradiction entre la dimension allégorique de la poésie de Baudelaire et son adhésion à la doctrine de l'*art pour l'art* après 1850, c'est qu'il ne fit « que de manière contrainte l'acte de renoncement qu'il avait fait de manière souveraine dès l'instant où il avait pris l'allégorie pour armature de sa poésie : il renonçait à mettre en œuvre l'art comme catégorie de la totalité de l'existence[656] ». La dédicace des *Fleurs du mal* à Théophile Gautier, « poète impeccable », n'est à cet égard qu'une manière d'occulter les « tendances destructrices » de l'intention allégorique dont l'élan ne trouve pas dans l'art un « obstacle absolument infranchissable[657] ». L'allégorie habite le domaine artistique comme une force hostile à tout esthétisme. En corrigeant les moyens artistiques pour en faire des puissances adverses à la belle apparence, elle fait de la place et évacue du moderne ce qui n'y appartient plus.

§ 2. L'exploitation allégorique de la mythologie : les hiéroglyphes parlants

L'allégorie est « l'antidote du mythe (*das Antidoton gegen den Mythos*) » qui en retarde ou en neutralise les effets. *Antidoter* ne signifie pas supprimer, mais atténuer la force d'une chose en l'équilibrant par une force contraire. S'écartant de la « voie facile que Baudelaire s'est

[654] L'idée de l'« abandon de la totalité » qui figure dans le premier chapitre (Benjamin, *Baud.*, p. 669) est associée au paragraphe « Position antimythologique » du chapitre « Allégorie » (*Ibid.*, p. 670).

[655] Benjamin, *Baud.*, Section « Allégorie », p. 150 et « Tempérament sensible », p. 103 [J 56a, 6].

[656] *Ibid.*, Section « Allégorie », p. 143 [J 53, 2].

[657] *Ibid.*, Section « Note sur Gautier », p. 179 et « Allégorie », p. 151 [J 58a, 4]. Le fragment figure également dans *Zentralpark* et précise que « les réactions de Baudelaire à l'*école néopaïenne* le montrent clairement. Il aurait difficilement pu écrire son essai sur Dupont si la critique que celui-ci fait de la notion d'art n'avait pas correspondu à la sienne, non moins radicale » (§ 37, p. 662).

interdite[658] » – celle de l'apparence illusoire et de l'illustration de la vie par le mythe – Benjamin fixe le programme de l'« exploitation allégorique de la mythologie[659] ». Développée comme son « antithèse », l'allégorie circonscrit « l'abîme du mythe (*Abgrund des Mythos*[660]) ».

Si « Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant », et qu'« hélas tout est abîme », Benjamin reconnaît dans le mythe la forme même de l'abîme, le noir canevas sur lequel « Dieu de son doigt savant / Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve[661] ». Défini à partir de la répétition, le mythe reconduit en effet incessamment, sous des formes toujours nouvelles, l'« éternité du tourment ». L'éternité des peines de l'enfer (sous l'espèce de la théologie infernale de la nouveauté) a pris la place de la conception antique de « l'éternité d'une révolution cyclique » de telle manière que, chez Baudelaire, le retour, « nom générique de l'accomplissement du mythe (Sisyphe, les Danaïdes[662]) », se présente désormais comme une descente dans l'abîme infini du mal. Sur ce point, les matériaux des *Thèses sur le concept d'histoire* ne font que suivre les *Soirées de Saint-Pétersbourg*, qui prennent à témoin les vers de Virgile et d'Ovide :

> Ce fleuve qu'on ne passe qu'une fois ; ce tonneau des Danaïdes *toujours* rempli et *toujours* vide : ce foie de Titye, *toujours* renaissant sous le bec du vautour qui le dévore *toujours*… sont autant d'hiéroglyphes parlants, sur lesquels il est impossible de se méprendre[663].

Dans le labyrinthe du mythe, la mort – la dernière des peines selon le Comte – n'est pas même un remède à la culpabilité, et son éternité n'est autre que l'éternité du châtiment : « Là, Thésée est assis et le sera *toujours*[664] ». En les relisant à l'aune du christianisme, de Maistre dévoile le fond de vérité caché dans les récits figurés. Leur portée didactique incontestable, frappant l'imagination, n'épuise toutefois pas le contenu de ces « hiéroglyphes parlants ».

---

[658] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 28, p. 655.

[659] *Ibid.*, « Feuillets bleues », p. 670.

[660] *Ibid.*, Section « Allégorie », p. 142 [J 22, 5]. Nous retraduisons « *Abgrund* », dont le sens est plus précis qu'« écueil » (trad. Charbonneau).

[661] Baudelaire, *OC, I*, « Le Gouffre », p. 142. Pour cette raison, le poème se présente comme « l'équivalent baudelairien de la vision de Blanqui » (Benjamin, *Baud.*, « Notes sur les poèmes de Baudelaire », p. 55), qui expose le visage mythique du XIX[e] siècle en répétant la doctrine de l'éternel retour à la pointe de la modernité.

[662] Benjamin, *Écrits français*, « Paralipomènes et variantes de "*Sur le concept d'histoire*" », p. 445-446. Voir sur ce point notre chapitre « Constellation du désastre ».

[663] Benjamin, *Baud.*, Section « Allégorie », p. 154 [J 70, 5]. Dans les « Notes sur les poèmes de Baudelaire » (p. 43), la citation de Maistre (Maistre, *Œuvres, Les soirées de Saint-Pétersbourg*, « Cinquième entretien », p. 595) est également rattachée à « L'Irrémédiable ».

[664] Maistre, *Œuvres, Les soirées de Saint-Pétersbourg*, p. 595.

Comme Creuzer l'a soutenu – et de Maistre est en accord avec lui sur ce point – les mythes ne sont pas des créations, mais sont issus des symboles primitifs qui s'offrent seulement dans le silence de la contemplation. Simples commentaires, ils résultent de la disjonction de l'unité originaire de l'image et de la parole :

> Dans le symbole, une grande idée revêt une enveloppe terrestre, et, par les yeux du corps, parvient jusqu'à l'œil de l'esprit. Dans le mythe, l'âme avide de produire, exprime ses pensées ou ses sentiments par la parole vivante et animée ; c'est une image aussi, mais qui prend une autre route, celle de l'oreille, pour arriver au sens intérieur. En effet, la parole et l'image se confondent originairement, elles partent d'une même source, elles ont un même principe. (…) Faut-il donc s'étonner si un très-grand nombre des mythes les plus anciens ne sont pas autre chose, dans le fond, que des symboles parlés[665].

Ce point a son importance pour comprendre la valeur accordée par Benjamin à l'allégorie. Celle-ci prend le contrepied, non pas du sens originel et primitif du symbole, mais des fausses totalités symboliques qui viennent recouvrir la dispersion des êtres. Ces transfigurations trompeuses abritent les mécanismes de terreur et de culpabilité du noyau mythique : « par la sublimation de la chute, le visage transfiguré de la nature se révèle fugitivement dans la lumière du salut[666] ». Devenu lui-même signe d'un langage déchu, le symbole résulte désormais de la seule recomposition des débris de l'unité originaire et peut tout au plus offrir l'image d'une façade, en réalité toujours sur le point de s'écrouler. Ainsi les mythes, conçus par Creuzer comme des « symboles parlés » – c'est-à-dire des explications du « symbole muet », primitif et lumineux dont la tendance à s'autonomiser dans le discours en vient à corrompre la transparence[667] – deviennent chez de Maistre des « hiéroglyphes parlants ». Ils se présentent sous forme allégorique, et toute la vérité qu'ils contiennent tient en ceci : ils sont des enseignements définitifs, non pas sur le salut, mais sur le châtiment et sur la mort.

Baudelaire devait avoir ces textes en tête en rédigeant l'essai sur Banville, où il « cite dans la même foulée mythologie et allégorie, avant de poursuivre : "La mythologie est un

---

[665] Creuzer, G.F., *Religions de l'Antiquité, considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, Treuttel et Würtz, 1825, p. 43.

[666] Benjamin, *ODBA.*, p. 227.

[667] Nous renvoyons sur ce point à l'introduction des *Religions de l'Antiquité*, notamment à l'idée qu'« il est bien rare que, dans la réalité les mythes se présentent ainsi purs, distincts, nettement dessinés : au contraire ils se pénètrent les uns les autres, et se confondent souvent entre eux. La mythologie est comme un grand arbre dont la souche est unique, mais dont les rameaux sans nombre croissent et s'entrelacent en tous sens, étendant de toute part, avec leur feuillage épais, le luxe un peu sauvage des fleurs et des fruits les plus multipliés » (Creuzer, *Religions de l'Antiquité*, p. 41).

dictionnaire d'hiéroglyphes vivants[668]" ». C'est seulement dans la mesure où il ne constitue pas un discours autonome, et pour ainsi dire gratuit, que l'usage baudelairien du fond mythologique intéresse Benjamin. Son exploitation allégorique est motivé par la moindre de ces situations où Baudelaire se sent « exposé sans défense à l'abîme », notamment devant le banal « tableau des rues de Paris » lors d'« Un jour de pluie » :

> Dans un brouillard chargé d'exhalaison subtiles
> Les hommes enfouis comme d'obscures reptiles,
> Orgueilleux de leur force, en leur aveuglement,
> Pas à pas sur le sol glissent péniblement[669].

Si Benjamin reconnaît dans cette illustration de la vie moderne par le mythe une source des vers de « L'Irrémédiable », c'est surtout pour marquer leur écart avec l'accumulation des images allégoriques d'une damnation inéluctable. Dans la mesure où ses strophes sont autant de fragments traçant les contours d'une catabase forcée, les « visions allégoriques du gouffre (*allegorischen Visionen des Abgrundes*) » de « L'Irrémédiable » dominent l'ensemble de poèmes dont l'inspiration repose sur le fait « d'être voué au gouffre[670] ». En se posant comme son antithèse, l'allégorie n'exclut pas le noyau mythique du moderne, elle en durcit les traits au point de le faire éclater dans une compilation de fragments. La fatalité mythique y est mise à sa place, elle se présente comme « fortune irrémédiable » :

> Un malheureux ensorcelé
> Dans ses tâtonnements futiles,
> Pour fuir d'un lieu plein de reptiles,
> Cherchant la lumière et la clé ;
>
> Un damné descendant sans lampe,
> Au bord d'un gouffre dont l'odeur
> Trahit l'humide profondeur
> D'éternels escaliers sans rampe[671].

[668] Benjamin, *Baud*., Section « Allégorie », p. 138 [J 4a, 3]. Comme de Maistre, il considère qu'ils sont « connus de tout le monde » (Baudelaire, *OC, II*, p. 165).

[669] Benjamin, *Baud*., Section « Mélancolie », p. 167 [J 70, 4]. « Un jour de pluie » est retranscrit dans l'appareil critique des *Œuvres* (*OC, I*, p. 1255). Benjamin profite du rapprochement fait par Jules Mouquet qui, à la lecture du recueil de *Vers* auquel Baudelaire aurait dû collaborer avec Le Vavasseur, Prarond et Dozon, a cru reconnaître dans certaines pièces le style du poète des *Fleurs du mal*. Le Vavasseur indique que Baudelaire se retire du projet à la suite de ses « observations » malvenues. S'il est peu probable qu'il soit l'auteur de ce poème signé par Prarond, il reste possible, comme le remarque Pichois, qu'il ait pu « y mettre un soupçon de lui-même » (p. 1253).

[670] Benjamin, *Baud*., « Notes sur les poèmes de Baudelaire », p. 43.

[671] Baudelaire, *OC, I*, « L'Irrémédiable », p. 79-80.

Si le titre même du poème témoigne de sa dette à l'égard de Maistre, il semble exclure toute forme de rédemption, sinon par la médiation du Diable, saint-patron des allégoristes. Par un retournement caractéristique de la poésie baudelairienne, « L'Irrémédiable » fait du poison un antidote, contenu dans le nom même du mal en question. Là où de Maistre raisonnait sur la justice divine en disant que « tout mal est une peine, et toute peine (excepté la dernière) est infligée par l'amour autant que par la justice » pour conclure que « toute peine, *excepté la dernière*, est un remède[672] », Baudelaire se contente de rendre hommage au tableau allégorique parfait, gravé par la main du Diable lui-même :

> – Emblèmes nets, tableau parfait
> D'une fortune irrémédiable,
> Qui donne à penser que le Diable
> Fait toujours bien tout ce qu'il fait !

En somme, l'allégorie met le « toujours » de la fatalité mythique à son service, en l'exposant comme action diabolique et en le contenant dans le cadre de ces « emblèmes nets ». S'il n'est pas de sortie définitive hors du domaine du mythe, cette rhétorique sait le tenir à distance dans le face à face qu'elle impose à la conscience :

> Tête-à-tête sombre et limpide
> Qu'un cœur devenu son miroir !
> Puits de Vérité, clair et noir,
> Où tremble une étoile livide,
>
> Un phare ironique, infernal,
> Flambeau des grâces sataniques,
> Soulagement et gloire uniques,
> — La conscience dans le Mal[673] !

Là où une conscience du mal, visant un objet extérieur à elle, peut encore garantir sa richesse intérieure – à l'instar du sujet romantique, par le jeu de la réflexion – il reste à la « conscience dans le Mal » le savoir diabolique de son caractère brisé. Comme Baudelaire, Benjamin insiste sur la détresse de cette position tout en montrant l'héroïsme qui en découle. Dans le face à face avec sa propre ironie, la conscience s'arme contre le mythe en le fragmentant en elle. Au lieu de reconstituer une harmonie factice avec le moderne, elle trace les contours du

[672] Maistre, *Œuvres*, *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, « Cinquième entretien », p. 595.

[673] Baudelaire, *OC, I*, « L'Irrémédiable », p. 80.

destin des modernes. Elle se fait « catalogue d'emblèmes[674] » de l'irrémédiable, noyau de résistance indélogeable au sein du Mal.

§ 3. Le Genius *de l'allégorie et les promesses de salut*

Ce n'est pas seulement parce qu'il est une source de la pensée baudelairienne que Benjamin a fait place aux formules de Maistre, jusque dans les liasses destinées à offrir l'« armature théorique » de sa dernière philosophie. Sa pensée rencontre les conclusions du philosophe français, pour qui le destin se présente comme « l'ensemble des relations qui inscrit le vivant dans l'horizon de la faute[675] ». La question de la sortie hors chaînes du destin a préoccupé Benjamin depuis *Destin et caractère* et l'essai sur les *Affinités électives* et revient sous un nouveau jour dans le *Baudelaire* : que peut l'allégorie face au mythe ?

C'est chez Hölderlin que Benjamin a d'abord repéré les modalités d'un mouvement qui affranchit de la faute naturelle et déleste le destin de son poids, la culpabilité. Si la tête du Génie (*Genius*) émergea « pour la première fois des brumes de la faute » dans l'univers païen de la tragédie, là où « le destin démonique se trouve battu en brèche[676] », l'homme restait muet, silencieusement accusateur, et encore étouffé par le savoir conquis dans sa lutte contre les dieux. Chez Hölderlin, il trouve dans le chant la possibilité d'accomplir le destin mythique dans la destinée poétique, où « le poète *avance dans* la vie, et non plus *de par* la vie » : « Va, mon Génie, avance / Nu dans la vie et n'aie souci ! / Ce qui advient te soit tout entier opportun[677] ». Sens positif du démonique, le Génie témoigne, comme le précisera l'essai sur *Les Affinités électives*, de l'assurance poétique qui sait trouver « à des hauteurs différentes mais, comme telles, toujours dignes, des occasions pour son chant ». Mais dans ses dernières années, Goethe

[674] Benjamin, *Baud*., Section « Allégorie », p. 148 [J 55, 12].

[675] Benjamin, *Œuvres I*, *Les* Affinités électives *de Goethe*, p. 269. « Destin et caractère » donnait la même définition dans le cadre de la lutte de la tragédie contre le mythe (*Ibid.*, p. 204).

[676] Benjamin, *Œuvres I*, *Destin et caractère*, p. 203. Pour parler du génie au sens moderne, Benjamin utilise le terme « *Genie* ». Le *Genius* n'est pas attaché à la personne. L'*Origine du drame baroque allemand* résume cette idée en disant que « ce qui est tragique, c'est la parole, le silence de l'époque archaïque où la voix prophétique se cherche, c'est la souffrance et la mort quand elles libèrent cette voix (…) À la parole du génie est lié le combat contre le démonisme du droit » (Benjamin, *ODBA*., p. 161).

[677] Benjamin, *Œuvres I*, *Deux poèmes de Friedrich Hölderlin*, p. 110. Les vers sont extraits de « *Blödigkeit* » (« Timidité »). Benjamin montre qu'entre les deux versions du poème tout va dans le sens d'une « évacuation de l'élément mythologique », corollaire d'un recentrement autour de la figure libératrice du Génie.

lui-même avait découvert « avec un frisson d'horreur » que le monde qui l'entourait n'en contenait plus[678].

C'est dans ce même monde que le « *Genius* de l'allégorie » de Baudelaire a su trouver des occasions, non pas pour son chant, mais pour son écriture. Comme un funambule, celle-ci avance sans chuter au bord de l'« abîme du mythe qui a sans cesse jalonné son chemin[679] ». Ainsi l'« Épigraphe pour un livre condamné » devait-il prévenir son lecteur :

> Si tu n'as pas fait ta rhétorique
> Chez Satan, le rusé doyen,
> Jette ! tu n'y comprendrais rien,
>
> (…) Mais si, sans se laisser charmer,
> Ton œil sait plonger dans les gouffres,
> Lis-moi, pour apprendre à m'aimer[680].

Guide expérimenté sur les sentiers du Mal, c'est le Diable qui transperce l'horizon de la faute, en se faisant « phare ironique, infernal, / Flambeau des grâces satanique[681] ». Encore une fois, l'homme reste muet, mais les emblèmes parlent d'eux-mêmes, à la manière des « hiéroglyphes parlants » de Maistre. Le satanisme latent de l'allégoriste soulève alors la question de la rédemption. Car « la créature muette est en mesure d'espérer le salut par le signifié », comme l'avait déjà remarqué l'*Origine du drame baroque allemand* en décrivant le rapport de l'intention allégorique aux emblèmes en des termes qui semblent choisis pour « L'Irrémédiable » :

> Si elle s'attache uniquement aux emblèmes, un retournement, un salut n'est pas impensable. Mais il peut arriver qu'au mépris de tout déguisement emblématique, la face grimaçante du diable, dans sa vivacité et sa nudité triomphantes, surgisse à visage découvert du sein de la terre devant les yeux de l'allégoriste[682].

Ces éléments ne se présentent toutefois pas – dans le poème de Baudelaire, qui prend ainsi ses distances avec l'allégorie baroque – comme une alternative : c'est dans le surgissement

---

[678] *Ibid.*, *Les Affinités électives de Goethe*, p. 340.

[679] Benjamin, *Baud.*, Section « Allégorie », p. 142 [J 22, 5].

[680] Baudelaire, *OC, I*, p. 137.

[681] *Ibid.*, « L'Irrémédiable », p. 80. Si l'ironie est ce flambeau dissipe la nécessité mythique dans les emblèmes de l'irrémédiable, il faut noter que « le fragment, l'ironie même sont d'autres formes de l'allégorie » (Benjamin, *ODBA.*, p. 257).

[682] Benjamin, *ODBA.*, « Les horreurs et les promesses de Satan », p. 312-313.

de la face du diable que le poète reconnaît une forme de salut. À la grâce divine se substituent les « grâces sataniques », « soulagement et gloire uniques » dans le Mal irrémédiable. Tel est, en somme, le « mirage de la spiritualité absolue, c'est-à-dire, sans Dieu ». Ce moment signifie la reconnaissance de la duplicité de Satan, saint patron des allégoristes, qui a formulé pour eux trois « promesses primitives » :

> Quand on a déterminé métaphysiquement le schème de l'allégorie selon sa triple nature illusoire, comme « l'illusion de la liberté – dans l'exploration de l'interdit ; l'illusion de l'indépendance – dans l'exclusion de la communauté des fidèles ; et l'illusion de l'infini – dans l'abîme vide du mal », rien n'est plus facile que de répartir selon ce schème des groupes entiers de poèmes baudelairiens[683].

On y reconnaîtra respectivement les cycles des « Fleurs du mal », de la « Révolte » et de « Spleen et Idéal », qui explorent et finissent chacun à leur tour par dénoncer ces promesses vides. S'il est vrai que le savoir, « c'est cette force qui conduit dans l'abîme vide du mal, pour s'y assurer de l'infini », la rhétorique du diable repose sur un amer savoir. Au cours de la méditation sur l'abîme de la signification, Baudelaire, comme l'allégoriste baroque, finit par découvrir la nature du mal et « l'allégorie reste les mains vides » :

> Le mal par excellence qu'elle abritait comme une profondeur constante n'existe qu'en elle, il n'est rien qu'allégorie, il signifie autre chose que ce qu'il est. Et ce qu'il signifie, c'est précisément la non-existence de ce qu'il présente. (…) Par sa forme allégorique, le mal par excellence se trahit comme phénomène subjectif[684].

Le baroque extrait finalement le mal du domaine de l'ontologie pour le faire entrer dans le domaine allégorique, c'est-à-dire dans un jeu sur la signification qui, en dernière instance, se retourne pour se présenter à lui-même dans, une « *ponderación misteriosa* », comme « auto-illusion[685] ». Appliquée à Baudelaire, cette remarque ne vise pas la dissolution du Mal – par un retournement qui relève du miracle – dans les vertiges de l'arbitraire subjectif, mais elle offre en revanche un aperçu sur l'« aube d'un pouvoir discrétionnaire sur les choses », c'est-à-dire

[683] Benjamin, *Baud*., Section « Allégorie », p. 145-146 [J 54, 4]. Benjamin cite l'*Origine du drame baroque allemand* (p. 316). Nous développons ce schème en mobilisant les derniers paragraphes de l'ouvrage en contexte baudelairien.

[684] Benjamin, *ODBA*., « *Ponderación misteriosa* », p. 320-321.

[685] *Ibid.*, p. 319 : « Pareille à ces corps qui se retournent dans leur chute, l'intention allégorique, rebondissant de symbole en symbole, deviendrait la proie du vertige devant son insondable profondeur, si précisément le plus extrême d'entre les symboles ne l'obligeait à faire un rétablissement tel que tout ce qu'elle a d'obscur, d'affecté, d'éloigné de Dieu n'apparaît plus que comme une auto-illusion ».

sur la souillure d'un monde fondé sur la dévalorisation du monde du monde matériel[686]. Il faut certes conclure avec de Maistre que le mal métaphysique « n'a rien de commun avec l'existence ; il ne peut créer puisque sa force est purement négative : *Le mal est le schisme de l'être ; il n'est pas vrai*[687] ». Mais il n'en reste pas moins effectif et opérant, précisément dans le faste lugubre de ce « schéma de la métamorphose » qu'est l'allégorie. C'est finalement dans le toucher pénétrant de Midas, qui « change en signifiant tout ce dont elle s'empare[688] », que l'allégorie doit reconnaître les opérations propres à son « Alchimie de la douleur » :

> Hermès inconnu qui m'assistes
> Et qui toujours m'intimidas,
> Tu me rends l'égal de Midas,
> Le plus triste des alchimistes ;
>
> Par toi je change l'or en fer
> Et le paradis en enfer.

Le poète finit toujours par découvrir « un cadavre cher » dans le « suaire des nuages » ou par bâtir de « grands sarcophages » sur les « célestes rivages[689] », là où on attendrait des images de la résurrection ou du salut. C'est dans le même sens que la méditation profonde du baroque sur la signification se retrouvait finalement « entièrement renvoyée à elle-même, non plus ludique, dans un monde terrestre de choses, mais grave, sous le ciel[690] ». Dans ces emblèmes de la déréliction, la *delectatio* par l'image se déleste de toute visée pédagogique ou édifiante et s'accroche fermement au caractère hiéroglyphique. Sans se tourner vers la transcendance, l'allégoriste émet un jugement sévère sur l'essence linguistique de la tristesse. Car sous le regard du « plus triste des alchimistes », le règne de l'impropre se dissipe, sans toutefois faire retour dans le domaine édénique du propre. Il se tient jusqu'au bout en-deçà du symbole et fait résolument son affaire de ce monde laissé à lui-même dans l'indifférence du

---

[686] *Ibid.*, p. 321. Comme nous le montrerons dans notre seconde partie, c'est dans ce sens que Benjamin résout le problème de l'allégorie chez Baudelaire, en le reconduisant à la marchandise qui surenchérit sur les opérations de l'allégoriste. Voir notamment le chapitre « Le chiffre de la marchandise ».

[687] Maistre, *Œuvres*, *Considérations sur la France*, p. 224. Le Mal possède encore chez Baudelaire la densité d'un être – comme élément *dans* lequel se meut la conscience ou comme marque de la nature humaine. Le savoir qui s'y attache est un pas vers la guérison *graduelle* que Baudelaire nomme, dans un langage proche de Maistre, « diminution des traces du péché originel » (*OC, I, Mon cœur mis à nu*, XXXII, p. 697).

[688] Benjamin, *ODBA*., p. 316

[689] Baudelaire, *OC, I*., « Alchimie de la douleur », p. 77. Il faut ici reconnaître le visage « sombre et démonique » du « Hermès au double visage » de la Renaissance, que Warburg oppose à celui « olympien, qui demandait une adoration esthétique » (voir Benjamin, *ODBA*., p. 309). C'est une figure magique de la mort spirituelle, comme « l'horrible alchimiste, la mort effroyable » du *Leich-Reden* de Hallmann (p. 315).

[690] Benjamin, *ODBA*., p. 320.

sens. Mais la tristesse (*Trauer*), intimement liée à ce contexte qu'elle enveloppe, offre « une vie nouvelle, comme un masque, au monde déserté, afin de jouir à sa vue d'un plaisir mystérieux[691] ». Si toute tristesse tend irrémédiablement vers le mutisme, seul l'alchimiste de la douleur trouve un intérêt pour le silence de la nature « déchue » – pour ces choses innommables ou surdénommées, abandonnées à l'abîme de la signification – où il voit la possibilité de faire parler divers emblèmes :

> L'un t'éclaire avec son ardeur,
> L'autre en toi met son deuil, Nature !
> Ce qui dit à l'un : Sépulture !
> Dit à l'autre : Vie et splendeur[692] !

Sous les décrets de la subjectivité et des langues, les choses sont des êtres, non pas dénommés, mais « seulement lus, dans la lecture incertaine de l'allégoriste » qui les tient fermement séparées de leur nom propre. Dans cette vision impénétrable – qui reste de part en part solidaire de la doctrine de la chute – la « culpabilité n'accompagne pas seulement le sujet de la contemplation allégorique qui trahit le monde pour l'amour du savoir, mais aussi l'objet de sa contemplation[693] ». Entraînées dans une vie qui se déroule de part en part dans l'abstraction généralisée, les choses y sont simplement exposées devant un public anonyme, dans un jeu devant des gens tristes, qui ne se soucie plus de leur contenu. L'indice même de la chute s'inscrit dans l'écriture stimulante de l'emblème, de telle sorte que l'allégoriste se fait le précurseur de l'industrialisation de la parole – seulement pour procurer son antidote, pour dénoncer sa propre pratique comme instrumentalisation du langage ou comme « bavardage » au sens profond de Kierkegaard. L'homme bavard – le pécheur – est victime de son propre usage du mot qui juge, et découvre que l'arbre de la connaissance n'est logé dans le jardin de Dieu que comme l'« emblème de la sentence portée sur celui qui interroge », qui est aussi l'origine mythique du droit.

---

[691] *Ibid.*, p. 191.

[692] Baudelaire, *OC, I*, p. 77. Le paragraphe sur « La tristesse à l'origine de l'allégorie » revient sur une proposition de l'essai *Sur le langage en général et sur le langage humain* (Benjamin, *Œuvres I*, p. 162-163) : « Parce qu'elle est muette, la nature est triste. Mais en inversant cette proposition, on pénètre plus profondément encore dans l'essence de la nature : c'est la tristesse qui la rend muette » (Benjamin, *ODBA.*, p. 308).

[693] Benjamin, *ODBA.* p. 308. Benjamin précise que c'est la culpabilité qui « interdit au signifiant allégorique de trouve en lui-même l'accomplissement de la signification ».

En reconnaissant que « le péché originel est l'heure natale du *verbe humain*[694] », l'allégoriste atteint sa « limite (*Grenze*) » et répète une dernière fois, à la pointe de la modernité, le motif biblique de la *Genèse* qui avait introduit le mal avec le savoir : « dans la chute même, l'unité du péché et de la signification jaillit comme abstraction devant l'arbre de la connaissance[695] ». Singeant l'acte de nomination adamique, il rejoue en somme la « vieille représentation de la connaissance comme faute ». Un des tout premiers fragments consacrés par Benjamin à Baudelaire en avait fait la scène primitive de son Génie :

> Son âme est l'Adam à qui, au début des temps, Ève (le monde) a tendu la pomme dont il a mangé. Alors l'esprit l'a chassé du jardin. Il n'a pas voulu se contenter d'un savoir sur le monde, il voulait aussi y reconnaître le bien et le mal. Et la possibilité de cette question, qu'il ne résout pourtant jamais, il l'a payé d'un remords éternel.

Cette « préhistoire mythique de son âme, qu'il connaît et grâce à laquelle il en sait en même temps plus long que d'autres sur le salut[696] », délimite strictement les possibilités de « *ponderación misteriosa* » au seul domaine de la promesse figée, de l'espérance morte. Elle retient le salut, en en faisant une allégorie. À l'omniprésence de la rédemption s'associe l'impossibilité de son effectuation, soulignée par une machinerie qui ne saurait se confondre ni avec la grâce divine ni avec le recouvrement de l'état paradisiaque. Car la machinerie du salut ne fait que tirer profit de la « profondeur de ces malédictions » ; dans l'état de la créature expulsée du Paradis, dans le désespoir de la condition humaine, elle s'associe une tristesse qui se conjure elle-même, pour se sauver.

L'allégoriste s'en tient en effet au coup de théâtre sans suite, à la chute soudaine par laquelle il s'assure seulement que le « mode d'existence par excellence du mal, c'est le savoir, et non l'action[697] ». La technique productrice d'images de « l'apothéose transfigurée » ne se présente que dans l'intermède musical, dans la scène muette ou pantomime, où l'action se perd dans la contemplation et dans le commentaire lyrique. Elle ne fait alors que souligner les insuffisances de l'intrigue qui prend place dans « le fonds banal du théâtre[698] » de l'histoire, celui-là même que Baudelaire a voulu faire entrer dans l'image de la modernité. Telle est la

---

[694] Benjamin, *Œuvres I, Sur le langage en général et sur le langage humain*, p. 160-161.

[695] Benjamin, *ODBA.*, p. 321

[696] Benjamin, *Fragments*, « Baudelaire II », p. 167.

[697] Benjamin, *ODBA.*, « Limite de la songerie profonde », p. 317. Même les « vices absolus représentés par les tyrans et les intrigants sont des allégories. Ils ne sont pas réels et ils n'ont l'apparence de ce qu'ils sont que sous le regard subjectif de la mélancolie » (p. 320).

[698] *Ibid.*, « *Ponderación misteriosa* », p. 324.

substance de la réponse ironique et grave du *repetend* de « L'Irréparable » à la question « Pouvons-nous étouffer le vieux, le long Remords ? » :

> — J'ai vu parfois, au fond d'un théâtre banal
> Qu'enflammait l'orchestre sonore,
> Une fée allumer dans un ciel infernal
> Une miraculeuse aurore ;
> J'ai vu parfois, au fond d'un théâtre banal,
>
> Un être qui n'était que lumière, or et gaze,
> Terrasser l'énorme Satan ;
> Mais mon cœur que jamais ne visite l'extase,
> Est un théâtre où l'on attend
> Toujours, toujours en vain, l'Être aux ailes de gaze[699] !

3. Le *Trauerspiel* de la vie moderne

§ 1. « Plus de tragédies ! »

Tentative désespérée de soustraire l'histoire à son cours catastrophique, la représentation allégorique de la vie moderne chez Baudelaire entre en résonnance avec le verdict de Blanqui : « L'univers se répète sans fin et piaffe sur place. L'éternité joue imperturbablement dans l'infini les mêmes représentations[700] ». Que Baudelaire ait « façonné son image de l'artiste sur celle du héros[701] » dans un contexte où l'histoire semble s'être chargée de neutraliser l'héroïsme de ses acteurs a de quoi surprendre. Mais c'est là que prend sens son héroïsme, sur le théâtre de l'éternel retour, dans un *Trauerspiel* où « s'interpénètrent les deux

[699] Baudelaire, *OC, I*, « L'Irréparable », p. 54-55.

[700] Benjamin, *Baud*., Section « Éternel retour », p. 522.

[701] *Ibid.*, *Le Paris du second Empire chez Baudelaire*, p. 761. Le troisième chapitre, sur « la modernité », cherche à saisir ce qui a conduit Baudelaire à prendre un tel modèle. Il fait écho au premier chapitre sur « La bohème », avec lequel il forme un diptyque. La structure dramatique de l'essai, scindée par le chapitre sur « le flâneur », peut se comprendre ainsi : les conspirateurs et le héros tournent incognito autour de la marchandise. Cette partie du *Baudelaire* reprend les fragments de la liasse « Conspirations, compagnonnage » des *Passages* pour les mettre en relation avec l'héroïsme baudelairien. Hormis la documentation sur la Société du 10 décembre et les témoignages sur Blanqui, Benjamin utilise peu son contenu. Les citations du *18 Brumaire* de Marx, comme la plupart de celles qui se rapportent à Blanqui, ont en effet directement été intégrées à la liasse « Baudelaire ».

principes métaphysiques de la répétition » qui « mettent au jour son ordonnance métaphysique : cyclicité et répétition, le cercle et le deux[702] ».

L'avènement du Second Empire est exemplaire du mécanisme de répétition de l'histoire tel qu'il a été perçu au XIX^e^ siècle. Nouveau 18 Brumaire, le 2 décembre 1852 entérine l'expérience historique pour laquelle les hommes ont pris des traits de revenants et semblent rejouer le passé. Victor Hugo a le premier dépeint cette correspondance des dates et l'écart introduit par la répétition, qui fait du grand Napoléon le « Petit » et de l'héroïsme qui transforma l'Europe sa propre parodie à travers les aventures d'un médiocre ambitieux. Il finira par inscrire la farce impériale dans l'ironique épopée des *Châtiments*, s'achevant sur la prophétie du réveil de la liberté et du progrès. À sa suite, Marx s'en tiendra au comique qui envahit la scène politique française lors de la « réédition du 18 Brumaire ». Prolongeant et répondant à *Napoléon le petit*, où Hugo « se borne à des invectives amères et spirituelles contre le responsable en chef du coup d'État », il reconduit les événements sur le terrain de la lutte des classes en France pour décrire les conditions « qui ont permis à un médiocre et grotesque personnage de jouer le rôle de héros[703] ». Ces circonstances promeuvent le simulacre des révolutions passées, dont le retour trahit l'incapacité à donner naissance à aucun monde nouveau. Benjamin y trouve un canon pour interpréter les positions politiques du poète de Paris.

Ce que Marx écrit à propos de la seconde République prépare et vaut ainsi pour l'expérience du Second Empire retracée par la poésie baudelairienne :

> Passions sans vérité, vérités sans passion, héros sans actions héroïques, histoire sans événements ; évolution dont l'unique moteur semble être le calendrier, fatiguant par la répétition constante des mêmes tensions et des mêmes détentes ; antagonismes qui ne semblent atteindre périodiquement leur apogée que pour s'émousser et s'effondrer sans pouvoir se résoudre. […] S'il existe une période historique peinte

[702] « La signification du langage dans le *Trauerspiel* et la tragédie » *in* Benjamin, *ODBA*., p. 333. L'ultime rubrique « Éternel retour » formule moins une conclusion isolée qu'une idée opérant dans l'ensemble du *Baudelaire*. C'est sous cet angle, par le choc en retour qu'elle produit sur les analyses du *Paris du second Empire chez Baudelaire*, que doit être interprété l'effort pour mettre au jour l'héroïsme dans la vie moderne. Marquer l'échec de Baudelaire ne revient pas à rejeter son entreprise. C'est circonscrire les conditions de l'échec pour faire ressortir l'héroïsme singulier de la tâche qu'il s'est assigné. Définir son attitude face à l'éternel retour du même, c'est délimiter la portée de l'effort et de la volonté face à la fatalité mythique du moderne.

[703] Marx, Karl, *Œuvres. 4 : Politique ; 1*, Paris, Gallimard, 1994, *Le 18 Brumaire de Louis Napoléon*, « Avant-propos », p. 434. Marx expose l'attitude de Bonaparte qui conçoit la « vie historique des peuples et leurs hauts faits politiques comme une comédie au sens le plus vulgaire, une mascarade où les grands costumes, propos et poses ne servent qu'à masquer les vilénies les plus mesquines » (p. 489). Sous le masque napoléonien, il est rattrapé par le sérieux et devient « la victime de sa propre vision du monde, le grave polichinelle qui ne prend plus l'histoire universelle pour une comédie, mais sa comédie personnelle pour l'histoire universelle » (p. 490).

> en grisaille, c'est bien celle-ci. Hommes et événements paraissent comme des Schlemihl à rebours, des ombres qui ont perdu leur corps[704].

Les héros tragiques de la grande Révolution ont laissé place aux héros comiques suivant la correction que Marx apporte à Hegel : « les grands événements et personnages historiques surviennent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : une fois comme tragédie et la fois d'après comme farce[705] ». L'association de la répétition et de la théâtralité permet de définir la relation de la politique à l'histoire en un sens qui n'est pas métaphorique. Aux yeux de Marx et de Benjamin, les catégories esthétiques du tragique, du comique et du drame baroque valent autant comme catégories historico-politiques. La théâtralité de l'histoire expose ses balbutiements et les mouvements ascendants et descendants du cours des révolutions et éclaire ainsi les modalités de surgissement des événements. Par son biais se trouvent introduits au sein de l'éternel retour des séries de variations, des modes de la répétition. L'exclusion du tragique rencontre ce problème historico-politique identifié par Benjamin dès 1916, celui du *Trauerspiel* où « les morts deviennent des revenants. Le *Trauerspiel* épuise artistiquement l'idée de la répétition ; partant, il s'empare d'un tout autre problème que la tragédie[706] ».

L'interprétation du Second Empire chez Baudelaire s'inscrit dans ce cadre et peut se lire comme une réécriture du *18 brumaire de Louis Bonaparte* de Marx[707] qui substitue au comique de la répétition les méandres infinis de la souveraineté dans le *Trauerspiel*. Transformée en scène théâtrale, l'histoire donne lieu à un jeu de substitution et de répétition duquel semblent exclues toute rédemption et toute réconciliation. Benjamin s'accorde avec le verdict de Marx, qui trouve dans les bifurcations de l'histoire des révolutions un motif pour condamner la nécromancie qui a pu un temps magnifier les luttes nouvelles et ne sert plus qu'à « parodier les anciennes ». Il se détache en revanche de la possibilité d'exorciser immédiatement le spectre de la vieille révolution par l'intermédiaire du rôle libérateur du comique. Certes, « la révolution du XIX^e^ siècle doit laisser les morts enterrer leurs morts, pour atteindre son propre contenu[708] » mais elle ne semble pouvoir le faire sereinement, en déjouant la scène traumatique dont l'oubli coïncide avec l'entrée dans la parodie de l'histoire.

---

[704] *Ibid.*, p. 461-462. Cité dans Benjamin, *LP*., p. 373 [J 72a, 4].

[705] Benjamin, *Baud*., Section « Éternel retour », p. 537 [J 72a, 4] (Marx, *Œuvres IV*., p. 438).

[706] « *Trauerspiel* et tragédie » in Benjamin, *ODBA*., p. 329.

[707] Les citations du *18 Brumaire de Louis Bonaparte* consignées dans les *Passages* ne figurent pas dans la liasse « Marx » mais dans la liasse « Baudelaire ».

[708] Marx, *Œuvres IV*, p. 439-440.

Ce n'est pas le « motif (*Motiv*) de la séparation dans la conciliation du passé et du comique » présent chez Marx[709] et chez les surréalistes que développe Benjamin, c'est d'abord celui du deuil, qui clôt le *Paris du Second Empire* et unit étroitement Blanqui et Baudelaire, « les mains jointes sur une pierre sous laquelle Napoléon III avait enterré les espérances des combattants de Juin[710] ». Il met en scène la vie qui résulte du massacre des insurgés, qui fut autant celui des espérances elles-mêmes. Avant cette déception qui l'aura « physiquement *dépolitiqué* », Baudelaire écrivait déjà dans le *Salut public* à propos de la réouverture des théâtres que « ce qui convenait à la première révolution ne nous suffit plus[711] » :

> « Plus de tragédies ! », écrivait-il pendant les journées de Février dans le *Salut public*. « Plus d'histoire romaine. Ne sommes-nous pas plus grands aujourd'hui que *Brutus* ?... » Plus grands que Brutus voulait toutefois dire moins grands. Car lorsque Napoléon III arriva au pouvoir Baudelaire ne reconnut pas en lui un César[712].

Mais le rejet du tragique apparaît rétrospectivement comme l'aveu d'impuissance du traître qui n'a pas su trahir : « si Napoléon III était César, Baudelaire était un personnage à la Catilina ». La fréquentation de Brecht durant l'été 1938 à Svendborg (lors de la rédaction *Paris du Second Empire chez Baudelaire*) a pu inviter de telles considérations sur la traîtrise. On en trouve la trace dans le jugement sévère consigné par l'écrivain dans ses notes : « Baudelaire, c'est le coup de poignard dans le dos de Blanqui. La défaite de Blanqui est sa victoire à la Pyrrhus ». Un fragment des *Passages* y répond :

> Comparaison entre Blanqui et Baudelaire, en suivant en partie la formule de Brecht : la défaite de Blanqui fut la victoire de Baudelaire – de la petite bourgeoisie. Blanqui a succombé, Baudelaire a rencontré le succès. Blanqui apparaît comme une figure tragique ; sa trahison a une grandeur tragique ; il a été vaincu par l'ennemi intérieur. Baudelaire apparaît comme une figure comique : comme le coq dont le chant triomphant annonce l'heure de la trahison[713].

---

[709] Benjamin, *Baud*., « Nouvelles thèses », p. 1028. Benjamin renvoie ici à une citation de la *Contribution à la critique de la philosophie droit de Hegel* qui comprend le remplacement des héros par des « histrions » comme un moyen pour l'histoire de prendre « congé *sereinement* de son passé » (N 5a, 2). Dans la même perspective, le *18 Brumaire* affirme que « la parodie de l'impérialisme était nécessaire pour libérer la masse de la nation française du poids de la tradition » (Marx, *Œuvres IV*, p. 539).

[710] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, « La modernité », p. 794.

[711] Baudelaire, *OC, II*, p. 1033. Le journal est fondé dans les premiers jours de la révolution de février 1848 par Champfleury, Toubin et Baudelaire, auquel on attribue ces lignes.

[712] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, « La modernité », p. 793-794.

[713] Benjamin, *LP*., p. 392 [J 84a, 3] et [J 84a, 2].

L'insistance sur le reniement de Baudelaire en fait moins un « révolutionnaire dissimulé » aux convictions affirmées qu'elle ne met au jour sa volonté de tenir des extrêmes théoriques inconciliables. Contre la sentence de Brecht, Benjamin cherche ce qui peut être sauvé dans les grandes figures de la bourgeoisie. Si effectuer leur sauvetage consiste à « comprendre cette partie tout à fait caduque de leur action puis à en arracher, à en citer ce qui restait caché discrètement en dessous », la confrontation à Blanqui ne doit pas conduire à condamner Baudelaire mais à « ôter le boisseau qui est mis sur la lumière[714] ».

En entreprenant la « critique nécessaire de la modernité héroïque[715] » justifiée par les ambiguïtés des positions politiques baudelairiennes, Benjamin entend clarifier ce qui apparaît dans les *Salons* des années 1846-1848 comme un éloge de l'« héroïsme de la vie moderne ». La disparition du tragique définit la vie sous le Second Empire et la dimension politique du moderne pour laquelle le poète de Paris a voulu concevoir un héroïsme sur mesure. Derrière cette formule qui semble supposer un éthos déjà constitué se cache en réalité l'ambition d'intégrer dans son œuvre « l'exemple de l'*héroïsme dans la vie moderne*[716] ». La persistance de la notion ne doit pas induire erreur. Lorsque, avant les déceptions révolutionnaires, le moderne se trouve accolé à l'héroïsme, le jeune Baudelaire ne cherche pas à en donner une représentation tragique. L'héroïsme fait signe dans un même mouvement, depuis le tragique, vers son évanescence et sa résurgence sous des formes inédites. En découle l'équation paradoxale entre grandeur et bassesse, signature de l'héroïsme moderne qui remet en question l'idée selon laquelle « la grandeur historique, dans l'art, n'est figurable que tragiquement[717] ».

Au temps de sa subversion, alors qu'il tient tout entier dans sa mise en scène, celui-ci ne contient plus que la tâche de s'exposer comme tel : « le grand rôle tragique qu'il avait composé pour la scène – celui du "moderne" – ne pouvait, en définitive, qu'être joué par lui. Il ne fait aucun doute qu'il le savait[718] ». S'étant lui-même chargé de recruter des héros dans une époque qui n'en contient plus, le poète finit par s'attribuer le rôle par défaut :

> Dans l'époque à laquelle il lui a été donné de naître, rien n'était à ses yeux plus proche de la « tâche » du héros antique, des « travaux » d'un Hercule, que la mission

[714] *Ibid.*, p. 380 [J 77, 1].

[715] Benjamin, *Baud.*, « Baudelaire et Nietzsche », p. 632.

[716] *Ibid.*, « Plan de l'œuvre », p. 70.

[717] « *Trauerspiel* et tragédie » in Benjamin, *ODBA.*, p. 325.

[718] Benjamin, *Baud.*, Section « Le héros », p. 329 [J 62, 6].

> privilégiée qu'il s'était lui-même imposée : donner forme à la modernité (*der Moderne Gestalt zu geben*[719]).

Cette proximité trahit surtout l'écart insurmontable entre l'héroïsme antique qui s'épuise dans l'accomplissement de la tâche et la vacance héroïque d'un « Hercule sans emploi », affairé face à une modernité qui « s'avère une fatalité qui l'accable » et qui « n'a pas d'emploi pour quelqu'un comme lui[720] ». Comme dans le *Trauerspiel*, le temps vide des modernes conduit à la surdétermination de la grandeur, « non en raison de la faute et de la grandeur elles-mêmes mais en raison de leur répétition[721] ». Du théâtre du Second Empire est exclu le sacrifice tragique qui avait selon Marx engendré la société bourgeoise et l'Empire napoléonien. À sa place s'ouvre la série des *coups de main*, des tours de passe-passe et des conspirations. Il ne reste sur la scène historique qu'une multitude dispersée de héros sans héroïsme. Comme l'indiquait déjà l'*Origine du drame baroque allemand* :

> Le *Trauerspiel* ne connaît pas de héros (*Helden*), mais seulement des constellations (*Konstellationen*). La majorité des personnages principaux, tels qu'on les trouve dans tant de drames baroques (…) ne relève pas du tragique (*untragisch*), mais correspond bien au théâtre de la tristesse[722].

La définition de l'héroïsme à laquelle aboutit *Le Paris du Second Empire* rassemble toutes les figures promues par Baudelaire autour de la vacuité de toute tâche dans la vie moderne. Celle-ci tient dans un jeu de substitution « car le héros (*Heros*) moderne n'est pas un héros (*Held*) – il tient le rôle du héros (*Heldendarsteller*). La modernité héroïque se révèle être un drame baroque (*Trauerspiel*) où le rôle du héros reste à distribuer[723] ». Dans la lignée de Marx, Benjamin insiste sur la condition de « remplaçant » à laquelle n'a pu échapper le poète qui confesse dans un poème tardif avoir les bras « rompus / Pour avoir étreint des nuées[724] » :

> Le poète, le substitut du héros antique (*der Platzhalter des antiken Helden*), comme l'indique le titre, a dû céder la place au héros moderne dont la *Gazette des tribunaux* relate les exploits. En réalité, la notion de héros moderne contient déjà en germe

[719] *Ibid.*, *PSEB*, « La modernité », p. 775.

[720] *Ibid.*, p. 789.

[721] « *Trauerspiel* et tragédie » in Benjamin, *ODBA.*, p. 329.

[722] *Ibid.*, p. 180.

[723] Benjamin, *Baud.*, *PSEB*, « La modernité », p. 790.

[724] Baudelaire, *OC, I.*, « Les plaintes d'un Icare », p. 143.

> cette démission. Il est voué à disparaître et il n'est point besoin qu'un tragique s'élève pour représenter cette issue inéluctable[725].

Ce qu'écrivait Benjamin à propos du drame baroque vaut ainsi pour la représentation baudelairienne de la vie moderne : « son contenu, son véritable objet, c'est la vie historique, telle que l'époque se la représentait. C'est en cela qu'il diffère de la tragédie. Car l'objet de celle-ci, c'est le mythe, et non l'histoire[726] ». L'intuition d'un « baroque de la banalité » qui avait marqué Benjamin lors de ses premières traductions des *Fleurs du mal* guide la lecture de l'image de la vie moderne. Esquissée par Baudelaire dans ses *Salons*, cette représentation fournit la matière première agencée par ce style que Claudel caractérisera comme « un mélange du style de Racine et de celui d'un reporter des années 40 du siècle dernier[727] ». La vie moderne prend les traits scindés du tragique et du *Trauerspiel*. L'héroïsme qui en découle se définit à partir de la combinaison paradoxale d'une puissance qui s'abat sur l'individu dans son combat face aux conditions modernes d'existence et, d'autre part, du sentiment de la tristesse (*Trauer*) et de l'emprise du « deuil » sur la vie quotidienne. Comme drame baroque, la vie moderne se présente dans un jeu voué à une répétition indéfinie et appelle à une rédemption toujours reportée : « tout est jeu jusqu'à ce que la mort mette fin au jeu pour reprendre dans un autre monde la grande répétition du même jeu. C'est sur la répétition que repose la loi du *Trauerspiel*[728] ».

§ 2. Héros, malgré eux : la mort par le deuil et le suicide

Benjamin résume en une formule l'idée directrice du tableau de la vie moderne : « Le héros est le vrai sujet de la *modernité*. Cela veut dire que pour vivre la modernité, il faut avoir un tempérament héroïque ». Il faut y voir le trait distinctif de Baudelaire et Balzac qui transfigurent « les passions et l'esprit de décision » là où les romantiques ont prôné le

[725] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, « La modernité », p. 774.

[726] Benjamin, *ODBA*., p. 80. Sur la scène de la modernité, leur différence n'est en réalité jamais parfaitement stable et ne tient peut-être que dans l'écart que le critique s'efforce d'introduire, par de brèves incises, entre ces modalités d'existence et de représentation.

[727] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, p. 793.

[728] « *Trauerspiel* et tragédie » in Benjamin, *ODBA*., p. 329.

renoncement et l'abandon[729]. Postuler la modernité, c'est se détourner des tentatives d'évasion vers le seul plan de l'art pour satisfaire dans la vie les impératifs de l'imagination. Cette perspective impose de sonder les forces propres de l'homme moderne. C'est en les définissant négativement, moins à partir d'elles-mêmes ou de leurs réalisations qu'à partir du milieu dans lequel elles s'exercent, que l'on peut s'en faire une idée. En défendant Delacroix, Baudelaire promeut ainsi la grandeur singulière de l'artiste moderne qui devient incommensurable avec celle des anciens dès lors que l'on reconnait qu'eux-mêmes « n'auraient pas pu vivre » dans le contexte du XIX^e^ siècle :

> Lorsque j'entends porter jusqu'aux étoiles des hommes comme Raphaël ou Véronèse, avec une intention visible de diminuer le mérite qui s'est produit après eux… je me demande si un mérite, qui est *au moins* l'égal du leur… n'est pas infiniment plus *méritant*, puisqu'il s'est victorieusement développé dans une atmosphère et un terroir hostiles[730] ?

C'est à partir de la singularité de la vie moderne que doit être toisée la grandeur que l'artiste conquiert désormais « *malgré* son siècle[731] ». Toutes les figures de dépossession et de révolte qui trouvent un lieu dans la poésie baudelairienne, ces rebuts dont Benjamin fait un objet privilégié, participent d'une même aristocratie spirituelle fantasmée, alternative à la « barbarie positive » conçue par le philosophe du XX^e^ siècle comme une réponse à la pauvreté en expérience[732]. Leur promotion est une prise de position, non pas une souscription à la vie moderne, mais une injonction à tirer davantage des expériences humaines. Du fond de la banalité et de la souffrance des individus noyés dans la multitude, elle détache des actes et une tenue par lesquels le moderne doit se trouver relevé.

La modernité est le poème social du XIX^e^ siècle qui recueille « les expériences que Baudelaire a transfigurées dans l'image du héros[733] ». Ce que le poète de Paris nomme la « vie

[729] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, p. 768. L'article de Caillois « Paris, mythe moderne » (1937) fournit les prémisses d'interprétation du héros dans son rapport au mythe la grande ville. Il construit la « représentation fantasmagorique de Paris (…) créée de toute pièce par le livre » (Section « Ennui », p. 342-343 [M 12, 1]) qui peut s'énoncer ainsi : « à la cité innombrable s'oppose le héros légendaire destiné à la conquérir » (*Ibid.*, p. 347 [E 10, 3]). Benjamin y découvre également l'opposition entre la résignation romantique qui aboutit à une « théorie de l'ennui » et le « sentiment *moderne* de la vie » chez Balzac et Baudelaire, associé à une « théorie du pouvoir ou, du moins, de l'énergie » (Section « Antiquité de Paris ; le héros », p. 361 [D 4a, 2]).

[730] Benjamin, *Baud*., p. 768 (Baudelaire, *OC, II, Salon de 1859*, p. 633-634). Benjamin rapproche ce passage de Lukács qui dit que « pour faire aujourd'hui une table convenable, il faut à un homme le génie qui suffisait à Michel-Ange pour réaliser la coupole de Saint-Pierre » (Section « Antiquité de Paris ; Le héros », p. 364 [J 39a, 1]).

[731] Baudelaire, *OC, II*, p. 634.

[732] Benjamin, *Œuvres II, Expérience et pauvreté*, p. 371-372.

[733] Benjamin, *Baud*., *PSEB,* « La modernité », p. 766.

moderne » n'est pas le monde tout fait que découvre le flâneur pendant ses errances, c'est le fond où l'allégoriste puise ses images dialectiques. Ainsi Benjamin n'aborde-t-il jamais la modernité comme un concept mais cherche à l'approcher en suivant les règles de construction de son image. Sa peinture donne forme à la résistance à la société du Second Empire. Elle produit le tableau au sein duquel défilent les figures héroïques que Baudelaire a cherché à extraire et à opposer au moderne. Comme l'héroïsme n'existe que par le contraste entre l'individu et les conditions d'existence au sein desquelles il s'évertue à creuser une issue, le fonds social tisse les nœuds de son destin. C'est dans la population souffrante de la grande ville que Baudelaire trouve l'« arrière-plan sur lequel se détache la silhouette du héros » :

> Il est impossible, à quelque parti qu'on appartienne, de quelques préjugés qu'on ait été nourri, de ne pas être touché du spectacle de cette multitude maladive respirant la poussière des ateliers, avalant du coton, s'imprégnant de céruse, de mercure et de tous les poisons nécessaires à la création des chefs-d'œuvre… ; de cette multitude soupirante et languissante à qui la terre doit ses merveilles ; qui sent un sang vermeil et impétueux couler dans ses veines, qui jette un long regard chargé de tristesse sur le soleil et l'ombre des grands parcs[734].

Face à de telles images, la poésie met à l'œuvre son intention allégorique, en les légendant d'une seule et même *inscriptio* : « il a écrit en dessous "*La modernité*" ». L'écart entre le nom et l'image exprime les ambitions que Baudelaire a voulu imposer au monde moderne. Dans la mesure où « les résistances que la modernité oppose à l'élan productif naturel de l'homme sont en disproportion avec les forces de celui-ci[735] », ses ambitions sont vouées à se décliner à travers une série de masques qui se délitent tout en épuisant les déterminations de la tâche. L'image de la modernité passe en revue les formes de capitulation et de révolte engendrées par ces résistances. Plutôt que de tenter de déceler ce que la vie moderne pourrait contenir d'achevé, Benjamin s'intéresse ainsi aux actes qui témoignent de son inachèvement. Il y a une nécessité de l'échec dont il fait un des motifs centraux de la modernité et qui pousse l'homme à trouver refuge dans la mort. La vie moderne est d'emblée marquée par la mort, dont le poète prend en charge les modalités d'expression : « L'idée de la mort, dont Baudelaire ne se débarrassa jamais, est la forme creuse mise à disposition pour un savoir qui n'était pas le sien[736] ». La pénétration de la mort trouve sa réalisation dans l'ordre de la mode, à travers le deuil, et dans l'ordre de la passion, par le suicide.

---

[734] *Ibid.*, p. 767.

[735] *Ibid.*, p. 768-769.

[736] *Ibid.*, Section « Antiquité de Paris ; Le héros », p. 372 [J 52, 1].

Le premier versant de l'héroïsme de la vie moderne ne tient pas dans des actes de résistance ou de lutte face au moderne. Il ne les porte que négativement, comme une forme de retrait implicite devant l'adhésion sans concession aux idéologies et aux valeurs du nouveau monde. Son héroïsme invisible ne se manifeste que par le contraste avec la fatalité banale du moderne. Les représentations des modernes par eux-mêmes semblent le fuir en se pâmant encore sous l'habit tragique de la grandeur de l'antique. Prenant le contrepied de cette tendance, Baudelaire se charge de réaliser le vœu formulé à la fin de *Salon de 1845* d'une peinture véritable du moderne, celle du « vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies[737] ». La grandeur et la poésie en question auraient trouvé refuge dans l'ostension involontaire de la mort dont Baudelaire trouve le signe dans la mode du costume masculin qui succéda à la monarchie de Juillet. Noire et grise, la « pelure du héros moderne » fournit la palette de couleurs du tableau. Le paradoxal éloge auquel se livre le *Salon de 1846* y découvre le « symbole d'un deuil perpétuel » porté par l'humanité du XIX^e^ siècle, dernière et maigre trace d'héroïsme concédée par le critique :

> Remarquez bien que l'habit noir et la redingote ont non-seulement leur beauté politique, qui est l'expression de l'égalité universelle, mais encore de leur beauté poétique, qui est l'expression de l'âme publique, — une immense défilade de croque-morts, croque-morts politiques, croque-morts amoureux, croque-morts bourgeois. Nous célébrons tous quelque enterrement. Une livrée de désolation témoigne de l'égalité[738].

Prolongeant la dédicace « Aux bourgeois » qui ouvre l'essai en s'adressant « à la majorité, — nombre et intelligence[739] », la description de l'héroïsme de la vie moderne s'amorce à travers une ironie productrice des formes de beauté qu'elle attaque. *Le Paris du Second Empire* se contente de citer l'« interprétation allégorique[740] » de l'habit bourgeois en lui juxtaposant l'éloge de Balzac, type parfait de l'artiste dont l'héroïsme consiste à produire des séries de héros modernes. Se trouve ainsi résumé le mouvement du chapitre sur « L'héroïsme de la vie moderne » que Benjamin consigne ici sans commentaire, dans toute son ambiguïté. Car Baudelaire ne se livre jamais exactement à une critique du moderne. À la manière du caricaturiste et du physiognomoniste, il en scrute les signes et n'en conserve que les traits

[737] *Ibid.*, *PSEB*, « La modernité », p. 770.

[738] *Ibid.* (Baudelaire, *OC, II*, *Salon de 1846*, « De l'héroïsme de la vie moderne », p. 494).

[739] Baudelaire, *OC, II*, p. 417.

[740] Benjamin, *Baud.*, Section « Antiquité de Paris ; Le héros », p. 362 [J 31a, 3].

essentiels. Dans cette représentation, les hommes ne s'agitent pas pour trouver leur bonheur mais portent un deuil indéterminé dans son objet comme dans sa durée. Égaux devant la mort plus que devant la République ou sous le regard de Dieu, ils témoignent par leur « livrée de désolation » d'un héroïsme involontaire. Les fragments de la rubrique « Le héros » sondent l'intention qui s'y dissimule et font ressortir les euphémismes et provocations discrètes de ce versant de la modernité héroïque :

> Il ressort de cette description que l'héroïsme se trouve du côté de celui qui décrit, et absolument pas du côté de son sujet. L'*héroïsme de la vie moderne* représente une manière d'entrer dans les bonnes grâce du lecteur (*Erschleichung*) – ou si l'on veut un euphémisme. (…) Sa conception de la modernité héroïque était sans doute en premier lieu ceci : une monstrueuse provocation. Analogie avec Daumier[741].

Il ne faut pas se méprendre sur le sens de l'inclusion du critique dans la mode moderne. Loin d'établir une connivence, elle assume la pauvreté du matériau livré à l'artiste. En insistant sur la difficulté de la tâche, qui doit mobiliser l'art de « faire de la couleur avec un habit noir, une cravate blanche et un fond gris », il s'agit de faire ressortir la privation radicale qui doit devenir objet de l'art. L'héroïsme ne se trouve pas dans ce qui est – ni dans la vie politique ni dans les tendances esthétiques du siècle – mais seulement dans l'effort pour extraire un contenu poétique latent. Flattant le lecteur bourgeois, le subterfuge du critique rapatrie discrètement l'héroïsme depuis l'uniformité de la vie moderne vers la pratique artistique. Il dissimule le geste du caricaturiste tout en croquant à la manière de Daumier des personnages de la mythologie, leur donnant « l'apparence d'acteurs classiques sur le retour qui prennent discrètement une prise de tabac dans les coulisses[742] ». Toute la charge héroïque revient dès lors à l'artiste, qui vient au sommet d'une hiérarchie où les héros antiques sont placées aux pieds des singularités héroïques modernes :

> Car les héros de l'*Iliade* ne vont qu'à votre cheville, ô Vautrin, ô Rastignac, ô Birotteau – et vous, ô Fontanarès, qui n'avez pas osé raconter au public vos douleurs sous le frac funèbre et convulsionné que nous endossons tous ; – et vous, ô Honoré de Balzac, vous le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi tous les personnages que vous avez tiré de votre sein[743] !

[741] *Ibid.*, p. 372 [J 52, 1].

[742] Benjamin, *LP*., p. 750 [b 2, 1]. Benjamin se réfère à Kracauer, paraphrasant Baudelaire à propos de Daumier. Le passage en question, où est absente l'idée de discrétion, se trouve dans l'*École païenne* (*OC, II*, p. 46).

[743] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, « La modernité », p. 771.

Chez Balzac « le gladiateur se fait commis voyageur ». Dans un regard inverse, Baudelaire fournit son pendant en faisant du « prolétaire l'esclave qui porte le glaive[744] ». Il n'est d'autre consolation pour l'« homme usé par les travaux » et le « frêle athlète de la vie » que celle offerte par l'Âme du vin, s'attribuant le rôle de « l'huile qui raffermit les muscles des lutteurs[745] ». Ce second rapprochement avec l'héroïsme antique répond à la même intention, celle de valoriser une forme moderne d'héroïsme qui reste opérante dans un contexte hostile aux grandes réalisations humaines. L'exploit imposé à ces lutteurs déshérités n'est autre que le travail journalier et salarié de l'ouvrier. Dans cette image qui ne saurait être issue ni d'une observation de l'organisation du travail ni d'une expérience directe de ses conditions, Benjamin voit « l'une des meilleures avancées de Baudelaire ». La réflexion sur la précarité de sa propre situation aura conduit le poète à la fraternité avec ces héros fragiles, héros malgré eux.

À sa suite, Benjamin distingue les versants de l'héroïsme selon des différences de classes ou plutôt de « couches (*Schichten*) » sociales, dans lesquelles il s'agit moins de reconnaître un concept sociologique qu'une une structuration spatiale de la vie moderne. Si le critique du *Salon de 1846* ne tranche pas ouvertement la question de savoir quel est le lieu véritable de l'héroïsme[746], Benjamin tend à promouvoir les strates qui s'étendent des « multitudes maladives de la ville » jusqu'aux « milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville, – criminels et filles entretenues[747] ». Les classes laborieuses et marginales du *Lumpenproletariat* deviennent le fondement de la modernité, une matière première (*Rohstoff*) qui « attend son maître[748] ». Car contrairement aux brûlures provoquées par la robe d'Hercule, la pelure des « héros » bourgeois ne pousse pas même au suicide. Le *Paris du Second Empire* y déchiffre une forme de renoncement. Il y oppose un autre visage de la modernité (*Angesicht der Moderne*) qui ne nie pas le « signe de Caïn » qu'elle porte sur le front, celui d'une résolution inébranlable qui trouve dans la mort un acte souverain. Au caractère perpétuel du deuil porté par la bourgeoisie répond ainsi la « passion héroïque » des classes laborieuses : « la modernité doit se tenir sous le signe du suicide (*im Zeichen des*

[744] *Ibid.*, p. 768.

[745] Baudelaire, *OC, I*., « L'Âme du vin », p. 105.

[746] La progression du texte de Baudelaire entretient cette ambiguïté. Après avoir mentionné les « existences flottantes » et criminels, matière de la *Gazette des tribunaux* et du *Moniteur*, Baudelaire relate sans distinction le courageux mépris d'un ministre face à ses adversaires (il faut l'identifier à Guizot), et la résolution d'un assassin condamné à mort qui refuse de s'adresser au prêtre pour conserver son courage (Baudelaire, *OC, II*, p. 495).

[747] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, p. 772 (Baudelaire, *OC, II*, p. 495).

[748] Lacune dans la traduction française. Nous traduisons.

Selbstmords), qui appose son sceau au bas d'une volonté héroïque ne concédant rien à la mentalité qui lui est hostile ». Ce n'est plus l'héroïsme diffus de la bourgeoisie mais celui, résolu, des multitudes maladives qui ont trouvé dans le suicide le « seul acte possible héroïque possible (…) en des temps de réaction ». La mort volontaire – qui n'était, comme le note Baudelaire, qu'une exception pour les héros antiques – devient une idée familière aux masses laborieuses désespérées de gagner leur vie ou de faire valoir d'autres formes d'organisation sociale[749].

Faut-il voir dans cet aveu d'impuissance une forme de renoncement, une révolte avortée par manque de force ou bien une affirmation décisive ? Alors que l'antiquité et « toutes les existences païennes, vouées à l'appétit » n'ont pas connu le suicide, l'existence moderne y trouve selon Baudelaire sa passion la plus singulière. Le suicide relève autant de l'impossibilité de surmonter ce dont l'homme a été mystérieusement privé que de sa résolution à ne rien concéder à cette privation[750]. Reste en lui une vitalité qui le pousse à ne pas se satisfaire du peu ou du rien concédé par l'expérience moderne. La disproportion entre les forces humaines et les forces qui s'exercent contre lui dispense de trancher la question de la passivité du suicide et fait du renoncement lui-même un acte de révolte. Elle inaugure un contexte historique dans lequel « il n'y a pas jusqu'à sa langueur et son découragement qui ne soient héroïques[751] ».

[749] Benjamin, *Baud*., p. 769-770 : « Excepté Hercule au mont Oeta, Caton d'Utique et Cléopâtre, dont les suicides ne sont pas des suicides *modernes*, quels suicides voyez-vous dans les tableaux anciens ? » (*OC, II*, p. 494)

[750] Baudelaire le suggère par contraste dans une note où il précise à propos des antiques qu'« aucun ne se détruit pour changer de peau en vue de la métempsycose » (*OC, II*, p. 494). Il recoupe dans cette distinction les éclairages que Nietzsche donnera bientôt sur le suicide à la lumière de l'interdit chrétien : « On ne saurait condamner suffisamment le christianisme, car il a dévalorisé un… grand mouvement *purificateur* de nihilisme qui était peut-être en marche… toujours en empêchant *le* passage à l'acte du nihilisme, le suicide » (Benjamin, *Baud*., p. 769. Benjamin trouve la citation des *Fragments posthumes* chez Löwith).

[751] Benjamin, *Baud*., « Plan de l'œuvre », p. 70. Le caractère aristocratique du suicide se trouve explicité au mieux chez Balzac. Ainsi en va-t-il du suicide de Raphaël de Valentin dans *La Peau de chagrin* : « Il résolut de mourir pendant la nuit afin de livrer un cadavre indéchiffrable à cette société qui méconnaissait la grandeur de sa vie. Il continua donc son chemin, et se dirigea sur le quai Voltaire en prenant la démarche indolente d'un désœuvré qui veut tuer le temps ». Balzac introduit ces réflexions en notant que le suicide trouve une grandeur particulière dans la trivialité : « Chaque suicide est un poème de mélancolie. Où trouvez-vous dans l'océan des littératures, un livre surnageant qui puisse lutter de génie avec cet entrefilet : "Hier à quatre heure une femme s'est jetée du pont des Arts" » (Balzac, Honoré de, *Études Philosophiques*, Paris, Gallimard, 1992 (La comédie humaine), p. 64).

§ 3. La lie de l'humanité et le travail poétique : escrimeur, apache ou chiffonnier

L'indétermination de la position du poète dans la société du Second Empire place Baudelaire dans la nécessité de trouver des modèles pour penser et incarner sa pratique. La promotion conjointe des êtres marginaux et du poète fait naître une ambiguïté. S'il est possible de comprendre que le matériau lui-même contient un héroïsme propre en attente d'une représentation poétique, seule la pratique poétique semble en mesure de rendre effectif ce qui n'existe que sous une forme latente : « la lie de l'humanité fournit-elle les héros de la grande ville ? Ou bien le héros n'est-il pas plutôt le poète, qui construit son œuvre à partir de ce matériau[752] ? » Si Benjamin accorde que la théorie de la modernité tolère les deux interprétations, Baudelaire aurait fini par trancher la question en abandonnant l'idée d'un héroïsme découlant immédiatement de certaines positions sociales. Reste les règles de sa déambulation et sa relation aux objets de la grande ville se modèlent intégralement sur ce matériau dont il ne se désolidarisera plus. Car c'est la rue comme milieu social et poétique qui fournit la clé du modèle héroïque : « Les poètes trouvent dans la rue le rebut de la société, et dans ce rebut leur modèle héroïque[753] ». La dimension politique de cette transformation supplante toute prétention uniquement esthétique. Il s'agit d'introduire les scissions de la société du Second Empire dans le poème de la modernité en plaçant la marginalité et le désœuvrement du côté du poète, c'est-à-dire du côté de l'acte de collection des éléments épars du moderne. Plus qu'un matériau à dépeindre, le poète y trouve ses *gestus*, des attitudes et rôles à endosser : l'activité poétique est présentée par la surimpression de plusieurs images, elle conjugue les traits de l'escrimeur, du marginal et du collecteur des débris de la grande ville.

La relation de l'activité poétique à la grande ville se traduit d'abord par son inscription dans le corps du poète déambulant dans les rues de la capitale. Baudelaire a insisté sur la proximité de la création littéraire avec l'effort physique en donnant un portrait de l'artiste « s'escrimant avec son crayon, sa plume, son pinceau (…) comme s'il craignait que les images ne lui échappent, querelleur quoique seul, et se bousculant lui-même[754] ». Les postures du poète errant dans la ville, sans table de travail, entretiennent les rapports les plus étroits avec la

[752] Benjamin, *Baud.*, p. 774.

[753] *Ibid.*, p. 773. Benjamin ne soutient aucunement qu'il faille y voir une défense des misérables et des déshérités au sens où elle imposerait une réflexion sur les causes sociales du mal. Nulle représentation isolée de la marginalité ou de la pauvreté n'apparaît comme telle chez Baudelaire.

[754] *Ibid.* p. 762 (Baudelaire, *OC, II*, p. 693).

pratique de la prose que le *Spleen de Paris* veut « assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience[755] ». C'est cette métaphore de l'escrimeur qui se retrouve dans le seul passage des *Fleurs du mal* où le poète se représente au travail :

> Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
> Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
> Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
> Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
> Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
> Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés[756].

Le caractère heurté de la « fantasque escrime » permet de « comprendre l'œuvre comme une suite ininterrompue de minuscules improvisations ». Comme moyens littéraires, l'imprévu et la capacité à trouver des parades dérivent de la position sociale du flâneur et de sa conscience aux aguets, confrontée à la nécessité à échapper aux créanciers : « d'emblée la conscience de la précarité de son existence était présente dans sa flânerie. Elle fait de nécessité vertu et éclaire la structure qui caractérise à tous égards la conception que Baudelaire se fait du héros[757] ». Le déclassement donne un sens particulier aux traits martiaux de l'escrimeur. Escrimer, « *fechten* » signifie en effet à la fois « tirer les armes » et « mendier ». Par suggestion, Benjamin tire cette double acception vers la caractérisation ironique de l'héroïsme sous le second Empire chez Marx : « l'armée n'est plus la fine fleur de la jeunesse paysanne, c'est la fleur de marais du lumpenproletariat rural. Elle se compose en grande partie de remplaçants… de même que le second Bonaparte n'est que le remplaçant, le succédané de Napoléon[758] ». Les restes de l'armée napoléonienne dont les descendants apparaissent comme des héros involontairement démissionnaires sont relégués aux errances de la grande ville. Ce sont les maraudeurs, auxquels le poète compare l'« esprit vaincu, fourbu » du « Goût du néant » : « Pour toi, vieux maraudeur,

[755] Benjamin, *Baud*., p. 763 (Baudelaire, *OC, I, Le spleen de Paris*, p. 275-276).

[756] Benjamin, *Baud*., p. 762 (Baudelaire, *OC, I,* « Le Soleil », p. 83).

[757] Benjamin, *Baud*., p. 764. *SQTB* situera leur origine dans le côtoiement forcé de la foule.

[758] *Ibid.*, p. 766 (Marx, *Œuvres. 4*, p. 539). Contre l'interprétation que le cercle de George a cherché à imposer en Allemagne, Benjamin montre qu'on ne trouve chez Baudelaire aucune vision fascinée de l'armée au service de la « restauration ultramontaine ».

/ L'amour n'a plus de goût, non plus que la dispute ; / Adieu donc, chants du cuivre et soupirs de la flûte[759] ».

Ce sont ces mêmes soldats au repos que le poète croise dans les *Tableaux parisiens* lorsqu'il suit « les petites vieilles » qui s'écartent de la foule

> Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivres,
> Dont les soldats parfois inondent nos jardins,
> Et qui, dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre,
> Versent quelque héroïsme au cœur des citadins.

Ce même cadre réunit dans le *Spleen de Paris* une « foule de parias » accolée aux enceintes des parcs, avide du seul héroïsme que « puisse encore produire cette société » et dont le « quelque » dissimule peu le caractère élimé. Par l'intermédiaire de Marx, Benjamin retrouve l'atmosphère de ce lieu décrit dans le poème en prose « Les Veuves » : « ces retraites ombreuses sont les rendez-vous des éclopés de la vie ». L'héroïsme de la musique militaire rassemble la foule des solitaires et des marginaux, objet privilégié du poète « irrésistiblement entraîné vers tout ce qui est faible, ruiné, contristé, orphelin[760] ». Dans ce « vide social[761] » dont parle Marx ne peuvent émerger que des figures du délitement du collectif.

Avec Baudelaire, le marginal devient le révolté. Il lui revient d'avoir introduit dans la littérature une poésie de l'apache qui entend rompre une fois pour toutes le contrat social de la société bourgeoise en faisant la promotion de ce que Gabriel Bounoure nomme le « recueillement de l'individu dans sa différence[762] ». L'apache se distingue ainsi des grands marginaux ambitieux de Balzac qui connaissent encore l'ascension et la chute. Criminel sans carrière qui « sa vie durant reste cantonné dans la banlieue de la ville et de la société », il creuse l'espace qui le sépare du citoyen bourgeois et abjure les vertus et les lois qui y sont associées. Loin de voir dans ce modèle mobilisé par Baudelaire pour caractériser « notre héroïsme[763] »

---

[759]Benjamin, *Baud.*, p. 766. La recension de 1931 du *Baudelaire. Welt und Gegenwelt* de Klassen allait déjà dans ce sens. Voir Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften. Bd. 1 Teil 3: Abhandlungen [...]*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2015, « *Baudelaire unterm Stahlhelm* », p. 303.

[760] Benjamin, *Baud.*, *PSEB*, « La modernité », p. 767 (Baudelaire, *OC, I*, « Les petites vieilles », p. 91). Baudelaire ne donne pas de précision sur l'origine de ces fanfares de soldats qui sont composées selon Benjamin de « fils de paysans réduits à la misère » qui se retrouvent dans « Les Veuves » (*Ibid.*, p. 292). Ceux qui prendront assez vite le nom de « misérables » restent chez Baudelaire des rebuts qui cherchent encore quelque éclat dans leur misère, dans la trivialité et dans l'atmosphère de crime qui les enveloppe.

[761] Benjamin, *Baud.*, p. 767.

[762] *Ibid.*, p. 772. Benjamin reprend l'expression de l'article « Abîmes de Victor Hugo ».

[763] *Ibid.*, p. 772-773.

une position théorique et politique consistante, Benjamin y décèle une illusion vouée à perdurer. Car l'opposition manifeste à l'ordre bourgeois se redouble d'une solidarité cachée. La littérature de l'apache et l'héroïsme accordé aux « milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville » sont sujets aux mêmes critiques que « la masse confuse, irrégulière, flottante, que les Français appellent la bohème[764] » qui fut le vivier où Napoléon III sut puiser ses cadres. Le caractère transgressif de la bohème se résume dans la conspiration et ne donne lieu qu'à un jeu de bascule susceptible de tendre dans les directions les plus contraires. De Napoléon III à Blanqui, les extrêmes politiques s'y côtoient de telle manière que l'imprévisibilité et l'inconstance des masses de conjurés produisent un jeu de forces nul.

Le chiffonnier, s'il n'appartient pas à la bohème, entretient les rapports les plus étroits avec ce milieu et partage son goût de la conspiration. La valorisation benjaminienne du modèle du chiffonnier ne doit pas conduire à passer sous silence sa duplicité. *Le Paris du Second Empire* commence ainsi par noter que « dans sa ronde, il rencontre des *mouchards* que ses rêves lui donnent comme sujets » :

> Au cœur d'un vieux faubourg, le labyrinthe fangeux
> Où l'humanité grouille en ferments orageux,
>
> On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
> Butant, et se cognant aux murs comme un poète,
> Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,
> Épanche tout son cœur en glorieux projets.
>
> Il prête des serments, dicte des lois sublimes,
> Terrasse les méchants, relève les victimes,
> Et sous le firmament comme un dais suspendu
> S'enivre des splendeurs de sa propre vertu.

Les quelques lignes consacrées à la pauvreté du chiffonnier servent surtout à faire ressortir l'indépendance de l'approche baudelairienne à l'égard des tendances de ses contemporains à « faire apparaître la misère profonde moins choquante[765] ». Non pas que Baudelaire insiste particulièrement sur cette pauvreté ; il en fait en revanche une figure héroïque, sublime et ridicule, dont l'ivresse offre le témoignage des ambitions secrètes conservées[766]. La perspective de Benjamin fait que la figure du chiffonnier vaut moins par sa

[764] *Ibid.*, *PSEB,* « La bohème », p. 710. Citation du *18 Brumaire de Louis Napoléon*.

[765] *Ibid.*, *Le Paris du second Empire chez Baudelaire*, « La bohème », p. 716-717. Les vers cités sont extraits du poème « Le Vin des chiffonniers » (Baudelaire, *OC, I*, p. 106).

[766] Comme l'a noté Antoine Compagnon, Benjamin n'a pas fait le lien entre l'escrimeur et le chiffonnier. S'il l'a du moins suggéré à travers le caractère heurté de leur démarche, il aurait aussi pu le faire à partir du monologue

marginalité que par sa relation aux rebuts. Par son biais, dans l'ivresse de la conspiration, la thématique du rachat fait discrètement jour. « Chiffonnier ou poète » font l'un et l'autre leur affaire du surplus accumulé chaque jour par le monde moderne. Tous deux rêvent secrètement de renversement en tentant l'assemblage d'un monde nouveau à partir de ces fragments épars :

> Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent ; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité et de jouissance[767].

L'« analogie physiologique entre le héros et le chiffonnier » est essentielle pour saisir ce qui doit être sauvé dans le *gestus* du héros moderne[768]. Parce que le *Lupensammler* rencontre à chaque instant les rebuts de la société sur son chemin et parce que sa déambulation relève plus de l'errance que d'une course orientée, il fournit le modèle d'un *gestus* s'opposant en tout point à la marche de l'humanité suivant la loi du progrès (*Fortschritt*). En mimant le chiffonnier, le pas du poète (*Schritt des Dichters*) – le « pas saccadé » évoqué par Nadar – incarne une relation à l'histoire qui a par avance évacué le mythe du progrès pour s'en tenir à une pratique les annales de ce qui tombe dans l'oubli. De même, l'historien matérialiste peut se reconnaître dans cette « occupation solitaire » à laquelle on ne peut se livrer qu'« aux heures où les bourgeois s'abandonnent au sommeil[769] ». Comme le chiffonnier s'arrête pour collecter les débris (*Abfall*) régurgités par la grande ville, les fruits de la Chute incessamment rejetés par la « divinité Industrie », l'un amasse son butin de rimes (*Reimbeute*) ; l'autre fait usage des fragments de l'histoire. Leur « parenté (*Verwandschaft*) » s'atteste dans cette activité crépusculaire sur le point d'être écrasée par la violence des hommes. Dans le « poète ravalé au rang de chiffonnier » est contenue la « prédiction » de la mort du lyrisme. Apollinaire mettra à son tour en scène à travers le pogrome du *Poète assassiné* visant à détruire la race des poètes lyriques qui apparaissent dorénavant comme conspirateurs. Baudelaire serait le dernier de cette lignée.

---

splendide du chiffonnier qui se rêve, dans les *Paradis artificiels*, en héros de la Grande Armée napoléonienne. La nostalgie de son rêve ne fait que renforcer l'ironie de sa situation : « "En avant ! marche ! division, tête, armée !" Exactement comme Buonaparte agonisant à Sainte-Hélène ! Il paraît que le numéro *sept* s'est changé en sceptre de fer et le *châle d'osier* en manteau impérial (…) Tout à l'heure il va dicter un code supérieur à tous les codes connus. Il jure solennellement qu'il rendra ses peuples heureux. La misère et le vice ont disparu de l'humanité » ((Baudelaire, *OC, I*., *Du vin et du hachisch*, p. 381).

[767] Benjamin, *Baud*., « La modernité », p. 773 (*OC, I*, « Du vin et du hachisch », p. 381).

[768] Benjamin, *Baud*., Section « Le héros », p. 332 [J 79a, 5].

[769] *Ibid.*, *PSEB*, « La modernité », p. 773.

§ 4. La « grandeur sans convictions » : le dandy et le mime dépouillé de son maquillage

La tradition a retenu le dandy comme la plus éclatante des figures de résistance au moderne. Il devient sous la plume attentive de Benjamin un masque parmi d'autres qu'endossa le poète « sans convictions personnelles ». Absolument désœuvré, le dandy se voue à « *la grandeur sans convictions*[770] » et se distingue en faisant de l'exposition du désœuvrement une vocation. Son privilège est d'être associé à une forme de vie qui a fait sienne la latence de l'histoire. Il est l'expression d'un héroïsme qui a résolument dépassé l'attente des conditions favorables à sa réalisation et s'en tient au deuil de la manifestation de sa propre grandeur comme au deuil des grandeurs passées.

Baudelaire a les formules les plus précises pour caractériser ce « dernier éclat d'héroïsme dans les décadences[771] ». Du descendant splendide des anciennes tribus indiennes loué par Chateaubriand au négociant londonien affrontant les chocs du marché sans montrer ses réactions, le dandy fleurit dans les territoires désertés par la grandeur. Ces terres d'exil ne participent pas à l'épanouissement de sa force sans toutefois constituer un obstacle insurmontable. C'est lui-même qui ne leur concède pas, et trouve dans ce retrait sa beauté singulière qui tient dans « l'air froid qui vient de l'inébranlable résolution de ne pas être ému ; on dirait un feu latent qui se fait deviner, qui pourrait mais qui ne veut pas rayonner[772] ». Il joue secrètement, et pour lui-même, un second rôle voué à rester sans incidence sur le cours de l'histoire : « le conspirateur de profession et le dandy se rejoignent dans la notion de héros moderne. Ce héros représente pour lui-même, personnellement, toute une société secrète[773] ».

Sans usage, la grandeur moderne s'annule dans le jeu de forces qui l'oppose aux conditions qui président à sa naissance. Baudelaire a crypté dans une image à secret la constellation sous laquelle elle prend place :

> Il existe une constellation (*Konstellation*) particulière dans laquelle, pour l'homme, la grandeur et la nonchalance (*Grösse und Lässigkeit*) coïncident. L'existence de Baudelaire est placée sous cette conjonction. Il l'a déchiffrée et appelée « la modernité ». Lorsqu'il se perd dans le spectacle des navires mouillant en rade, c'est pour y déceler une parabole (*Gleichnis*). Le héros est aussi fort, aussi ingénieux,

[770]Il s'agit de trouver le sens et des prolongements à cette formule paradoxale qui devait servir de sous-titre à un ouvrage projeté par Baudelaire sur *Le Dandysme littéraire*. Voir Baudelaire, *Corr. I*, p. 664.

[771] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, « La modernité », p. 798 (*OC, II, Le Peintre de la vie moderne*, « Le dandy », p. 711).

[772] Baudelaire, *OC, II*, p. 712.

[773] Benjamin, *LP*., p. 396 [J 87, 2].

> aussi harmonieux, aussi bien bâti que ces voiliers. Mais la haute mer lui fait signe en vain. Car il est né sous une mauvaise étoile (*Unstern*). La modernité s'avère une fatalité qui l'accable. Le héros n'y a plus sa place ; elle n'a pas d'emploi pour quelqu'un comme lui. Elle le garde pour toujours en sécurité dans le port, elle l'abandonne à un éternel désœuvrement (*ewigen Nicthstun*[774]).

Semblable aux « robustes navires, à l'air désœuvré et nostalgique », le dandy incarne cet « idéal profond, inavoué et paradoxal : être porté par, être en sécurité dans la grandeur[775] ». Sous son patronage, la modernité devient quelque chose de berçant, un balancement imperceptible entre les extrêmes de la nonchalance et de la grandeur. Elle est autant une invitation au voyage dans la constellation du désastre que le plus profond renoncement de Baudelaire, « le mélancolique à qui son étoile désigne le lointain. Mais il ne l'a pas suivi[776] ». Le renoncement souverain s'accomplit dans le personnage du dandy. « Dernière forme d'incarnation » du héros, il entre en scène dans une intrigue où aucun rôle ne lui est réservé comme un personnage vidé de sa substance. Baudelaire a voulu sublimer l'oisiveté forcée du simple passant en l'attribuant à un « Hercule sans emploi », dépossédé de ce qui pourrait justifier son héroïsme. En approfondissant son inscription historique et sociale, Benjamin la reconduit discrètement à la figure du flâneur : « il fait l'effet d'être porté par sa grandeur. On comprend dès lors que Baudelaire croyait à certaines heures que sa flânerie était investie de la même dignité que la tension de sa force poétique[777] ».

Au maquillage raffiné et maîtrisé du dandy, Benjamin préfère celui, criant, du mime qui doit également « vivre et dormir devant un miroir » mais qui reste étranger à l'aspiration à « être sublime, sans interruption[778] » :

> Le faux geste héroïque de Baudelaire. Son *gestus* le plus vrai pas celui d'Héraclès au repos, mais celui du mime dépouillé de son maquillage. Critique de sa modernité héroïque. Son attitude politique, en particulier sa révolutionnaire, est le témoignage

[774] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, « La modernité », p. 789. Nous rectifions la traduction de « *Gleichnis* », non pas « métaphore » mais « parabole », et de « *Nichtstun* » par « désœuvrement » car Benjamin utilise généralement « *Müssiggang* » pour désigner l'oisiveté.

[775] *Ibid.*, p. 788. Le passage également fait écho à l'une des *Fusées* qui retrouve dans le navire la suggestion de l'idée poétique d'un « être vaste, immense, compliqué, mais eurythmique, d'un animal plein de génie, souffrant et soupirant tous les soupirs et toutes les ambitions humaines » (Baudelaire, *OC, I, Fusées*, XV, p. 664.).

[776] Benjamin, *Baud*., « Notes sur des poèmes de Baudelaire », à propos du « Voyage », p. 53.

[777] *Ibid.*, *PSEB*, p. 789. La citation est tronquée dans l'édition de la Fabrique. En jouant sur la traduction, Benjamin accole la figure du passant, du badaud (absente dans l'essai de Baudelaire) qui se cache sous celle du héros (« *steckt in diesem Passanten ein Herakles* »). L'ironie de l'expression n'opère pas dans le bon sens dans la mesure où elle tend en définitive à maintenir le dandysme comme institution alors qu'il tire précisément sa force de sa destitution.

[778] *Ibid.*, « Notes sur des poèmes de Baudelaire », p. 52.

> le plus net de ce faux *gestus*. Baudelaire comme maître du relâchement, des *défaillances*[779].

Le mime clôt la série des masques de l'héroïsme et en constitue le soubassement. Son visage assume au plus haut point la destitution du poète dans la vie moderne ; son *gestus* incarne la loi de substitution à laquelle se soumet Baudelaire qui « se glissait dans des personnages toujours nouveaux. Le flâneur, l'apache, le dandy, étaient pour lui autant de rôles qu'il endossait[780] ». La revendication de la dignité du poète dans une société qui ne pouvait lui offrir rend inévitable la « bouffonnerie de son personnage ». Pour trouver des parades à son époque, il lui fallut constamment grossir des traits qui ne lui appartenaient pas en propre : « les excentricités où il se complaisait étaient celles du mime qui doit jouer devant un public incapable de suivre l'action se déroulant sur scène, qui le sait et qui dans son jeu fait en sorte d'en tenir compte[781] ». Contraint par son public de se présenter comme un acteur, le poète tâche de ne jamais faire oublier son jeu au point d'exposer la mise en scène elle-même.

C'est ce que fait ressortir le premier moment de l'interprétation benjaminienne des « Sept vieillards ». « Sous forme de remarque cryptée », Baudelaire s'est lui-même présenté en figurant, « comme un héros » en représentation au milieu d'un Paris devenu décor allégorique :

> Un matin, cependant que dans la triste rue
> Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur,
> Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,
> Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,
>
> Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace,
> Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros,
> Et discutant avec mon âme déjà lasse,
> Le faubourg secoué par les lourds tombereaux[782].

Comme « le héros qui s'affirme sur la scène de la *modernité* est en réalité acteur avant tout[783] », le poète a conçu la vie moderne comme un réservoir de figurants, de remplaçants. Il

[779] *Ibid.*, « Baudelaire et Nietzsche », p. 632. Comme le précise un autre fragment, ces défaillances sont avant tout celles de sa versification (Section « Physionomies », p. 560 [J 52, 2]).

[780] *Ibid., PSEB*, « La modernité », p. 790. Alors que l'ensemble des fragments qui servent à la rédaction de ce passage du *Paris du second Empire* renvoient au type du mime, celui-ci n'apparaît pas explicitement dans le texte. Généralement associé au comique par Benjamin, le mime ne trouve pas sa place dans le texte qui travaille son exclusion pour présenter dans toute sa netteté la modernité comme un drame baroque.

[781] *Ibid.*, Section « Le héros », p. 329 [J 62, 6].

[782] *Ibid., PSEB*, p. 790 (Baudelaire, *OC, I*, « Les Sept Vieillards », p. 87).

[783] Benjamin, *Baud.*, Section « Le héros », p. 331 [J 77a, 3].

s'attribue un rôle de composition multiple, toujours changeant. Ce trait, inscrit dans la physionomie de Baudelaire, a été remarqué par Courbet qui se plaignait de son apparence toujours autre, rendant impossible la réalisation son portrait. Champfleury lui reconnaît pour sa part le don de « transformer son masque comme un forçat en rupture de ban[784] ». Le *gestus* du mime trahit jusque dans l'expression corporelle l'absence de convictions personnelles, condition pour improviser et incarner tous les personnages qui s'invitent sur la scène de la modernité. Il s'étend jusqu'aux plaisirs tirés des « travestissements de la calomnie » qui laissent au public le soin de faire endosser les vocations les plus contraires au poète[785]. Tel est le « sens caché » de la modernité héroïque dont Baudelaire savait pertinemment qu'elle ne pourrait que promouvoir des imitations, des caricatures semblables aux représentations des héros antiques chez Daumier[786].

Ce « douloureux programme, [auquel] l'auteur des *Fleurs du mal* a dû, en parfait comédien, façonner son esprit à tous les sophismes comme à toutes les corruptions », est introduit dans la note offerte à la section *Révolte* avec la duplicité qu'il appelle. Comme le remarque justement d'Aurevilly, il s'agit de la « comédie sanglante dont parle Pascal », où « le dernier acte est sanglant, quelque belle que soit la comédie en tout le reste. On jette enfin de la terre sur la tête, et en voilà pour jamais[787] ». Plus que « Les Sept Vieillards », c'est peut-être « Une mort héroïque » qui contient les indications les plus précises sur la parenté du mime et de l'héroïsme. S'en tenant aux *Fleurs du mal*, Benjamin n'évoque pas cette pièce qui déploie les thèmes du drame baroque, avec ses trahisons, son culte du renversement, de la surprise et du rebondissement. Le poème en prose raconte la mort du brillant bouffon Fancioulle, que le narrateur compte parmi les « personnes vouées par état au comique ». Ayant succombé au sérieux en s'impliquant dans une conspiration manquée, il rejoint les autres conjurés « voués à un mort certaine[788] ». Cette étrange conjonction définit sa condition et sa vocation. Par-delà sa condamnation à mort, le Prince objet du parjure lui offre l'ultime occasion de déployer dans une pantomime toutes les ressources de son art. Devant un public enivré au point d'en oublier

[784] *Ibid.*, *PSEB*, p. 791.

[785] On trouve par exemple dans les projets de préface aux *Fleurs du mal* : « Chaste comme le papier, sobre comme l'eau, porté à la dévotion comme une communiante, inoffensif comme une victime, il ne me déplairait pas de passer pour un débauché, un ivrogne, un impie et un assassin » (Baudelaire, *OC, I*., p. 185).

[786] Benjamin, *Baud*. « Variante de rédaction II » du *PSEB*, p. 821.

[787] L'article d'Aurevilly (*OC, I*, p. 1193.) rapproche ainsi la note de Baudelaire (p. 1076) du fragment des *Pensées* que nous citons ici (Pascal, Blaise, *Pensées: opuscules et lettres*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 249)

[788] Baudelaire, *OC, I*, « Une mort héroïque », p. 319.

l'imminence de la mort, Fancioulle outrepasse dans son jeu désespéré ce qui fait le talent habituel du bon comédien, qui laisse encore sous son personnage « deviner le comédien, c'est-à-dire l'art, l'effort, la volonté ». Mime au point de s'être entièrement délesté de sa personnalité, il fut une « parfaite idéalisation, qu'il était impossible de ne pas supposer vivante, possible, réelle ». Se trouve ainsi satisfaite au plus haut point l'expérimentation physiologique du Prince, curieux de connaître jusqu'où les facultés d'un artiste peuvent « être altérées ou modifiées par la situation extraordinaire » qu'il se voit imposer. C'est le narrateur qui en tire les conclusions, y découvrant la preuve irréfutable que

> l'ivresse de l'Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre ; que le génie peut jouer la comédie au bord de la tombe avec une joie qui l'empêche de voir la tombe, perdu, comme il est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction[789].

Il faudra le coup de sifflet brusque et sournois du petit page pour interrompre brusquement la gigantesque parade du mime ou plutôt le recours du Prince à cet instrument de prédilection qu'est la claque, pour censurer le spectacle[790]. L'héroïsme d'une telle mort tient-il dans l'échec de l'artiste, dans ce lien inextricable explicité par Starobinski entre « la conscience de la mort et l'impuissance de l'art[791] » ? Ne serait-ce pas évacuer trop rapidement la dimension politique de la prose poétique ? Il ne faut en tout cas pas attribuer la perfection de la représentation à un effort surhumain pour s'attirer les faveurs du Prince et obtenir ainsi sa grâce. Au contraire, délesté de tout espoir de salut, le mime défie le tyran au point de faire oublier à tous et d'oublier lui-même la sentence. À aucun moment il n'aura quitté le plan du rêve, « secoué, réveillé dans son rêve », si bien qu'on ne saurait dire simplement que « l'étrange bouffon, qui bouffonnait si bien la mort », meurt en représentation. La mort elle-même en devient un de ses actes, tant il semble la mimer par ses ultimes convulsions[792]. Pour reprendre l'expression que Benjamin utilise ailleurs pour qualifier la faculté de catalepsie, la mort du

[789] *Ibid.*, p. 321.

[790] Sur l'utilisation de la claque comme contre-pouvoir, voir Murphy, Steve, *Logiques du dernier Baudelaire: lectures du Spleen de Paris*, Paris, Champion, 2003, p. 141-143. Le poème inverse ses connotations politiques habituelles en faisant « du complot théâtral qu'est la claque l'arme de l'homme d'État destinée à punir le conspirateur qu'est devenu l'acteur républicain » (p. 143).

[791] Starobinski, Jean, « Sur quelques répondants allégoriques du poète », *RHLF*, vol. 67, 1967, p. 402-412.

[792] Baudelaire, *OC, I*, p. 322 : « Fancioulle (...) ferma d'abord les yeux, puis les rouvrit presque aussitôt, démesurément agrandis, ouvrit ensuite la bouche comme pour respirer convulsivement, chancela un peu en avant, un peu en arrière, et puis tomba roide mort sur les planches ».

mime est « mimesis de la mort[793] », par essence non tragique s'il est vrai qu'« il n'y a pas de pantomime tragique[794] ».

L'excellence de Fancioulle dans les rôles muets et déchargés de paroles fait le lien entre la réserve (la capacité à ne pas dire du conspirateur) et la situation non tragique de la scène politique du Second Empire – qui respecte les règles de la censure et de la dissimulation, où toute prise de position ouverte est par avance frappée d'inanité. Dans un tel contexte, l'opposition ne peut être que rivalité et suppose une complicité que laissait apparaître ce qui fut probablement le premier titre du poème en prose : « *Aperçu historique sur le Conspirateur et le Favori*[795] ». « Une mort héroïque » en conserve la trace dans la relation ambigüe du Prince au bouffon, d'abord « presque fâché de trouver son comédien favori parmi les rebelles » et gratifiant finalement le mime conspirateur du titre d'« inimitable » : aucun n'a su « s'élever jusqu'à la même *faveur*[796] ». Par antiphrase, le narrateur fait de la mort une faveur. Mais l'ironie touche le sentiment même du Prince, à la fois enivré et humilié devant le cruel spectacle. Il diffère en cela du roi de la série des « Spleen » qui n'est plus même distrait par son « bouffon favori » ni par « ces bains de sang qui des Romains nous viennent[797] ». Si Fancioulle est le favori du tyran, c'est parce qu'il entre dans son jeu cruel et l'affronte sur son propre terrain, où se mêlent la politique et l'art. Clou du spectacle, l'exécution du bouffon est à la fois un crime invisible et déguisé et le coup de main orchestré par le Prince qui chuchote au petit page la consigne. Tous deux jouent conspiration contre conspiration comme ils rivalisent dans les effets de surprise.

Cette rivalité complice s'éclaire encore à la lumière de la comparaison du Prince, « véritable artiste lui-même » et rongé par l'Ennui, avec l'empereur Néron. Elle suggère la parenté de Fancioulle et de Lucain qui, selon Tacite et Suétone, entra dans la conjuration de Pison pour se venger des attaques de Néron, jaloux de ses succès littéraires[798]. Si le bouffon moderne cache le poète antique, il partage sûrement « ses regrets de Brutus et de Pompée[799] ».

---

[793] Benjamin, *Baud., PSEB,* « La modernité », p. 777.

[794] « La signification du langage dans le *Trauerspiel* et la tragédie » in Benjamin, *ODBA.*, p. 330.

[795] Baudelaire, *Corr. I*, p. 405.

[796] Baudelaire, *OC, I*, p. 323.

[797] *Ibid.*, « Spleen », p. 74.

[798] *Ibid.*, p. 320. Voir Robb, Graham, « Baudelaire, Lucan and "Une mort héroïque" », *Romance Notes*, vol. 30, no. 1, 1989, p. 69-75. « Une mort héroïque » aurait peut-être trouvé un écho dans « Les derniers chants de Lucain » qui figure parmi les projets de poèmes en prose.

[799] Baudelaire, *OC, II, Lettre à Jules Janin*, p. 236.

Il faudrait alors voir dans la parabole le désaveu de l'injonction du *Salut public* à laisser de côté le lien qui unit Brutus à César. Le poème en prose marque le retour définitif à la conspiration après les espérances révolutionnaires et donne comme seule stratégie possible les provocations du projet de préface aux *Fleurs du mal* faisant à Satan : « le poète n'est d'aucun parti. (…) si vous vouliez, vous seriez le favori du Tyran[800] ».

§ 5. Conspirer avec la langue : le putschisme poétique

Baudelaire a connu la passion de « ces individus d'humeur atrabilaire qui veulent déposer les princes et opérer, sans la consulter, le déménagement d'une société[801] ». Elle définit selon Benjamin le trait principal de sa physionomie et montre sa parenté avec la bohème. La coloration politique des *Fleurs du mal*, tout comme les invectives qui parsèment les écrits critiques et les journaux intimes, trouvent leur origine dans ce milieu que Marx a décrit comme celui des conspirateurs. L'entrevue que Proudhon aurait accordé à Baudelaire, après l'avoir averti du « complot réel » qui le menace, c'est-à-dire à l'état latent et indéterminé, témoigne de la recherche de l'ivresse des actions secrètes, soudaines et fictives. Mais aussi des déceptions de l'initié devant les belles paroles du polémiste[802].

C'est en faisant ressortir la « dimension politique de l'*ennui*[803] » que Baudelaire a théorisé le lien de la conspiration avec la littérature. La vacuité de la tâche poétique y recoupe l'unique puissance de l'oisif désespéré et porté au suicide : « à peine la conspiration trouvée, toute la jeunesse revient (…) à peine la conspiration éclipsée, le goût du néant revient[804] ». Celui qui découvre l'actualité invisible de la conspiration pénètre en effet dans les secrets de l'intrigue et suspend sa réussite ou son échec à sa parole. Un canevas décrit les hésitations du raisonnement entre le mouchard et le conspirateur :

---

[800] Baudelaire, *OC, I*, p. 182.

[801] *Ibid.*, « Une mort héroïque », p. 319.

[802] Baudelaire, *Corr. I*, Lettre à Proudhon du 21 ou 22 août 1848, p. 151. Baudelaire raconte cette entrevue dans une lettre de 1865 : « Proudhon jasa beaucoup, violemment, amplement, m'initiant, moi, inconnu pour lui, à ses plans et à ses projets, et, lâchant, involontairement, pour ainsi dire, une foule de bons mots ». Pierre Pachet a travaillé sa relation à la conspiration. Voir *Le premier venu : essai sur la pensée de Baudelaire*, Paris, Denoël, 2009. et « Baudelaire et les complots », *L'Année Baudelaire*, vol. 11/12, , 2007, p. 219-226.

[803] Benjamin, *Baud.*, « Derniers schémas », p. 701.

[804] Baudelaire, *OC, I.*, « Titres et canevas », *La Conspiration*, p. 593.

Avoir découvert une conspiration.
C'est presque une création.
C'est un roman dont je tiens le dénouement.
Je dispose de l'Empire.
Alternative, hésitation.
Pourquoi sauver l'Empire ?
Pourquoi le détruire ?
Donc Pile ou FACE.

Peut être une comédie[805]

Le commencement *in medias res* décrit la situation du poète qui doit agir dans une situation qui ne lui appartient pas et se trouve subitement en mesure d'en déterminer la bascule. Ni conspirateur ni mouchard, mais aléatoirement l'un ou l'autre, le poète semble trahir tout parti. Et un tel scénario adopte une tournure nihiliste en faisant de la politique un jeu de hasard. Mais celle-ci vaut surtout pour la puissance de déstabilisation redoublée qu'elle confère à l'étrange position de celui à qui le dénouement appartient et qui l'abandonne finalement au hasard. Pour le mélancolique, tenir l'occasion, c'est laisser être l'aléa. L'absolue duplicité s'allie à la vertu d'eutrapélie pour présenter la nécessité de la trahison sans convictions, ce *fatum* du courtisan qui apparaît dans les *Trauerspiele* où les actes des personnages « démontrent un manque de fermeté qui relève en partie d'un machiavélisme conscient, mais aussi d'une soumission totale, désespérée et mélancolique, à un ordre considéré comme inexplicable de constellations funestes[806] ».

L'action qui prend place sous cette constellation repose sur le mimétisme. Et c'est en effet par l'imitation – ce « vertige des esprits souples et brillants, et souvent même une preuve de supériorité[807] » – que Baudelaire a tenté de s'emparer du principe de la pensée et des actions sous le Second Empire : les mœurs et méthodes des conspirateurs de la bohème qui trouveront leur accomplissement dans la raison d'État incarnée par Napoléon III. Dans la mesure où leur cohésion tient dans la culture du secret et du renversement, il serait malvenu de s'enquérir d'une systématicité des sentences politiques baudelairiennes. Mais les extrêmes théoriques assumés par l'œuvre sont moins la marque d'une inconséquence du raisonnement que de la maîtrise d'un

[805] *Ibid.*, « Titres et canevas », p. 595. Dans une lettre à Poulet-Malassis du 13 juin 1859, Baudelaire résume ainsi l'hypothèse qui fonde la nouvelle : « découverte d'une conspiration par un oisif, qui la suit jusqu'à la veille de l'explosion, et qui alors tire à pile ou face pour savoir s'il la déclarera à la police » (*Corr. I.*, p. 584). Pour la bourgeoisie, la politique se présente comme un art du « coup de poker ». Voir notre paragraphe « Le pari et le souhait : jouer avec le temps ».

[806] Benjamin, *ODBA.*, « *Acedia* et infidélité », p. 213.

[807] Benjamin, *Baud.*, Section « La marchandise », p. 445 [J 32a, 7] (Baudelaire, *OC, II, Salon de 1859*, p. 658).

art de l'oscillation, d'une dialectique qui s'évertue à ne pas connaître de synthèse. Ses positions se calquent sur la raison d'État du Second Empire, prolongement des tendances de la bohème à s'adonner à des formes d'action confidentielles, spontanées et explosives. De même que « ses proclamations surprenantes et la prédilection pour les cachotteries, les sorties fantasques et l'ironie impénétrable[808] » sont introduites par Napoléon III dans la culture de l'État, Baudelaire introduit ces pratiques en littérature en faisant de la dissimulation sa raison d'État et lançant « ses thèses *ex abrupto* dans le débat, sous un éclairage pour ainsi dire baroque[809] ».

C'est ce geste caractéristique que Benjamin cherche à faire ressortir et non pas, comme la critique le soutient fréquemment, l'existence d'un socialisme caché du poète. S'il n'y a pas lieu de trancher chez Baudelaire entre le prolétaire et le réactionnaire, c'est parce que ses positions politiques se distinguent par leur ambiguïté. En lieu et place d'une théorie historico-politique solide, il tend alternativement vers les extrêmes du renversement :

> Je dis *Vive la Révolution !* comme je dirais *Vive la Destruction ! vive l'Expiation ! vive le Châtiment ! vive la Mort !*
> Non seulement je serais heureux d'être victime, mais je ne haïrais pas d'être bourreau — pour sentir la Révolution des deux manières !
> Nous avons tous l'esprit républicain dans les veines comme la vérole dans les os. Nous sommes Démocratisés et Syphilisés[810].

Il y a moins dans cette confession de *Pauvre Belgique* une condamnation des illusions socialistes de sa jeunesse qu'une rigueur intransigeante qui cherche à saisir le processus révolutionnaire « *pour de bon*[811] », comme une expérience historique par essence inachevée. Elle fait primer ce droit à se contredire, toujours défendu par Baudelaire, qui vaut aussi bien pour l'individu que pour la société. La tonalité réactionnaire de ces sentences cache une attention particulière au point de bascule ou de brisure sur lequel le XIX^e^ siècle semble s'être tenu. « Sentir la Révolution des deux manières », c'est faire droit à une expérience radicale d'instabilité historique que tendent à occulter les idées directrices et les résultats escomptés. Loin de faire de Baudelaire un théoricien de la révolution au sens marxiste, Benjamin fait de ses invectives en apparence insoutenables la condition d'une description des mouvements politiques dans un monde rongé par l'ennui.

[808] Benjamin, *Baud.*, *PSEB*, « La bohème », p. 710.

[809] *Ibid.*, *PSEB*, « La modernité », p. 769.

[810] *Ibid.*, *PSEB*, « La bohème », p. 711.

[811] Baudelaire, *OC, II*, p. 961.

Par ses adresses à l'encontre des proto-révolutionnaires baignant dans le lumpenproletariat, Marx voulait indiquer la tâche à accomplir : la nécessité d'une théorie de la révolution qui aura cruellement manqué dans la lutte des classes en France. Dans cette perspective, « la pensée politique de Baudelaire ne va pas, fondamentalement au-delà de celle des conspirateurs de profession » et manque d'une assise ferme. Sa raison d'état théorique ne mobilise ses instruments et n'intervient que dans le « seul but immédiat, celui de renverser le gouvernement en place[812] ». C'est vouloir provoquer la brusque métamorphose du politique sans compter sur la préexistence de conditions favorables. La réussite de la conspiration, par essence hasardeuse, repose sur un concours de circonstances qui menace à tout instant de se renverser. Comme l'action de Blanqui, la pensée de Baudelaire n'échappe pas à l'impatience, à ce mélange d'impuissance et de rogne qui pousse à « anticiper le processus d'évolution révolutionnaire, à l'amener artificiellement à son point de crise, à déclencher une révolution en improvisant, sans que les conditions en soient données[813] ».

Les conspirateurs s'en tiennent à un occasionnalisme politique dont les effets peuvent tout au plus être des interruptions, des arrêts plutôt que des élans pérennes entraînés par des plans sur l'avenir. En s'emparant de l'occasion, ils cherchent à ouvrir des bifurcations qui ne mèneront en définitive qu'à d'autres conspirations. Si Marx rend hommage à Blanqui et à ses compagnons en les désignant comme « les véritables chefs du parti prolétarien » lors de la révolution de Juillet, Benjamin remarque qu'entre dans son portrait le maquillage du « doctrinaire » officiant en « habits noirs » dans les cabarets où se réunit le *lumpenproletariat*. Peut-être faut-il les reconnaître dans les « petits orateurs, aux enflures baroques[814] » de l'« Épilogue » aux *Fleurs du mal.* On connaît les réserves des révolutionnaires de profession à l'égard de ces milieux et de ces personnages qui cherchent à en tirer des organisations politiques troubles. Ces « alchimistes de la révolution » décriés par Marx pour la confusion de leurs idées se caractérisent surtout pour Benjamin par leur penchant pour le secret et les opérations

[812] Benjamin, *Baud*., p. 710-711. Ces caractéristiques introduites dans le chapitre sur « La bohème » pour critiquer les positions politiques de Baudelaire sont reprises dans le chapitre sur « La modernité », cette fois pour décrire l'efficace propre à la dimension allégorique de sa poésie.

[813] *Ibid.*, p. 713. Leurs opérations s'apparentent à la construction d'un réseau de barricades déployé par saillies ou encore à ces « lignes brisées et bizarres » (p. 712) évoquées par Hugo. Elles s'en tiennent à la tradition révolutionnaire des barricades, « point fixe de la conspiration » qui ouvre et clôt le cycle des révolutions au XIX^{e} siècle. À la fin de la Commune, le peuple resta rivé à ces « pavés magiques dressés en forteresse » (Baudelaire, *OC, I*., *Les Fleurs du mal*, « Épilogue », p. 192) qui confèrent une signification poétique à la révolte, préférant à la bataille rangée « l'atmosphère de bataille de son quartier… et, s'il le fallait la mort derrière les pavés amoncelés d'une rue de Paris » (Benjamin, *Baud*., p. 713).

[814] Baudelaire, *OC, I*, p. 192.

politiques occultes. C'est dans cette atmosphère politique que certains aspects de la poésie baudelairienne doivent leur signature. Le « bric-à-brac secret (*Geheimniskrämerei*) » du Blanqui conspirateur et le « capharnaüm énigmatique de l'allégorie (*Rätselkram der Allegorie*[815]) » chez Baudelaire correspondent.

À en rester au chapitre sur « la bohème », Marx semble avoir le dernier mot en montrant la nécessité d'aboutir à une conception constructive de l'histoire. En inscrivant la pratique poétique de Baudelaire dans le cadre de la conspiration, la fin du chapitre sur « la modernité » retravaille le sens de ces conclusions. Ce que Napoléon III et Blanqui ont fait dans l'ordre de l'action, Baudelaire l'a fait pour la langue. La dévalorisation de cette forme d'action et de pensée politique s'accompagne d'une valorisation de la stratégie poétique qui lui correspond. Les modalités d'actions des conspirateurs sont reprises pour conférer une intelligibilité à la méthode de composition des poèmes des *Fleurs du mal* : Baudelaire « conspire avec la langue elle-même. Il en calcule pas à pas les effets ». L'effort de la volonté que trahissent les vers s'éclaire d'un sens nouveau. L'instabilité de la conspiration n'est compensée que par le patient travail de son organisation. Il en va de même pour la langue poétique qui prend en charge la grande ville sans en faire l'objet d'une description mais en la faisant apparaître en arrière-plan, comme une scène où prennent ouvertement place les protagonistes. Les mots du moderne, la langue elle-même procèdent à son quadrillage stratégique :

> Sa prosodie est comparable au plan d'une grande ville dans laquelle on peut évoluer sans attirer l'attention, abrité par les immeubles, les portes cochères ou les cours intérieures. Sur ce plan, les mots se voient attribuer leur place exacte, comme des conjurés à la veille d'un soulèvement[816].

Le langage poétique des *Fleurs du mal* devient le terrain sur lequel se prépare une gigantesque conspiration. C'est l'étrange manière par laquelle Benjamin réintroduit l'allégorie en guise de conclusion sur la modernité héroïque, comme stratégie politique adaptée au moderne. Elle participe d'un discours souterrain dont le langage constitue un argot intelligible aux seuls lecteurs mis dans la confidence : « Baudelaire s'encanaille avec son lecteur » et se charge de recruter ses complices dans les différents quartiers de la langue moderne, « parmi le

[815] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, p. 714 (traduction modifiée). Que la poésie de Baudelaire ait pu baigner dans l'atmosphère de ceux que Benjamin nomme les « conspirateurs » n'est pas une fabulation. En 1848, on trouve en effet son nom dans la liste des « premiers affiliés » de « La société républicaine centrale », le club présidé par Blanqui. Voir à ce sujet Mouquet, Jules et Bandy, William Thomas, *Baudelaire en 1848 : Suivi de La Tribune nationale*, Paris, 1946.

[816] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, « La modernité », p. 791.

peuple ; et il les place sous le commandement de sous-chefs qui, de leur côté, correspondent à peu près aux chefs conspirateurs du prolétariat[817] ». Dans la confidence du poète, les allégories jouent le rôle des conspirateurs professionnels tandis que les mots modernes y sont subordonnés comme conspirateurs d'occasion. Les « mots-personnages » occupent les postes les plus élevés.

Après Sainte-Beuve et Hugo, Baudelaire a fait place dans la poésie à un vocabulaire traditionnellement réservé à la prose, au langage courant ; il va au-delà en intégrant dans le lyrisme le registre urbain et en lui accommodant des séries d'images qui frappent par le « prosaïsme des termes de comparaison ». Cet environnement linguistique nouveau ne révèle sa valeur que lorsqu'il est reconduit à sa fonction pour l'allégoriste. Celui-ci change radicalement le caractère de l'allégorie en l'éloignant résolument de l'usage néoclassique tel qu'on le trouve chez le représentant officiel de la poésie impériale, Népomucène Lemercier. Sa destination n'est plus le panthéon subordonné à l'Empire par où la poésie se forge une cuirasse contre les tendances à « rabaisser l'art des muses aux réalités pratiques et triviales[818] ». Son milieu est l'espace urbain, duquel émergent le « quinquet », le « wagon », l'« omnibus », le « bilan », le « réverbère », ou la « voirie ». Leur disponibilité est une aubaine pour l'allégoriste, attiré autant par l'absence de « patine poétique », par l'incognito, que par « l'éclat du neuf ». Son efficace tient dans la capacité à attribuer soudainement une charge allégorique à un mot qui n'y était en rien prédestiné : « ce rôle lui est confié au cas par cas, selon la chose dont il est question, le sujet à qui c'est le tour d'être épié, cerné et occupé[819] ».

Le « baroque de la banalité » se présente ainsi comme une technique putschiste. L'écriture poétique de Baudelaire, « étrange mélange du style de Racine et de celui d'un reporter des années 40 du siècle dernier » fait usage de l'incognito pour cultiver l'imprévu. Par un calcul patient, elle organise la « brusque coïncidence » entre le vocable le plus banal et l'allégorie. Le registre urbain constitue le fond sur lequel elle peut soudainement se détacher de telle manière que « là où *la Mort* ou *le Souvenir, le Repentir* ou *le Mal* entrent en scène, on peut

[817] *Ibid.*, « Variante de rédaction II » du *PSEB*, p. 822. La distinction (reprise à Marx) expose en ouverture de l'essai la « division du travail » au sein des conspirateurs et sert à caractériser la hiérarchie des mots au sein de l'univers linguistique des *Fleurs du mal*.

[818] Benjamin, *LP*., p. 240 [I 4a, 4]. Citation extraite de *Sur la découverte de l'ingénieux peintre du diorama* (1839). Benjamin consigne la critique d'Alfred Michiels, ne découvrant dans l'ouvrage qu'un « idiome pédantesque » qui défigure les « événements contemporains à l'aide d'expressions et d'images surannées » (*Ibid.*, p. 692 [Y 5, 2]).

[819] La profondeur de l'allégoriste ne consiste pas à actualiser ou renouveler des allégories anciennes, mais à produire des allégories neuves. Le neuf doit être mis au service de l'allégorie, c'est-à-dire son potentiel de choc. La théorie de la surprise que Baudelaire partage avec Poe soutient ainsi la pratique allégorique. Comme le rappelle Benjamin en se référant à l'*Origine du drame baroque allemand*, « les allégories vieillissent, parce que leur caractère de *choc* fait partie de leur essence » (Benjamin, *Baud*., Section « Nouveauté », p. 428 [J 54, 2]).

dire qu'on est au centre de la stratégie poétique ». À l'affût de l'« événement banal qu'il veut rapprocher du poétique[820] », Baudelaire révèle par la langue le potentiel révolutionnaire des choses. L'arsenal poétique des *Fleurs du mal* et ses techniques allégoriques deviennent les analogues des trouvailles des conspirateurs mentionnées par Marx, c'est-à-dire de ces « bombes incendiaires, machines infernales aux effets magiques, émeutes qui, espèrent-ils, seront d'autant plus miraculeuses et surprenantes qu'elles auront moins de fondements rationnels[821] ».

Solidaire des pratiques de Blanqui et de Baudelaire, Benjamin témoigne de l'ambition de trouver un discours en mesure de tenir les ambiguïtés et les soubresauts de la politique moderne. Il marque profondément les scissions du Second Empire, qui apparurent moins comme des contradictions entre des classes sociales alors désorientées que dans la vanité de l'action. Dans leur neutralisation se loge la profonde « tristesse (*Trostlosigkeit*) » de l'Empire, symptôme de la scission entre le rêve et l'action[822] évoquée au commencement de la section *Révolte* des *Fleurs du mal*. Blanqui lui-même serait tombé d'accord avec le souverain renoncement par lequel le poète prend congé d'un « monde où l'action n'est pas la sœur du rêve[823] ». Dans ces vers tient leur parenté étroite et scindée comme l'ont été l'action désertée par l'espoir chez le révolutionnaire et l'insistance du rêve du nouveau chez poète qui n'aura pas connu l'action permettant son effraction. Louis Bonaparte, comme le remarque Marx, en détruisant ce qui avait paru « intangible à la révolution de 1848, rend les uns résignés à une révolution, les autres désireux d'une révolution ». Ni Baudelaire, mort, ni Blanqui, enfermé, n'auront vu se réaliser la prophétie de la chute de l'Empire qui clôt le *18 Brumaire*[824]. Tournant le dos aux espoirs de l'avenir, Benjamin referme son *Paris du Second Empire chez Baudelaire* en revenant au deuil des insurgés de juin.

---

[820] *Ibid.*, *PSEB*, « La modernité », p. 792-793.

[821] *Ibid.*, *PSEB*, « La bohème », p. 710. Cet écart par rapport au Marx théoricien de la révolution est revendiqué par Benjamin, qui l'inscrit jusqu'à un certain point dans son écriture. Son caractère labyrinthique, avec ses détours orchestrés et ses citations arrachées à leur contexte relèvent de la « conspiration textuelle ». James Martel interprète en ce sens la dimension politique de l'écriture benjaminienne. Voir *Textual conspiracies : Walter Benjamin, idolatry, and political theory*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2013.

[822] Benjamin, *Baud*. « Variante de rédaction » du *PSEB*, p. 812.

[823] *Ibid.*, *PSEB*, « La modernité », p. 794 (*OC, I*, « Le Reniement de Saint-Pierre », p. 122). Selon Charles Longuet, qui le confia à Geffroy, il faut compter Baudelaire parmi les rares visites, limitées aux amitiés politiques, que Blanqui reçut lors de son séjour à Bruxelles autour de 1865-1866 (Voir Geffroy, Gustave, *L'enfermé*, Coaraze (Alpes-Maritimes), L'Amourier, 2015, p. 370). Quelques années plus tôt, il jugeait le poète « purement descriptif et spécialisé dans l'horrible » (p. 344).

[824] Marx, *Œuvres IV*, p. 544 : « Le jour où le manteau impérial tombera enfin sur les épaules de Louis Bonaparte, la statue d'airain de Napoléon s'abattra du haut de la colonne Vendôme ». En avril 1871, la Commune de Paris décidera de la destruction du monument.

Plus que la pertinence de la conspiration comme moyen d'achèvement de l'histoire, la question posée par l'essai est en définitive celle des forces qui la sous-tendent. Avant de s'achever, il rappelle ainsi le coup de maître rapporté par Geffroy par lequel Blanqui couronna sa carrière de conspirateur. En janvier 1870, après l'assassinat du journaliste Victor Noir par le prince Pierre-Napoléon Bonaparte, il décida de passer incognito ses troupes en revue :

> Il connaissait les chefs, il les verrait apparaître, et derrière chacun d'eux, les hommes, groupés régulièrement, marchant au pas, comme des régiments. Il fut fait comme il avait été dit. Blanqui passa sa revue, sans que personne pût se douter du spectacle étrange. Appuyé à un arbre, debout dans la foule, parmi ceux qui regardaient la poussée du peuple, silencieux dans les murmures grossis à tout instant en clameur[825].

Benjamin juge moins ce genre de tours de force à l'aune de leur réussite que par l'éclat de la persévérance dans le désespoir dont ils gardent la mémoire. Au lieu du chant prématurément glorieux du révolutionnaire, il y a chez Blanqui et Baudelaire un éthos de la résistance qui réserve la possibilité de subvertir la fantasmagorie du XIX^{e} siècle. Comme les troupes se réunissent autour du chef de la conspiration, les mots se regroupent autour des allégories : « avec la poésie de Baudelaire, la force qui rendait possible ce genre de choses a été sauvegardée dans le Verbe[826] ». La revue récapitule les forces souterraines en présence avant que la révolte n'éclate. Elle en fait l'inventaire avant une bataille qui n'aura pas eu lieu. Car ce que le texte de Benjamin passe sous silence, en extrayant la citation de son contexte historique, c'est l'effervescence de Paris lors des funérailles, les balbutiements de la révolte, le moment d'hésitation des révolutionnaires à s'emparer de l'occasion qui déclencherait le renversement de l'Empire et, plus tard, l'arrestation d'un grand nombre de blanquistes. Geffroy imagine ce qui traversa alors l'esprit de Blanqui posté sur les Champs-Élysées, traversé par « une minute d'orgueil et d'espoir » et pressentant qu'une telle journée allait « devoir s'achever en drame révolutionnaire définitif » : « Là était le point tragique. Que feraient les troupes ? Le massacre ou la révolution ? (…) Il n'y eut rien[827] ».

.

[825] Benjamin, *Baud.*, *PSEB*, p. 793 (Geffroy, *L'enfermé*, p. 384).

[826] *Ibid.*

[827] Geffroy, *L'enfermé*, p. 385.

Seconde partie

La marchandise comme allégorie

Matière naufragée : c'est l'élévation de la marchandise au rang d'allégorie. Caractère fétiche de la marchandise et allégorie[828].

Quiconque voudrait éclairer d'un discours plein de raison ces huttes précaires dont la misère humaine habite les moindres recoins, ne s'exprimerait pas improprement ni ne s'écarterait de la cible d'une vérité fondée, en dénommant le monde une boutique universelle, un bureau d'octroi de mort, où l'homme est la marchandise exposée, la mort le marchand prodigieux, Dieu le plus sûr des comptables, et le tombeau, la halle aux draps et l'entrepôt scellé[829].

[828] Benjamin, *LP*., p. 224 [H 2, 6].

[829] Christoph Männling, *Le Théâtre de la Mort* cité par Benjamin in *ODBA*., p. 217.

Chapitre I : Abrégé phénoménologique de l'expérience de la marchandise

Eritis sicut Dei.

Même s'il y est né, comme Baudelaire, le flâneur n'est plus chez lui dans sa ville. Elle est pour lui une scène de théâtre[830].

Le spectacle ne chante pas les hommes et leurs armes, mais les marchandises et leurs passions. C'est dans cette lutte aveugle que chaque marchandise, en suivant sa passion, réalise en fait dans l'inconscience quelque chose de plus : le devenir-monde de la marchandise, qui est aussi bien le devenir-marchandise du monde[831].

Introduction : L'image à secret du Second Empire

L'allégorie de la modernité recueille les signes de la destruction et les espérances déçues par l'histoire. Suivant le procédé du « Masque », elle exhibe « la face qui ment » par un léger déplacement et détache ainsi l'apparence de l'être :

> Ton mensonge m'enivre, et mon âme s'abreuve
> Aux flots que la Douleur fait jaillir de tes yeux[832] !

Comme Baudelaire a mis en image la fascination exercée par la Mort sur les hommes enivrés, le tableau parisien de Benjamin saisit en creux les séductions de la Marchandise par anamorphose des traits de l'écrivain flânant dans la foule. Si la critique sociale, strate de

[830] Benjamin, *Baud.*, p. 856.

[831] Debord, Guy, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, *La société du spectacle*, p. 788.

[832] Baudelaire, *OC, I*, « Le Masque », p. 24.

l'écriture la plus apparente du *Paris du Second Empire chez Baudelaire*, a pour fonction d'exposer telles quelles les tensions d'une époque, la fixation philologique n'exclut pas pour autant une logique souterraine. L'étalage de la factualité maintient volontairement la pensée à la surface jusqu'à ce que cette dernière surprenne, à partir de ses aspérités, le système de coordonnées pouvant rendre compte de l'apparence fixée. L'appareil textuel comprend un prisme ou un miroir ardent, situé au centre exact de l'essai (et par conséquent de la première rédaction du *Baudelaire*), disposé pour troubler la séance de fantasmagorie. Adossée au commentaire du poème en prose « Les Foules », la « théorie de l'identification avec l'âme de la marchandise (*Einfühlung in die Ware*) » concentre l'ensemble des relations d'expression établies entre les divers matériaux. Ce moment d'apothéose théorique est prévu pour éclairer l'ensemble en apparence décousu. En guise de réponse aux critiques d'Adorno, Benjamin a explicité cette présence discrète sur laquelle « culmine » le chapitre sur le flâneur :

> C'est là l'endroit, le seul à vrai dire, où dans cette partie la théorie entre *ouvertement* dans ses droits. Elle fait irruption sous l'aspect d'un unique rayon de lumière dans une chambre assombrie artificiellement. Mais ce rayon suffit, décomposé en prisme, à donner une idée de la texture de la lumière dont le point focal se situe dans la troisième partie[833].

C'est dans une « dialectique[834] » chiffrée que s'achèvent les recherches, entreprises de longue date sur le flâneur, auxquelles l'interprétation benjaminienne doit son succès. L'image de Baudelaire en sera durablement marquée, sans toutefois voir s'inscrire en elle les discrets stigmates de la marchandise. Mais l'essai vise pourtant moins à brosser son portrait en flâneur qu'à en faire un contrepoint des métamorphoses de la flânerie :

> On s'aperçoit que le flâneur de Baudelaire n'est pas vraiment l'autoportrait du poète qu'on aurait pu y voir. Un trait important du véritable Baudelaire – le poète entièrement voué à son œuvre – ne se retrouve pas dans cette image : la distraction. Le flâneur célèbre le triomphe du plaisir des yeux. Il peut se concentrer sur l'observation – et cela donne le détective amateur ; il peut être celui du simple curieux – et le flâneur s'est transformé en badaud. Les descriptions révélatrices de la grande ville ne nous viennent ni de l'un ni de l'autre. Elles viennent de ceux qui

[833] Benjamin, *Baud*., Lettre du 9 décembre 1938, p. 836. Alors qu'il déplorait l'absence générale de théorie, Adorno avait concédé en trouver un germe dans le passage qui traite de l'identification avec la marchandise. S'accrochant au seul point positif concédé par l'Institut, Benjamin cherche à lui donner des prolongements en précisant que fondamentalement « l'identification avec la marchandise devrait être l'identification avec la valeur d'échange elle-même ». La théorie de l'identification offre à l'essai une clé de lecture interne tout en le replaçant dans la perspective globale de l'ouvrage, qui converge vers la marchandise comme « objet poétique ».

[834] Benjamin parle notamment de « dialectique de la flânerie » à propos du passage de la figure du physiologiste à celle du détective (Benjamin, *LP*., p. 438 [M 2, 8]) ou encore, dans les schémas de l'*Exposé de 1935*, au sujet de l'articulation entre la rue et l'intérieur (p. 895).

> ont parcouru la ville absorbés dans leurs pensées ou leurs soucis, pour ainsi dire absents.

Point aveugle de l'enchaînement des figures de la flânerie (le physiologiste, le détective, l'esseulé dans la foule, l'homme-sandwich[835]), le poète saisit ce qui lui échappe, à savoir le rôle structurant du marché sur l'ivresse de l'existence citadine. Dans cette perspective, l'absence même de définition stable et univoque du flâneur n'est pas un défaut théorique[836]. C'est la condition pour saisir cet être dépossédé de son essence, errant sans chez-soi dans la ville, au milieu de la bohème et de ses conspirateurs : « à l'indétermination de sa position économique correspond l'ambiguïté de sa position politique » qui le rend solidaire du marché[837].

La flânerie est l'entrée en scène de la marchandise dans le labyrinthe de la grande ville, le drame de son apparition à la conscience du citadin et, de fait, « le labyrinthe est le bon chemin pour celui qui arrive toujours assez tôt à son but. Pour le flâneur, ce but est le marché[838] ». Sa fantasmagorie se présente comme un cheminement à travers les figures de cette conscience, objectivées dans les passages, dans la rue et dans le grand magasin. En cela, le chapitre sur « Le flâneur » reste fidèle au premier projet des *Passages* conçu comme une *Féérie dialectique*. Mais sa logique souterraine le prémunit du caractère « rapsodique » qui avait d'abord conduit à son abandon. S'il ne verse plus dans « l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image », ce vice du surréalisme confessé par Aragon qui en fut l'inspirateur, c'est parce qu'il pousse la « dialectique de l'ivresse[839] » depuis l'élément du rêve jusqu'à son versant cauchemardesque. Le flâneur est mis à mort ; son statut privilégié tient désormais à son rôle de spectateur, déjà étranger à la vie moderne, qui en fait un témoin involontaire de l'aliénation. Du panorama de Benjamin à la dérive situationniste en passant par les raffinements tirés du hasard par l'âme errante surréaliste[840], les métamorphoses du flâneur participent de ce renversement du

---

[835] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, « La modernité », p. 763. Benjamin ponctue le texte par de brèves indications qui montre en quoi Baudelaire se soustrait à sa présentation des figures de la flânerie. Nous marquerons ces contrastes en donnant en note les courtes citations qui s'y rapportent.

[836] Régine Robin remarque que « tous ceux qui ont voulu saisir la constellation du flâneur chez Walter Benjamin, l'espace d'expérimentation qu'il représente ont fini par y renoncer. (…) Polysémique, labyrinthique, insaisissable, la thématique du flâneur échappe à toute saisie, devenant métaphore, objet, signe, trope, phénomène qui se rejoue aujourd'hui » (« L'écriture flâneuse », in Simay, Philippe, dir., *Capitales de la modernité: Walter Benjamin et la ville*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2005, p. 37).

[837] Benjamin, *Baud*., *Exposé de 1939*, p. 54.

[838] *Ibid.*, Section « Passages », p. 857 [J 61, 8].

[839] Benjamin, *Œuvres II, Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne*, p. 119.

[840] Les inspirateurs de Benjamin ont été Aragon, avec *Le paysan de* Paris et Breton. Sa postérité se trouve dans la « théorie de la dérive » chez Debord (*Œuvres, Les Lèvres nues*, n° 9, décembre 1956, p. 251-258).

spectacle. Son existence entièrement dévolue à la manifestation d'un pouvoir qui le dépasse est exposée par Benjamin dans une écriture qui s'est libérée de toute nostalgie pour insister sur la difficulté réelle à dépasser son ivresse. Si elle exige encore de faire usage de l'intoxication et de resituer une « atmosphère » à la modernité, c'est désormais seulement pour « dissoudre la "mythologie" dans l'espace de l'histoire (*Auflösung der "Mythologie " in den Geschichtsraum*[841]) ». En circonscrivant la féérie dialectique dans une logique de l'apparence, l'écriture répond à l'idée que le flâneur ne fournit « aucune garantie suffisante » sur le plan politique. La conscience qui s'y manifeste repose sur des médiations, même si celles-ci ne sont pas encore visibles. Déjà, comme dans la *Phénoménologie* hégélienne, le travail du négatif opère dans son dos : « Baudelaire savait ce qu'il en était de l'écrivain : il descend au marché en flâneur ; pour voir, pense-t-il, mais déjà, en vérité, pour y trouver un acheteur[842] ».

Nous suivrons le cheminement du flâneur à partir de la mutation du profil sociologique de l'écrivain, par laquelle Benjamin dramatise le mouvement du sujet affecté par l'économie marchande (1). Après avoir parcouru le chemin labyrinthique de ces figures, la « destination du flâneur (*Bestimmung des Flaneurs*[843]) » est atteinte dans les foules, où la parole poétique laisse parler « l'âme de la marchandise » ; Baudelaire réalise ainsi la fiction de sa conscience de soi (2). Délesté de la personnalité dans le choc de l'identification avec la marchandise, l'oisif délaisse l'animation de la foule pour exposer son propre désœuvrement et suivre les singularités héroïques qui peuplent la ville. Dans ses rêveries solitaires, la fantasmagorie se renverse enfin pour manifester son versant cauchemardesque, l'hallucination du toujours-le-même. (3).

[841] Benjamin, *LP*., p. 842 [H°, 17].

[842] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, « La bohème », p. 730. Le poème « *Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre* » sert de support à cette interprétation : « Pour avoir des souliers elle a vendu son âme ; / Mais le bon Dieu rirait si près de cette infâme / Je tranchais du Tartufe, et singeais la hauteur, / Moi qui vends ma pensée, et qui veux être auteur. » (Baudelaire, *OC, I*, p. 203.)

[843] Benjamin, *Baud*., Lettre de Benjamin à Adorno du 23 février 1939, p. 840.

1. Le flâneur au marché

§ 1. Le spectacle des passants sous l'œil du physiologiste

Les caractéristiques apparentes du flâneur sont d'avoir le temps de voir et, dès lors qu'il s'attache à la pratique littéraire, de donner à voir ce qui passe à travers les changements incessants de la vie moderne. Il transpose dans la littérature le spectacle foisonnant de la ville et sa surabondance de signes. Faisant abstraction des recoins et des intérieurs bourgeois qui lui sont impénétrables, le flâneur croit se tenir dans la contemplation de l'élément extérieur et de ses infinies variations. Mais si son milieu est d'abord la rue, puis le boulevard, il ne prend pas pour autant pour objet la violence et le caractère étranger de la vie moderne. Son terrain de prédilection est en réalité le passage, cet « hybride de rue et d'intérieur » qui fluidifie et ralentit la circulation, où la vie extérieure est toujours déjà transformée en intérieur pour prendre l'apparence d'un chez-soi. En découle la méthode artificielle du feuilleton, à laquelle le physiologiste doit son succès[844], qui consiste à « transformer le boulevard en intérieur. La rue devient un appartement pour le flâneur, qui est chez lui entre les façades des immeubles comme le bourgeois l'est entre ses quatre murs ».

Ainsi la société bourgeoise s'approprie-t-elle par son biais les transformations de la ville et de ses habitants en leur conférant une physionomie reconnaissable et familière. La ville est traitée comme un espace susceptible de se tenir en retrait de l'extériorité aliénante. Tout est passé en revue, selon un procédé qui répond à la clause implicite d'être parfaitement inoffensif du point de vue politique : « Le genre, en outre, était socialement suspect. Ces nombreux caractères excentriques ou simplets, avenants ou sévères que les physiologies offraient à leur lecteur présentaient un trait commun : ils étaient anodins, d'une parfaite bonhomie[845] ». Ainsi la flânerie littéraire est-elle une manière de rapporter le nouveau visage de l'homme, marqué par le caractère de l'inconnu, à une image rassurante et agréable.

[844] La conférence donnée à Pontigny en 1939 définit les physiologies comme « de petits livrets à quelques sous dont l'auteur s'amusait à classer des types d'après leur physionomie et à saisir au vol aussi bien le caractère que les occupations et le rang social d'un passant quelconque » (*Ibid.*, « Notes sur les *Tableaux parisiens* de Baudelaire », p. 1017).

[845] *Ibid.*, *PSEB*, « Le flâneur », p. 732. Ce moment de la flânerie s'oppose radicalement à l'énergie politique des caricatures de Daumier qui, par les métamorphoses étranges de l'intimité bourgeoise, exhibent la réification.

Ce genre de distraction suppose d'acquérir une connaissance quelconque de la nature humaine telle qu'elle apparaît. Cette dernière devient l'objet privilégié des réflexions du physiologiste, qui s'interdit toute plongée dans l'étrangeté et l'être profond des singularités qui lui font face. En prétendant lire la profession, l'origine sociale et le caractère sur les visages, il inaugure la « fantasmagorie physionomique du flâneur[846] ». Son but est atteint relativement à la connaissance de l'homme moderne dès qu'il a acquis une « connaissance précise de ses intérêts[847] ». C'est restreindre le pouvoir signifiant des marques de l'individualité à leur dimension économique et sociale. Pour reconstituer un système du monde social, le physiologue se fait l'héritier de la tradition physiognomonique et fait de la ressemblance son instrument. Mais contrairement à l'attention de cette dernière pour l'ordre de la singularité et du destin, la « physiognomonie vulgaire » ne se fonde plus sur une « base véritable d'empirisme » et vise uniquement des catégories sociales[848]. Les pouvoirs conférés par la perception des ressemblances y sont subordonnés à la constitution d'une harmonie sociale préétablie dans l'esprit bourgeois et se doivent de respecter un impératif de superficialité. Car la tâche sociale du physiologiste est de constituer un barrage contre tout ce qui pourrait menacer l'ordre socio-économique. Toute son activité consiste à rassurer son lecteur en rendant immédiatement lisible la surface de la vie sociale moderne. Éviter toute profondeur est la condition de sa réussite.

Pris entre ces exigences de superficialité et l'ivresse de la libre création, le flâneur s'attribue des pouvoirs qui portent le germe des contradictions de l'art moderne[849]. Devenue célébration inconsciente de la société de son temps, la littérature physiologiste rompt le mariage romantique de l'interprétation des signes avec la mystique pour la subordonner exclusivement

[846] *Ibid.*, Section « Le flâneur et la masse », [M 6, 6], p. 257.

[847] *Ibid.*, *PSEB*, p. 735. Cette figure est un contre-portrait de de la flânerie baudelairienne. En effet, le *Peintre de la vie moderne* prolonge cette pratique dans un sens exactement contraire. Benjamin le laisse entendre en précisant que « le don que le flâneur se targue de posséder est, de ce fait, plutôt une des idoles que Bacon, déjà installait sur le marché. Baudelaire a peu sacrifié à cette idole. Sa croyance au péché originel faisait qu'il était bien armé contre la prétention de connaître la nature humaine ».

[848] *Ibid.*, *PSEB*, p. 734. La physiologie mobilise une version dégradée de la physiognomonie. Sans approfondir, Benjamin note : « Ce facteur que Simmel met en relation avec l'état d'inquiétude et d'instabilité a, au demeurant, une certaine part dans la physiognomonie vulgaire. Il faudra étudier la différence entre cette physiognomonie et celle du XVIII[e] siècle » (*Ibid.*, Section « Le flâneur et la masse », [M 8a, 1], p. 260). Sur ce point, voir notre paragraphe « Le cauchemar du type »).

[849] Lacoste, Jean, *L'aura et la rupture : Walter Benjamin*, Paris, M. Nadeau, 2003, p. 226-227 : « Il y a là une véritable contradiction – entre la liberté de l'œil visionnaire et les possibilités de manipulations propres à la "société du spectacle", entre la "densité charnelle" de la vision qui se sent autonome et libre de créer, et la standardisation des stimuli et des signaux qui organisent les flux urbains, entre le jeu de l'artiste et la norme qui régule – et cette contradiction est sans doute au cœur de l'art moderne et de la ville moderne ».

à une prétendue intelligence du social. L'observateur devient visionnaire ou voyant, mais sa vision ne révèle aucune profondeur invisible du monde. C'est la célébration naïve d'une modernité comprise comme spontanéité qui, succombant aux idoles du marché, se dispense de toute recherche sur l'origine des signes. La première figure du flâneur manifeste le retrait de la profondeur et inscrit en elle une idéologie qui accroît sa force en se vouant au dogme de la transparence des signes.

§ 2. La vigilance du détective

Le flâneur accentue les éclats du fantasme, il est un fantasmagore qui s'ignore. Impuissant à calmer l'inquiétude du citadin avec cette forme de « sédatif » littéraire, il contribue à la renforcer en créant la suspicion que quelque chose pourrait échapper à sa peinture consolante de la communauté et du paysage urbains. Le rêve naïf d'un public capable de « déchiffrer sur le visage du passant sa profession, son caractère, ses origines et son mode de vie » se renverse en l'inquiétude redoublée de l'existence d'une menace permanente :

> Delvau, un ami de Baudelaire et le plus intéressant des maîtres du feuilleton, prétend reconnaître les stratifications sociales de la société parisienne, tout comme le géologue reconnaît les couches géologiques. Si pareille chose était possible, la vie dans la grande ville était, il est vrai, loin d'être aussi inquiétante qu'elle devait probablement le paraître aux yeux de ses habitants[850].

La remarque ironique de Benjamin fait droit aux témoignages innombrables de cette inquiétude citadine consignés dans le *Livre des passages*[851]. Encore vague et intérieure, elle finit par se frayer un chemin jusqu'à la foule où elle devient omniprésente. Pour calmer cette expérience d'aliénation qui ne se sait pas encore comme telle, il ne suffit plus de conférer des caractères et des traits connus aux êtres anonymes qui se croisent dans la ville. Le flâneur se donne alors pour tâche de repérer ces êtres qui prolifèrent dans l'anonymat de la foule et pourraient se soustraire aux types rassurants créés par la physiologie ainsi qu'à l'ordre moral auquel elles obéissent. L'observation devient alors « vigilance », forme intériorisée de l'aliénation de l'habitant de la grande ville. Elle consiste à guetter et suivre les *traces*.

[850] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, p. 734.

[851] Voir notamment Benjamin, *LP*., p. 454 [M 9, 3] et p. 455 [M 9a, 3].

La vigilance renforce l'adhésion du flâneur au marché. Il ne se donne plus le rôle de l'oisif qui fait don de son temps pour livrer aux lecteurs ce qu'ils n'ont pour ainsi dire pas le temps de voir. Sous cette seconde figure, le littérateur fait corps avec l'inquiétude du public en vendant ses enquêtes : « Quand le flâneur devient ainsi contre son gré un détective, il y trouve socialement son avantage. Son oisiveté est légitimée. Son indolence n'est qu'apparente. Elle cache la vigilance d'un observateur qui ne quitte pas le malfaiteur des yeux[852] ». Dans l'histoire de détective (le *detective novel*) la physiologie fait retour sur son propre rapport aux signes et s'effraie de la possibilité qu'ils puissent échapper à l'ordre harmonieux qu'elle s'efforce de constituer. Un anonymat à la forme menaçante émerge de « l'effacement des traces de l'individu dans la foule de la grande ville ». À partir du moment où il s'aperçoit que les trajectoires des individus ne peuvent répondre à une logique transparente, le flâneur n'est plus chez lui dans la grande ville : « quelque trace que suive le flâneur, elle le conduira nécessairement sur la piste d'un crime[853] ». Comme le montre l'analyse du *Mystère de Marie Roget* de Poe, toute piste est à vrai dire brouillée par avance du fait de la multiplication des voies susceptibles d'être empruntées et des bifurcations aléatoires qui assurent aux individus le pouvoir de circuler incognito. La nouvelle configuration de la vie n'implique pas seulement « la disparition des individus dans les masses des grandes villes[854] » mais conduit aussi à la disparition progressive de l'expérience humaine de la trace. Seule la poétique baudelairienne du choc en conservera une maîtrise, évacuant l'aspect menaçant de l'anonymat en le plaçant sous le signe du deuil et substituant à la foule comme refuge du criminel le flot des multitudes figurant l'amour fuyant[855]. À cette expérience se substitue progressivement le pistage administratif, impersonnel et technique sous la forme du contrôle policier.

L'inquiétude finit par briser définitivement le privilège du flâneur, si bien que « le détective perd sa compétence[856] ». Comme tout individu est suspect, il devient lui-même sujet

[852] Benjamin, *Baudelaire.*, *PSEB*, p. 736.

[853] *Ibid.*, p. 738 et p. 736.

[854] *Ibid.*, p. 742.

[855] *Ibid.*, p. 738. Dans la même page, Benjamin prend encore une fois le soin de distinguer Baudelaire de ces procédés qui ne se trouvent chez lui que sous la forme de « *disjecta membra* ». Il sépare ce que ses contemporains unissent : la victime et le lieu du crime, le meurtrier et la foule. C'est insister sur l'intention allégorique, qui évite les compromissions avec la tendance à la reconstruction de l'équilibre social : « Si Baudelaire n'a pas écrit d'histoire policière, c'est que sa structure pulsionnelle ne lui permettait pas de s'identifier au détective. Le calcul, la construction, est un facteur qui, chez lui, se plaçait du côté de l'asocial ». Le poème « À une passante » fournit un autre traitement de la trace en reconduisant la menace de l'anonymat à l'ouverture de possibles à partir du choc de la rencontre. Voir notre paragraphe « Le déclin de l'aura dans l'érotisme de la séparation ».

[856] *Ibid.*, p. 740.

de l'histoire de détective. Ainsi *L'Homme des foules* de Poe est interprété par Benjamin comme une « radiographie de l'histoire de détective », dépouillée de son prétexte, le crime. Elle prend pour objet l'inconnu dont le narrateur cherche vainement à pister la trace : « cet inconnu est le flâneur[857] » lui-même qui, devenu étranger à lui-même, cherche à retrouver sa propre trace dans les mouvements de la foule.

§ 3. L'esseulement de l'homme des foules

Alors que le bourgeois cherche un refuge dans son intérieur à la fois pour se soustraire au pistage et conserver ses propres traces, le flâneur croit trouver à toute heure un asile dans la foule. Aux craintes devant le visage anonyme de la foule répond la jouissance de l'incognito de celui qui « refuse d'être seul » : « Le flâneur est pour Poe avant tout quelqu'un qui n'est pas à l'aise dans sa propre société. C'est pourquoi il recherche la foule ; il ne faut pas chercher bien loin la raison pour laquelle il s'y cache. Poe efface sciemment la différence entre l'asocial et le flâneur[858] ». La vacuité de sa position sociale impose une nouvelle forme de contemplation de la foule. Elle le place face à son propre isolement au sein de la masse, isolement qui semble n'être pas encore apparu comme tel aux individus qui la composent. Se révèle alors la véritable physionomie de la foule, dans laquelle la multiplication des êtres ne fait pas signe vers leur variété. Dans le mouvement aléatoire des corps qui s'entrechoquent, le faisceau de similitudes perçues se resserre jusqu'à ce que le flâneur parvienne à la représentation de leur pure et simple égalité. En commentant à nouveau ce même passage de *l'Homme des foules*, Benjamin qualifiera d'« aperception divinatoire[859] » ce tableau de la foule où l'« hallucination de l'égalité[860] » et l'exposition au choc se rendent manifestes :

> Le plus grand nombre de ceux qui passaient avaient un maintien convaincu et propre aux affaires, et ne semblaient occupés qu'à se frayer un chemin dans la foule. (…) Quand ils étaient bousculés par quelques passants voisins, ils ne montraient aucun symptôme d'impatience, mais rajustaient leurs vêtements et se dépêchaient. D'autres, une classe fort nombreuse encore, étaient inquiets dans leurs mouvements, avaient le sang à la figure, se parlaient à eux-mêmes et gesticulaient, comme s'ils se

[857] *Ibid.*, p. 743.

[858] *Ibid.*, p. 743. Le portrait du flâneur qui désire sortir de cette forme d'isolement s'oppose à Baudelaire qui « aimait la solitude. Mais il la voulait au sein de la foule » (*Ibid.*, p. 745).

[859] Benjamin, *Baud.*, « Note sur les *Tableaux parisiens* de Baudelaire », p. 1014.

[860] *Ibid.*, Lettre de Benjamin à Adorno du 23 février 1939, p. 841.

> sentaient seuls par le fait même de la multitude innombrable qui les entourait. Quand ils étaient arrêtés dans leur marche, ces gens-là cessaient tout à coup de marmotter, mais redoublaient leurs gesticulations, et attendaient, avec un sourire distrait et exagéré, le passage des personnes qui leur faisaient obstacle. S'ils étaient poussés, ils saluaient abondamment les pousseurs, et paraissaient accablés de confusion[861].

Avec Poe, la description de la foule londonienne rompt avec la spécialité revendiquée par le physiologiste et dépasse le *detective novel*. L'intention de l'homme des foules n'est pas de donner son « impression immédiate » ni de constituer des types rassurants. Proche du flâneur des « Sept Vieillards », il n'est pas loin de percevoir un seul et même type : « les similitudes auxquelles les petits-bourgeois sont soumis du fait de leur existence dans la foule sont exagérées ; leur accoutrement n'est pas loin d'être uniforme ». Le génie de Poe est d'avoir su le premier « exprimer la solitude désespérée des êtres prisonniers de leur intérêt privé[862] » et d'avoir présenté le véritable mode d'existence de l'individu au sein de la foule. Comparable à la sobre description des rues londoniennes qu'Engels a donnée dans *La situation de la classe laborieuse en Angleterre*, l'insistance sur la déshumanisation s'en écarte en revanche dans sa tentative d'exorciser l'égalité par le comique[863]. Sa représentation relève d'un burlesque machinique et économique, d'une imitation parodique de la vie matérielle :

> Ses gestes saccadés imitent tout autant la machine qui assène des coups à la matière que la conjoncture qui assène des coups à la marchandise. Les molécules constituant la foule décrite chez Poe miment de semblable manière (*ähnliche Mimesis*) « le mouvement fiévreux… de la production matérielle », ainsi que ses formes annexes d'activité commerciale[864].

La *mimesis* rend intelligible le mouvement de la foule, qui ne relève en aucun cas de l'harmonie d'une variété insaisissable de singularités. Comme Descartes, posté à sa fenêtre, pouvait imaginer l'automate derrière l'accoutrement de l'homme, Poe revient de son immersion dans la foule pour retracer l'expérience de son atomisme. Posés dans une équivalence parfaite, les individus miment les mouvements de la matière prise dans le processus de production

---

[861] *Ibid.*, *PSEB*, p. 747. Benjamin cite la traduction de Baudelaire (Poe, Edgar Allan, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1951, p. 312).

[862] Benjamin, *Baud.*, *PSEB*, p. 746-748. Sur l'héritage baudelairien de l'homme des foules, voir dans ce même chapitre notre paragraphe « Le cauchemar du type ».

[863] *Ibid.*, Lettre de Benjamin à Adorno du 23 février 1939, p. 841.

[864] *Ibid.*, *PSEB*, p. 748. La citation insérée par Benjamin est extraite du *Dix-Huit Brumaire* de Marx. L'analyse annonce déjà, sans en formuler le concept, la thématisation du choc qui sera au centre de *Sur quelques thèmes baudelairiens*. Les coups (*Stösse*) définissent le contact au sein de la foule et entrent sous la catégorie du choc (pour parler de l'expérience du choc, Benjamin utilise généralement le terme « *Chock* ») qui permet également de définir la relation de l'ouvrier à la machine et la communication des informations par les journaux.

industrielle et de circulation des marchandises. La foule parodie le rythme incontrôlable de la vie de la matière. Du côté de l'humain, il n'y a plus rien à voir de nouveau[865]. Ce sont des marchandises vivantes qui frappent, peut-être pour la première fois, le regard du flâneur. L'homme des foules n'est plus tout à fait homme dès lors que sous ses yeux effarés la marchandise s'est rendue manifeste.

À ce moment correspond la naissance des grands magasins, vers lesquels le flâneur de Poe est mystérieusement attiré. Sans médiation apparente, le mouvement du texte de Benjamin suit son trajet. Il explicitera ensuite l'éloignement de son lieu d'origine, le passage, et la métamorphose qui l'accompagne tout en accentuant sa fantasmagorie :

> Si le passage est la forme classique de la rue telle que le flâneur se la représente, le grand magasin en est la forme dégradée. Le grand magasin est le dernier territoire du flâneur. Si, au début, la rue était son intérieur, cet intérieur se transforme en rue, et il erre désormais dans le labyrinthe de la marchandise comme il errait auparavant dans celui de la ville[866].

Le flâneur atteint sa destination dans le labyrinthe du grand magasin et prend alors acte que la fantasmagorie d'un intérieur un temps expérimentée dans les passages n'est plus disponible. Spectateur plongé dans le théâtre du monde, il le voit se transformer en « labyrinthe de la marchandise », alors que le bourgeois trouve encore dans son salon « une loge dans le théâtre du monde[867] ». Si ce dernier peut encore s'approprier la marchandise et tenter d'y laisser sa trace, le flâneur se trouve exposé parmi les marchandises. Dans le grand magasin, comme le rapporte la nouvelle de Poe, « il entrait successivement dans toutes les boutiques, ne marchandait rien, ne disait pas mot, et jetait sur tous les objets un regard fixe, effaré, vide[868] ».

On comprend rétrospectivement que toutes les figures de la flânerie développées jusqu'ici se rapportent à cette impossibilité pour le flâneur de participer au marché par l'achat. La raison de sa présence dans le spectacle urbain est la vente. Son oisiveté est l'effet de son exclusion sociale, qu'il sublime en un attachement au spectacle du monde urbain. Comme il n'est pas seul concerné par l'aliénation, il trouve des acheteurs pour les sédatifs qu'il invente

---

[865] La vélocité du flâneur parisien à saisir les transformations du réel est thématisée dans le *Peintre de la vie moderne* et trouve sa formulation mystique chez Balzac avec la « vue intérieure » décrite dans *Séraphîta*.(*Ibid.*, p. 736). Contrairement au flâneur londonien, il était pour lui encore possible de suivre le rythme de la foule dans le Paris du second Empire (p. 748-749).

[866] *Ibid.*, *PSEB*, p. 749.

[867] Benjamin, *LP*., *Exposé de 1935*, « Louis-Philippe ou l'intérieur », p. 41.

[868] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, p. 749.

pour y faire face. Mais son véritable opium se trouve dans sa proximité avec la marchandise. Il vend d'abord dans les physiologies le spectacle rassurant de la diversité des manifestations de l'humain sur le marché puis marchande le frisson et l'espérance que quelque chose puisse y échapper à travers l'histoire de détective. Enfin, lorsque se manifeste à lui la foule déshumanisée, il découvre sa propre appartenance au marché. Il n'y a qu'un pas à franchir avant qu'il devienne homme-sandwich, figure dans laquelle l'imitation de la marchandise coïncide avec son incarnation : « le flâneur vient se calquer sur la marchandise. Il l'imite absolument. (…) Il accomplit seulement cette figure dans la dernière incarnation du flâneur : j'entends ici l'homme-sandwich[869] ». Déjà, l'homme des foules n'a plus besoin d'être littérateur pour vendre ses talents. Il se vend lui-même, en participant au spectacle que la foule se donne à elle-même et trouve par là une intimité particulière avec la marchandise qui sera son ultime consolation.

2. L'âme de la marchandise

§ 1. Le sentimentalisme bourgeois et la trace

Avant d'en venir à la dissolution du passage dans le grand magasin, le *Paris du Second Empire* digresse vers l'intérieur bourgeois. Parallèlement à la série des expériences d'aliénation du flâneur, la bourgeoisie expérimente ses propres possibilités sur le marché. Le bourgeois emporte les marchandises dans son intérieur pour les posséder et souscrit ainsi à la maxime que Benjamin tire de Léon Deubel : « Je crois… à mon âme : la Chose[870] ». Son ultime tentative pour se sentir chez soi au sein de l'extériorité aliénante de la grande ville revient à se cloisonner dans le domaine du particulier. Contrepoint à la poésie de Baudelaire qui renonce à la trace pour y substituer le choc[871], la bourgeoisie cherche une compensation à l'« absence de traces » en se

[869] *Ibid.*, Lettre de Benjamin à Adorno du 23 février 1939, p. 841-842. Il n'est pas question de l'homme-sandwich dans le *PSEB*. C'est en vue de la refonte de l'essai que Benjamin introduit cette figure (développée par de nombreux fragments) de l'accomplissement du flâneur, devenu une marchandise vivante.

[870] Les *Exposés* des *Passages* placent la citation en exergue au chapitre sur « Louis-Philippe ou l'intérieur » (Benjamin, *LP*., p. 41 et p. 52).

[871] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, « Le flâneur », p. 740-741. Benjamin intègre ici un bref commentaire du sonnet « À une passante ». Sa valeur dans l'argumentation est de formuler un contrepoint à la réaction bourgeoise face à l'aliénation.

réfugiant dans l'intime. Le destin de la trace se comprend à partir de la domination discrète des marchandises dans l'intérieur. Sous Louis-Philippe, les enveloppes des objets usuels prolifèrent dans l'espace baroque de l'intérieur bourgeois :

> Elle semble avoir mis son point d'honneur à ne pas laisser se dissiper à tout jamais la trace, sinon de son séjour terrestre, du moins de ses accessoires et articles d'usage courant. Persévérante, elle prend l'empreinte d'une multitude d'objets ; elle invente des étuis et des fourreaux pour les pantoufles et les montres de gousset, les coquetiers et les thermomètres, les couverts et les parapluies. Elle a une prédilection pour les housses en peluche et en velours, qui gardent une marque de tout contact[872].

L'objet quotidien prend les empreintes de l'habitant comme s'il était promis à une disparition imminente. Si « habiter signifie laisser des traces[873] », la formule prend une tournure ironique dès lors que l'on remarque qu'en toute rigueur les objets de l'intérieur ne conservent pas les traces des individus, mais que les individus deviennent eux-mêmes traces des objets. Le sujet bourgeois est dissout dans les objets possédés, au point que l'on peut dire que l'appartement devient sous le Second Empire un « habitacle » et que « les vestiges de son habitant se moulent dans l'intérieur[874] ». Benjamin note avec ironie le passage du point d'indifférenciation du sujet et de l'objet à l'objectivation du sujet bourgeois :

> Pour le style Makart – style de la fin du Second Empire –, l'appartement (*Wohnung*) devient une sorte de coquille (*Gehäuse*). Elle voit en lui l'enveloppe de l'individu et l'y dispose avec tous ses accessoires, pour qu'il garde sa trace comme la nature conserve dans le granit celle d'une faune disparue[875].

On croirait la description d'un rite d'embaumement. Le tombeau confortable que s'aménage la subjectivité bourgeoise s'élève comme un mémorial de la perte de l'efficace du sujet. Le bourgeois n'y gagnera pas la forme d'éternité escomptée sinon au sens que lui accorde Benjamin dans *Sens unique*, affirmant que « la luxuriance sans âme du mobilier ne devient confort authentique que devant la dépouille mortelle[876] ». Comme des couches de sédiments,

---

[872] *Ibid.*, *PSEB*, p. 741.

[873] Benjamin, *LP*., *Exposé de 1935*, p. 41. La formule s'oppose à l'injonction de Brecht : « Efface tes traces ! » (Benjamin, *Œuvres III, Commentaires de quelques poèmes de Brecht*, p. 248). Comme le bourgeois cherche à conserver ses traces à l'intérieur, il cherche aussi à les effacer à l'extérieur. Ce second mouvement le rapproche de l'asocial qui efface ses traces en s'immergeant dans la foule. Tous deux cherchent à échapper à aliénation par des moyens différents. Ainsi n'y a-t-il « rien d'insolite à constater que le refus de tout contrôle, qui devient chez l'asocial une seconde nature, se retrouve chez le bourgeois possédant » (Benjamin, *Baud*., p. 741).

[874] Benjamin, *LP*., *Exposé de 1939*, p. 53.

[875] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, p. 741.

[876] Benjamin, *Sens unique*, « Luxueux apparemment meublé de dix pièces », p. 56.

les objets seuls resteront dans l'appartement, détenteurs d'une âme qui a cru pouvoir trouver son éternité dans les productions de son temps. L'apparence historique prend alors les traits de l'histoire naturelle. L'ordre harmonieux reconstruit au sein de l'intérieur est déjà un paysage pétrifié.

Pour la conscience bourgeoise qui se maintient dans l'illusion d'une maîtrise de cet ordre inaccessible aux non-possesseurs, l'affect recouvre encore d'une belle apparence le caractère inappropriable de la marchandise : « On ne doit pas oublier que ce processus se présente sous deux aspects. Il souligne la valeur réelle ou sentimentale (*reale oder sentimentale Wert*) des objets ainsi préservés. Et il les soustrait au regard du profane qui n'en a pas la possession, et en particulier il efface leurs contours de façon caractéristique[877] ». Parce que dans la société productrice de marchandises l'expérience de l'aliénation est première, quand bien même elle serait atténuée de la plus douce des manières, la personnalité est d'emblée renvoyée à sa nullité. La réaction « sentimentale » du bourgeois face à la réification semble dérisoire. Il cherche à humaniser la marchandise en mettant un peu de soi-même dans ses objets et se détache ainsi du geste du collectionneur qui fait aussi de l'intérieur l'« univers du particulier » sans toutefois aller jusqu'à en faire « son étui ». Il n'y a pas lieu de s'étonner que Benjamin omette ici de mentionner cette seconde figure et renonce à déceler des motivations de sauvetage dans cette construction de l'intérieur. L'affaire du collectionneur n'est pas de laisser des traces de la personne, mais de susciter un monde où « les choses sont libérées de la corvée d'être utiles[878] ». Au sens éminemment positif de la collection (au recueil des choses qui les rend à l'anonymat et découvre leur caractère énigmatique), il faut opposer la simple possession, le forçage de la chose par l'individu qui finit par s'y dissoudre.

Les jouissances du possesseur sont à la mesure de ses illusions. Le sentimentalisme bourgeois trouve une compensation conforme à sa position sur le marché et se dédommage en occultant le caractère de marchandise des objets possédés. Satisfait de détenir la clé de son univers matériel et voyant un ordre rassurant là où il ne reste que des fragments du processus de production, il adopte l'attitude contraire à celle de l'allégoriste. Pour l'homme dont le sentiment personnel recouvre le désordre apparent, la marchandise n'a pas de secret[879]. Il croit

[877] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, p. 741.

[878] Benjamin, *LP*., *Exposé de 1935*, p. 41.

[879] Sur le collectionneur et son lien avec l'allégoriste, voir notre paragraphe « Ressouvenir et récollection : débusquer le destin dans les objets ».

parler de lui à travers les objets possédés alors que c'est déjà la marchandise qui parle à travers lui.

§ 2. Marchandise et conscience de classe : identification et incarnation

Alors que l'aliénation a pour effet de retrancher le bourgeois « entre ses quatre murs », elle transforme en griserie l'oisiveté du flâneur. Si ce dernier n'a pas à retrouver son âme dans les choses – mais trouve immédiatement une consolation dans son identification avec la marchandise (*Einfühlung in die Ware*[880]) –, c'est parce qu'il a déjà le pressentiment de la parenté de sa situation avec celle des marchandises *exposées*.

C'est ici que le visage de Baudelaire refait surface sous le masque de l'artiste hiérodule qui sait jouir des « Foules » et invente l'adage « multitude et solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond[881] ». Benjamin entend ajouter un trait essentiel au portrait du « damné quotidien de la capitale ». Dans le style de Marx, il en fait le premier poète à avoir parlé au peuple des damnés de Paris, « et à eux seuls », de l'opium qui offre le « soulagement de leurs maux » :

> La foule n'est pas seulement le dernier refuge en date pour les réprouvés (*das neueste Asyl des Geächteten*) ; elle est aussi la dernière drogue en date pour les esseulés (*das neueste Rauschmittel des Preisgegebenen*). Le flâneur est esseulé dans la foule. Il partage ainsi le sort (*Situation*) de la marchandise. Il n'a pas conscience de cette situation particulière, mais elle n'en exerce pas moins son influence sur lui. Elle lui instille, telle une drogue, la félicité propre à le dédommager de bien des humiliations. La griserie à laquelle le flâneur s'abandonne est celle de la marchandise assaillie par le flot tumultueux des clients[882].

Contre toute attente, le moment d'aliénation extrême où le flâneur s'approche de la conscience de sa condition de marchandise n'est pas source de souffrance mais de jouissance. Son caractère asocial et son exclusion du marché déterminent les consolations tirées de sa

[880] Dans la version française de la VII[e] des thèses *Sur le concept d'histoire*, Benjamin traduit l'« *Einfühlung* » par « identification affective ». Pour alléger, nous conservons généralement « identification » pour désigner ce processus inconscient de communion proche de l'empathie.

[881] Baudelaire, *OC, I*, « Les Foules », p. 291.

[882] Benjamin, *Baud., PSEB,* « Le flâneur », p. 750.

condition. L'ivresse dans la foule correspond à celle provoquée par l'attroupement de la masse autour de la marchandise :

> La marchandise, de son côté, tire le même effet de la foule environnante (*umrauschenden Menge*) qui l'enivre (*berauschenden*). L'attroupement des clients qui constituent en réalité le marché faisant de la marchandise ce qu'elle est, accroît le charme de celle-ci pour l'acheteur moyen[883].

Esseulé dans le flot des multitudes, il se reconnaît une communauté avec la marchandise et partage son pouvoir d'attraction. Devant le flot des acheteurs potentiels, il découvre que son oisiveté a un prix. Mais c'est seulement la seconde lettre de réponse aux objections d'Adorno qui reconduit plus explicitement l'ivresse dans la foule à l'économie marchande. Son soubassement est la « fantasmagorie de l'égalité » par laquelle le flâneur entre de plein droit dans la représentation qu'il croyait observer depuis l'extérieur en spectateur désintéressé.

> Le prix rend la marchandise égale à toutes celles qui se vendent pour la même somme. La marchandise – et c'est la correction décisive apportée au texte de cet été – s'identifie non seulement à l'acheteur, mais bien plus encore au prix qu'elle coûte. Et c'est précisément en cela que le flâneur vient se calquer sur la marchandise. Il l'imite absolument ; faute de demande, autrement dit faute pour lui d'un prix sur le marché, il s'installe lui-même dans la vénalité (*Käuflichkeit*)[884].

L'opium du flâneur lui fait croire qu'il est encore libre de passer son temps à sa guise et de profiter du spectacle du marché sans être contraint de s'y engager corps et âme. Ignorant la nature véritable de son activité, il se masque jusqu'au bout le fait que « sa flânerie se calque sur les fluctuations de la marchandise ». Qu'en définitive l'oisiveté n'échappe pas au marché est une chance pour l'« éclaireur des capitalistes[885] ». Ce ne sont plus ses seuls produits littéraires qui peuvent être vendus, la flânerie elle-même est marchandise. Comme Benjamin le précise en révisant l'essai, il ressemble déjà en tout point à l'homme-sandwich[886], devenu acteur du marché au sens où il « imite absolument » la marchandise. La flânerie n'a aucun but, sinon celui de promener son concept abstrait, de donner le spectacle des prix. Seul Grandville avait peut-

[883] *Ibid.*, p. 751.

[884] *Ibid.*, Lettre de Benjamin à Adorno du 23 février, p. 841-842.

[885] *Ibid.*, Section « Le flâneur et la masse », p. 255 [M 5, 6].

[886] Il est significatif que le *PSEB* ne mentionne pas ici l'homme-sandwich, incarnation de la marchandise. Le raisonnement s'oriente en effet vers la figure de la prostituée qui, en tant que détentrice d'un savoir de la réalité du marché, s'oppose à la dernière incarnation du flâneur, caractérisée par le seul affect.

être percé son secret, lui qui « a souvent croqué cette marchandise en promenade[887] ». En découle la redéfinition de l'essence de la flânerie, qui livre un verdict définitif sur sa relation ambigüe au marché :

> Fondamentalement, l'identification avec la marchandise est l'identification avec la valeur d'échange elle-même. Le flâneur est le virtuose de cette identification (*Virtuose dieser Einfühlung*). Il promène la notion de vénalité elle-même. De même que le grand magasin est son dernier territoire, de même l'homme-sandwich est sa dernière incarnation (*Inkarnation*[888]).

La mystique de l'identification avec la valeur d'échange effectue le saut par lequel la marchandise trouve son effectivité. Le corps du flâneur, devenu abstraction vivante, est sa chair. En vendant sa déambulation dans le labyrinthe urbain, en affichant sur son corps les signes de la marchandise dont il fait la réclame, il œuvre à sa gloire et fait l'expérience de son pouvoir d'attraction sur les acheteurs. Comme la religion se présente chez Marx à la fois comme expression de la misère et comme protestation contre elle, l'identification affective mène à son terme la révolte contre l'exclusion du marché, sur le seul plan de la fiction. Comme une drogue, au lieu de dévoiler au sujet les conditions réelles de son existence sociale et d'en accentuer les traits, elle les pare d'une belle apparence. Le pacte faustien de cette connivence enveloppe le drame de la réification de l'aura inimitable de la marchandise : « l'économie marchande fournit des armes à la fantasmagorie de l'égalité qui, sous l'aspect d'un attribut de l'ivresse, s'accrédite en même temps comme figure centrale de l'apparence. "Avec ce philtre dans le corps, tu verras bientôt Hélène en chaque femme[889]" ».

En maintenant dans l'affect, en deçà de la connaissance des illusions produites par l'économie marchande, l'identification les alimente et prend dans la foule la forme d'une ivresse généralisée. Du point de vue de la critique sociale, briser l'isolement des individus nécessite un processus exactement inverse si « dans la mesure où l'homme, comme force de travail, est une marchandise, il ne lui est pas à vrai dire nécessaire de se mettre à la place de la marchandise » : « Plus il prend conscience du fait que son propre mode d'existence est celui que lui impose le système de production – plus il se prolétarise –, plus il sera transi par l'haleine glacée de l'économie marchande, et moins il sera enclin à s'identifier à la marchandise[890] ». Si

[887] Benjamin, *Baud.*, Section « Le flâneur et la masse », p. 309 [J 79, 4].

[888] *Ibid.*, Feuillets sur « La valeur d'échange », p. 915 [M 17a, 5].

[889] *Ibid.*, Lettre de Benjamin à Adorno du 23 février, p. 841-842.

[890] *Ibid.*, p. 753.

la réification est la quintessence du prolétariat, l'identification affective, en ce qu'elle travaille à l'apothéose de la valeur d'échange, est le leurre qui détourne de la possibilité d'en prendre conscience. Mécanisme par lequel le fétichisme s'intensifie au sein de la foule, elle nivelle les contradictions entre les classes sociales et se présente ainsi comme l'écueil sur lequel butent les révolutions. Elle est le sol meuble sur lequel il est impossible de cultiver le savoir nécessaire à la construction d'une conscience de classe.

Sans la mentionner, Benjamin discute ici la thèse soutenue par Lukács dans *Histoire et conscience de classe*, « le livre maudit du marxisme », selon laquelle la reconnaissance par l'ouvrier de son caractère de marchandise est l'étape initiale de la formation de la conscience de soi du prolétariat :

> Avant tout, l'ouvrier ne peut prendre conscience de son être social que s'il prend conscience de lui-même comme marchandise. Son être immédiat le place, ainsi que nous l'avons montré, comme objet pur et simple dans le processus de production. Cette immédiateté étant la conséquence de multiples médiations, on commence à voir clairement tout ce qu'elle présuppose, et ainsi les formes fétichistes de la structure marchande commencent à se décomposer : dans la marchandise l'ouvrier se reconnaît lui-même et reconnaît ses propres relations au capital[891].

L'analyse en termes de *conscience* de classe laisse entendre que le fétichisme n'est pas un destin commun à l'humanité. Le prolétariat devrait s'en affranchir à mesure qu'il développe la conscience de sa condition de force de travail. C'est précisément cette conscience de soi que l'identification avec la marchandise rend vaine en offrant une consolation à la détresse prolétarienne. Dans la mesure où elle accommode à l'aliénation, elle déjoue ou retarde le processus de décomposition des formes fétichistes de la structure marchande. Cette modalité de reconnaissance de la condition de marchandise engendre l'apparence d'unité et d'égalité qui trouve sa forme objective dans la foule (l'apparence avenante et illusoire de la masse), espace réel d'indistinction des classes sociales.

[891] Lukács, György, *Histoire et conscience de classe : essais de dialectique marxiste*, Paris, Éd. de Minuit, 1974, « La réification et la conscience du prolétariat », p. 210. Chez Lukács, c'est l'ouvrier qui parvient d'abord à l'identification avec la marchandise en reconnaissant sa force de travail comme telle. De son côté, Benjamin la fait découler de l'oisiveté. Elle survient chez le flâneur, qui est précisément la figure de l'asocial, de celui qui flâne parce qu'il n'a pas de prix sur le marché et rêve de trouver un acheteur. Si l'ouvrier devait être conduit à l'identification avec la valeur d'usage, le flâneur aboutit à l'identification avec la valeur d'échange.

§ 3. Le voile de la foule

Le poète du *Spleen de Paris* semble succomber à cette illusion en faisant l'apologie de l'ivresse dans la foule. Celui qui sait rester sobre face à son spectacle, à l'instar de Engels, n'observe qu'une « indifférence brutale » qui croît proportionnellement à l'importance de la masse des grandes villes[892]. De même, Poe marquait déjà les mutations des relations humaines en leur donnant leur expression la plus adéquate, les chocs des atomes. Malgré son expérience douloureuse de la foule, Baudelaire fut « le premier à tenter de lui trouver un côté conciliant[893] ». À moitié détaché de cette société, il ne voit jamais immédiatement son caractère inhumain et, lorsqu'il l'aperçoit, l'animation de la foule le transfigure. S'il put entrevoir par intermittence la détresse des habitants de la grande ville, c'est parce qu'il connut plus que quiconque le « pressentiment de ce qu'allait être sa propre destinée en tant que classe ». Tel était le sort que l'appartenance à la petite-bourgeoisie, écartée du pouvoir, devait lui réserver. Ne pouvant pleinement s'adonner au plaisir « dans cette société », il lui fallut « *le tirer de* cette société[894] » en s'affairant à l'humanisation des pouvoirs de la marchandise. Cette ambiguïté est tenue par Benjamin au point de laisser son texte se contredire : à la fois ivre de la foule et « gardien de ce seuil » qui préserve la séparation de l'individu et de la foule, Baudelaire occulte sous le voile de la foule la misère sociale et cet « objet plus transparent » qu'est la masse des opprimés tout en donnant des tableaux des plus saisissants[895].

Il est difficile de déterminer ce qui pour Benjamin relève chez Baudelaire du symptôme ou de la stratégie[896]. Implicitement, il en fait déjà un « agent secret » dont le « mécontentement secret de sa classe à l'égard de ses propres dirigeants[897] » le retourne contre sa propre classe.

---

[892] Benjamin, *Baud.*, *PSEB*, p. 753. Benjamin cite *La Situation de la classe laborieuse en Angleterre*.

[893] *Ibid.*, Feuillet « Nouvelles thèses », p. 1028.

[894] *Ibid.*, *PSEB*, p. 753-754. Dans une lettre du 1er février 1939, Adorno fait part de ses doutes quant à l'inscription de Baudelaire dans cette classe. Benjamin y répond le 23 février 1939.

[895] *Ibid.*, *PSEB*, p. 761 et *Sur quelques thèmes baudelairiens*, VI, p. 969.

[896] Jauss a raison d'affirmer que « Baudelaire refuse d'adopter la perspective propre à la critique des idéologies (…) Si, à propos de Guys, est mise en valeur l'attitude de l'"observateur passionné", célébré en tant que "*moi* insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive", ce n'est pas simplement un symptôme, mais déjà la réponse que fait Baudelaire à l'aliénation de la vie dans les grandes villes » (« Trace et aura. Remarques à propos du Livre des passages de Walter Benjamin », *Trivium. Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales - Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften*, no. 10, mars 2012, p. 3). Mais cette limite du *PSEB* – la tendance à traiter le poétique en mettant en avant ce qui paraît relever du symptôme – correspond précisément au but assigné à ce moment du texte. Nous reviendrons sur ce point au paragraphe suivant.

[897] Benjamin, *Baud.*, p. 801. Benjamin utilise ces expressions dans un brouillon pour une introduction au *PSEB*. Il s'agit de construire une image de Baudelaire dont on peut « tirer davantage » en la retournant contre sa propre

Les assauts contre la société du Second Empire ne sont chez lui jamais menés depuis une position surplombante. Il conspire en se fondant dans ses mécanismes les plus intérieurs. L'alliance de connivence et de mépris à l'égard la foule devient ainsi la condition pour atteindre une représentation adéquate de l'existence dans la grande ville. L'image de l'enfer de Shelley, calquée sur le modèle de Londres où l'on trouve « tous types de gens détruits » et « point de plaisir » ne convient pas tout à fait au Paris de Baudelaire. Au lieu de l'exposer dans sa nudité, il fait place au fard qui recouvre son visage infernal :

> Pour le flâneur, un voile recouvre cette image. La masse est ce voile : elle ondoie « dans les plis sinueux des vieilles capitales ». Avec elle, « tout, même l'horreur, tourne aux enchantements ». C'est seulement quand ce voile se déchire et livre au regard du flâneur « une place populeuse » dont « l'émeute a fait une solitude » qu'il voit lui aussi la grande ville telle qu'elle est[898].

Le voile enchanté de la masse est une abstraction réelle, et non pas seulement ce qui cache la réalité brute. Parce qu'elle fait place à l'apparence trompeuse, seule l'image voilée est vraie, à l'instant de son déchirement. Duplice, la poésie de Baudelaire ne se complaît dans les jeux avec ce voile que parce qu'ils permettent des percées, des aperçus fulgurants sur la physionomie véritable de la ville. Paris y figure comme le négatif de la poésie citadine de Brecht, spectateur insensible aux charmes de la ville et sensible aux seules singularités de l'existence du citadin : « Baudelaire perçait à jour la fragilité de Paris, mais ne voyait chez les parisiens que les traits qui reflètent les stigmates de cette ville[899] ». De la même manière qu'il refuse de se produire en spectacle devant la foule, il préfère l'incognito et l'intimité aux descriptions spectaculaires[900]. Baudelaire a volontairement laissé la foule agir sur lui et devenir une « réalité si intériorisée qu'on ne doit pas s'attendre qu'il la dépeigne ». Elle trouve sa place

classe. Procéder en « adoptant un point de vue prolétarien » serait infructueux et conduirait probablement à sa condamnation sans appel. Sur la conspiration, voir notre paragraphe « Le *Trauerspiel* de la vie moderne ».

[898] *Ibid.*, *PSEB*, p. 754. Les citations de Shelley sont extraites de « Peter Bell ».

[899] Benjamin, *Œuvres III, Commentaires de quelques poèmes de Brecht*, p. 248 : « Impossible de s'imaginer un spectateur moins sensible aux charmes de la ville, qu'il s'agisse de l'océan des maisons, du rythme époustouflant de sa circulation, ou de son industrie des plaisirs. Cette insensibilité au décor urbain, associée à une sensibilité extrême pour les réactions spécifiques du citadin, distingue ce cycle de poèmes de Brecht de toute poésie urbaine antérieure ».

[900] Ce rapport conflictuel le dispense de l'ambition de trouver dans la masse un public potentiel. Sur un ton baudelairien, Benjamin suggère qu'il s'écarte de l'exilé Hugo qui, privé de son public de vivants, récite son œuvre de mort devant le monde des esprits : « Il est plus suspect encore que sa poésie communique en permanence avec le monde des esprits frappeurs. Car son étrangeté, en fait, est moins de reprendre ou de sembler reprendre des thèmes liés à la révélation spirite, que de s'exposer en vitrine, en quelque sorte, devant le monde des esprits. Un tel étalage est difficilement conciliable avec l'attitude d'autres poètes » (*Baud*., *Zentralpark*, § 38, p. 663).

en arrière-plan des *Tableaux parisiens* où une « présence secrète de la masse est presque partout décelable[901] ».

Tout être étant pour elles marqué par la détresse et la barbarie, les expériences lyriques qui se détachent de ce fond en portent discrètement le stigmate. Révisant les jugements de la première rédaction, *Sur quelques thèmes baudelairiens* écarte ce qui pourrait ressembler à un oubli intéressé pour insister sur la manière singulière de traiter une violence toujours apparue comme telle au poète des foules :

> S'il a cédé à la violence [de la foule des grandes villes] qui l'a attiré vers elle et l'a absorbé en faisant de lui un flâneur, jamais pourtant il n'a cessé de ressentir ce qu'elle avait d'inhumain. Il se fait son complice et presque en même temps s'en écarte. Il entre en connivence avec elle pour inopinément, d'un seul regard de mépris, la rejeter dans le néant[902].

Préoccupé principalement par le destin réservé à cette masse ivre, Benjamin hésite devant les conséquences de la fascination. Car l'apparence harmonieuse des masses souffrantes, l'aura de la fiction de la génération spontanée d'un être collectif, prépare la dynamique du fascisme et du national-socialisme[903]. Mais « l'illusion d'une foule qui aurait en propre un mouvement et une âme » est un danger que le poète « coudoyé par les foules » aura su éviter. En insistant sur l'expérience vécue du choc, la seconde rédaction met ainsi en avant la possibilité de dissiper la « fausse apparence dont le flâneur était entiché[904] » et fait de la « flânerie supérieure » autre chose qu'une contemplation lyrique et béate. Dans le dispositif benjaminien de la fantasmagorie, alors que l'ivresse se rapporte à la perpétuation du rêve, le choc fait entrer dans la dynamique du réveil. Le lyrisme se révèle alors fétichisme lucide. La fécondité de l'ambivalence pointée par le *Paris du Second Empire chez Baudelaire* tient à sa dialectique, qui oscille entre l'ivresse de la conscience fétichiste et la conscience de l'ivresse fétichiste. Car l'ivresse ne conduit pas chez Baudelaire à une satisfaction naïve, elle se polarise entre volupté et angoisse :

---

[901] *Ibid.*, *SQTB*, p. 964. De même, dans la conférence de 1939 : « On se souviendra du rôle que la description minutieuse de la grande ville joue chez certains poètes plus récents, surtout d'inspiration socialiste, et on remarquera que s'en être privé constitue un fondement de l'originalité baudelairienne » (p. 1011).

[902] *Ibid.*, *SQTB*, p. 969.

[903] Cette préoccupation persiste dans la conférence de 1939 sur les *Tableaux parisiens* où Benjamin se demande s'il est « trop audacieux de prétendre que ce sont ces mêmes foules qui de nos jours, sont pétries par les mains des dictateurs » (*Ibid.*, p. 1018). Car la foule est « la forme creuse dans laquelle soixante-dix ans plus tard a été moulée la "communauté du peuple (*Volksgemeinschaft*)" » (*Ibid.*, section « La foule », p. 876 [J 66, 1]).

[904] Benjamin, *Baud.*, *SQTB*, p. 992-993.

> Ayant adopté l'attitude de celui qui prend ainsi du plaisir, Baudelaire a laissé agir en lui le spectacle de la foule. Mais la fascination suprême était que l'ivresse dans laquelle ce spectacle le plongeait ne l'éloignait pas de la terrible réalité sociale. Il en restait conscient ; comme ceux qui sont pris d'ivresse peuvent *encore* être conscients des réalités qui les entourent.

L'entrée en résonance « tempérament sensible » avec la marchandise alimente la fascination de la foule pour laisser enfin place à une « sensibilité apte à déceler les charmes des choses meurtries et pourrissantes ». Dans son ivresse, Baudelaire voit double, mais pas trouble. Ce dédoublement du regard propre au génie allégorique ouvre des perspectives nouvelles. En transfigurant ce même espace social évidé où se creuse l'« isolement insensible (*gefühllose Isolierung*[905]) » des individus, il en fait l'occasion et le lieu d'une « sainte prostitution de l'âme ». Pour combler le vide qui le sépare des autres hommes, le simple flâneur n'avait à sa disposition que les intérêts particuliers observés depuis l'extérieur. En s'identifiant à la marchandise, la « flânerie supérieure » de Baudelaire s'associe les pouvoirs de la marchandise pour se glisser dans les personnages croisés.

§ 4. La marchandise, sujet ivre

Si généralement les « qualités humaines du flâneur sont celles de la marchandise[906] », chacune de ses figures se distingue par sa manière d'en porter les stigmates. L'avancée décisive de la *flânerie supérieure* est de pousser à son comble l'aliénation en lui adjoignant une apparence agréable. S'il ne peut s'agir pour Benjamin d'en faire la critique en la taxant de fausse conscience, c'est parce qu'elle indique à quel niveau se placer pour comprendre la sociabilité dans l'économie marchande :

> Le flâneur installe l'humanité dans la foule, mais le sujet de celle-ci n'est plus l'homme mais la marchandise, par laquelle la conscience de la marchandise parle au flâneur[907].

L'irruption de cette conscience de soi a lieu dans le poème en prose « Les Foules » où le pouvoir poétique de visiter l'âme des passants se présente comme le fantasme de la

[905] *Ibid.*, p. 753-754.

[906] *Ibid.*, « Nouvelles thèses », p. 1026.

[907] *Ibid.*, p. 1028.

marchandise elle-même. Comme Marx avait donné voix à l'âme de la marchandise, Baudelaire laisse parler le fétiche :

> Si cette âme de la marchandise (*Warenseele*) dont à l'occasion Marx parle par plaisanterie, existait réellement, ce serait la plus sensible (*die einfühlsamste*) qu'on puisse rencontrer au royaume des âmes. Car elle verrait nécessairement en chacun l'acheteur dans la main et dans la maison duquel elle voudrait se blottir. Or cette identification affective (*Einfühlung*) est l'essence de cette griserie à laquelle le flâneur s'adonne dans la foule. « Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant ; et si certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas d'être visitées. » Ce qui parle ici, c'est la marchandise elle-même. Et les derniers mots prononcés donnent une idée assez exacte de ce qu'elle susurre à l'oreille du pauvre diable qui passe devant une vitrine exposant des choses belles et couteuses. Elle ne veut rien savoir de lui ; elles ne veulent pas entrer en lui, être empathiques[908].

Si Benjamin prend le soin de signaler que la prosopopée de la marchandise relevait pour Marx de la plaisanterie, c'est pour mieux cibler le sérieux accordé par Baudelaire à cette « sainte prostitution de l'âme ». Le poète ne chante pas la gloire du fétiche, il se met à sa place pour mettre ses pouvoirs à son service, pour profiter incognito des attraits du « monde à l'envers », c'est-à-dire de la « confusion et [de] la permutation universelles de toutes choses[909] ». Comme son privilège poétique n'est autre que celui de la marchandise, il n'échappe pas au destin du flâneur qui « sort uniquement de la foule en s'assimilant à la marchandise[910] ». Lui-même sans voix propre, il ne parle pour les êtres sans voix qu'en tant qu'il jouit de l'équivalence généralisée posée dans la foule, voile de toute différence réelle. La forme de sociabilité retrouvée se fonde sur la « conscience de soi et [l'] activité autonome[911] » que Marx accordait à la marchandise, figurée ici comme le point de vue inconscient par lequel les individus font l'expérience de leur égalité. Parce qu'elle ne vit que de l'identification (*Einfühlung*), l'âme de la marchandise est

[908] *Ibid.*, *PSEB*, p. 750. Le passage de Marx se trouve dans le *Capital*, au chapitre sur « Le caractère fétiche de la marchandise et son secret » : « Si les marchandises pouvaient parler, elles diraient : notre valeur d'usage peut bien intéresser les hommes. Mais nous, en tant que choses, elle ne nous regarde guère. Ce qui nous revient, de notre point de vue de chose, c'est notre valeur : le commerce que nous entretenons en tant que choses marchandes le montre assez. Nous ne nous référons les unes aux autres qu'en tant que valeurs d'échange ». La prosopopée de la marchandise fait du propos de l'économiste, qui parle « depuis le tréfonds de l'âme de la marchandise (*Warenseele*) », un écho de ses paroles (Marx, *Le capital : critique de l'économie politique*, p. 84).

[909] Marx, Karl, *Manuscrits de 1844*, Paris, GF Flammarion, 1996, p. 211.

[910] Benjamin, *Baud.*, « Nouvelles thèses », p. 1028.

[911] Marx, *Manuscrits de 1844*, p. 127. Marx définit le produit de la production capitaliste comme « marchandise humaine ».

certes « la plus sensible (*die einfühlsamste*) » de toutes, mais masque à l'individu qui l'accueille « l'isolement insensible (*gefühllose Isolierung*) » des êtres dans la masse.

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[912] » est précisément la poésie dont se réclament les prostituées. Le poète déshérité devient vénal dès lors qu'il trouve dans la masse des habitants la possibilité de « se réfléchir en un même temps dans des centaines de sollicitations », comme la prostituée l'avait déjà compris[913]. Sans mécène et sans fonds de commerce assuré, sa situation l'engage à ne s'intéresser qu'aux âmes en mesure d'acheter. Dans cette perspective, l'éloge des jouissances du nombre trouve son motif dans l'espérance lointaine d'un profit tiré de la masse. Comme les expositions universelles ont été les temples où les « masses écartées de la consommation » ont appris à « tout regarder, ne rien toucher[914] », le labyrinthe urbain fournit à la marchandise l'occasion de se familiariser avec les masses qui circulent autour d'elle.

C'est accentuer ce qui pourrait trahir, ne serait-ce que par malentendu, les connivences inévitables de la poésie avec le marché. La complexité de la tâche du poète qui doit à la fois « être lui-même et autrui » ainsi que sa prétention à « adopter comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente[915] » sont ici passées sous silence. Comme le remarque Jauss, seule une « substitution allégorique du produit de consommation à autrui (*Mitmensch*) » conduit Benjamin à dresser une critique illégitime des prétentions poétiques énoncées dans « Les Foules[916] ». Mais c'est précisément le rôle de la prosopopée que d'inscrire le destin de la poésie dans les illusions propres à l'économie marchande. Le flâneur est artificiellement placé dans la situation que Lukács concevait pour l'ouvrier privé de conscience de classe : « Tant qu'il est pratiquement incapable de s'élever au-dessus de ce rôle d'objet, sa conscience est la conscience de soi de la marchandise[917] ».

[912] Baudelaire, *OC, I,* « Les Foules », p. 291.

[913] Benjamin, *Baud., PSEB,* p. 751-752.

[914] *Ibid.*, « Nouvelles thèses », p. 1026.

[915] Baudelaire, *OC, I, Le Spleen de Paris*, p. 291. Une des singularités de la flânerie baudelairienne est l'effacement de la personnalité, l'évidement de la subjectivité. Les feuillets postérieurs au *PSEB* précisent les complications de la structure de l'identification pour lui associer un versant positif : « Cette pratique s'oppose à ce qu'il livre cette confession passionnée que l'artiste est le seul individu auquel il est refusé de sortir de lui-même. Le devoir de concilier ces deux positions nous fait pénétrer profondément la structure de l'identification affective » (« *Ringbuch* » p. 936). Voir notre paragraphe « Le choc de l'identification contre l'égalisation par le fétiche ».

[916] Jauss, « Trace et aura. Remarques à propos du Livre des passages de Walter Benjamin », p. 3.

[917] Lukács, *Histoire et conscience de classe : essais de dialectique marxiste*., p. 210.

L'ivresse poétique qui puise son énergie dans la foule est à la fois un symptôme de la structure du marché et le point d'ancrage le plus profond de la poésie moderne dans le réel. Néfaste du point de vue de la critique sociale, elle ouvre la voie à la démarche allégorique qui opère sur la base de la désintégration de l'aura. Le regard fixé au niveau où l'éclat du fonctionnement abstrait de la marchandise produit ses effets sur le réel, Baudelaire ouvre une seconde voie dans la critique du fétichisme. Irréductible au parti de la méthode des sciences marxistes insistant sur l'« haleine glacée de l'économie marchande » tout en préconisant l'apprentissage des conditions réelles du développement des forces productives, le point de départ de sa méthode héroïque est de se tenir résolument au sein même de l'apparence historique : « La signature (*Signatur*) de l'héroïsme chez Baudelaire : vivre au cœur de l'irréalité (de l'apparence)[918] ». L'expérience hallucinatoire est vraie par les effets qu'elle produit dans le réel. Son exposition doit prévaloir sur les attaques contre la bonne conscience bourgeoise au nom de la morale s'il est vrai, comme le précise Benjamin dans l'essai sur *Fuchs*, que « la réification n'obscurcit pas seulement les relations entre les hommes ; les sujets réels de ces relations sont en outre plongés dans le brouillard[919] ».

Lorsque dans certains poèmes c'est « le fétiche lui-même[920] » qui parle, la parole poétique répond à l'emprise du fétichisme de la marchandise en indiquant les distorsions introduites à l'intérieur de la conscience fétichiste. Cette manifestation de la conscience de soi de la marchandise dit la vérité sur le sujet moderne ; elle est la voix que les hommes écoutent insensiblement. Son lyrisme la révèle comme centre d'attraction et de manifestation de toutes choses pour tout sujet. Ce sont chez lui les chocs reçus par le passant qui « n'en rendent que plus vive la conscience de soi-même (*Ichbewußtsein*). (C'est au fond cette conscience de soi qu'il prête à la marchandise qui flâne [*flanierenden Ware*[921]] ». Baudelaire travaille ainsi au déplacement d'une parole poétique centrée sur la subjectivité du poète vers celle de la marchandise : « Quand Baudelaire parle d'une "ivresse religieuse des grandes villes", le véritable sujet ivre, qu'il ne nomme pas, pourrait bien être la marchandise[922] ». L'allégorie humanise la marchandise, sans toutefois lui conférer un visage bienveillant. Contrairement au flâneur qui travaille inconsciemment à accentuer la naturalité de l'économie marchande et au

[918] Benjamin, *Baud., Zentralpark,* p. 651.

[919] Benjamin, *Œuvres III, Eduard Fuchs, collectionneur et historien,* p. 211.

[920] Benjamin, *Baud., PSEB,* p. 750.

[921] *Ibid.*, p. 756.

[922] *Ibid.*, p. 751.

sentimentalisme bourgeois qui camoufle la réification en ramenant l'emprise des choses à l'ordre de l'intime, Baudelaire prend en charge l'exposition de l'aura de la marchandise :

> Présenter la transformation de la fonction de l'allégorie dans l'économie marchande. L'entreprise de Baudelaire a consisté à rendre manifeste l'aura particulière de la marchandise (*an der Ware ihr eigentümliche Aura zur Erscheinung zu bringen*). Il a essayé d'humaniser (*humanisieren*) la marchandise sur le mode héroïque. Elle a son pendant dans la bourgeoisie de son temps qui vise à personnifier (*vermenschlichen*) la marchandise de façon sentimentale : à donner à la marchandise, comme à l'homme, un chez-soi[923].

Amener à la manifestation « l'aura particulière de la marchandise » ne revient pas succomber à l'apparence. C'est percer à jour le fonctionnement souterrain qui conditionne les expériences modernes. Sans nommer la forme marchandise, Baudelaire développe une pratique poétique du fétichisme que Benjamin cherche à rapprocher des analyses de Marx, non pas pour en faire une lecture marxiste, mais pour livrer un complément poétique à la théorie construite à partir de la science économique. Sa force repose sur la résolution à refuser de mettre entre parenthèses les mécanismes religieux qui alimentent secrètement les relations sociales. Assumer « l'ivresse religieuse des grandes villes » c'est renoncer aux postures subjectives stables et entrer dans la production de séries de variations subjectives provoquées et transformées par les circonstances.

3. Le culte infernal du fétiche – Ramifications de quelques thèmes baudelairiens

§ 1. Le cauchemar du type

Le faisceau de relations ordonnées autour du concept d'identification avec la marchandise semble avoir disparu dans *Sur quelques thèmes baudelairiens*. En examinant les feuillets préparatoires, on ne peut toutefois que constater la centralité des notions de valeur

[923] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 20, p. 649 (traduction modifiée).

(*Wert)*, d'identification affective (*Einfühlung*) et leur association constante avec la notion d'oisiveté. Comme la première version n'avait pas rendu explicite la clé d'interprétation du texte, Benjamin laisse la marchandise à l'arrière-plan du texte. Sa règle d'écriture est de réduire l'exposition d'un concept à mesure qu'il permet de rendre opérantes d'autres notions et figures[924].

Le déploiement des figures de la flânerie recouvre progressivement un certain nombre de tensions. Leur cristallisation se fait uniquement dans la flânerie baudelairienne qui en vient à manifester une « phantasmagorie angoissante[925] ». Aux rêveries du flâneur et du citadin correspond un cauchemar. Le « sondage le plus profond que Baudelaire ait jamais entrepris dans le monde du flâneur[926] » affranchit de l'émerveillement devant la physionomie nouvelle de la ville pour laisser place au « frisson nouveau » des *Tableaux parisiens*. En modifiant la perception de la vitalité, de la circulation et de la variété des individualités, il montre la vanité des sédatifs à l'usage des citadins pris de panique devant l'anonymat de la foule. Le succès des physiologistes confirme leur prétention à reconduire l'inconnu au connu. À tel point que la « perspicacité illusoire de leurs livrets à quatre sous » se renverse finalement en un cauchemar qui « apparaît comme beaucoup plus substantiel », celui de ne pas pouvoir échapper au « cercle magique du type ». Ce cauchemar consiste à « voir les traits distinctifs qui au premier abord semblent garantir l'unicité, l'individualité stricte d'un personnage révéler à leur tour les éléments constitutifs d'un type nouveau qui établirait, lui, une subdivision nouvelle[927] ».

Tel est le « salaire attendant celui qui s'est laissé subjuguer par le type[928] ». En opérant contre le pli, dernier refuge de la singularité, la physiognomonie du XIX^e^ siècle alimente l'angoisse que les singularités les plus spécifiques et les plus exacerbées ne permettent plus de se soustraire à l'emprise du type. Le passant croisé un instant se trouve « reconnu dans tous les

[924] Le contraste entre les textes programmatiques comme les *Exposés* des *Passages*, où le concept de fétichisme de la marchandise est omniprésent, et les rédactions achevées en témoigne. L'étude des feuillets permet d'examiner la mise en place d'une logique d'exposition en clair-obscur, où les concepts en arrière-plan projettent une lumière trouble.

[925] *Ibid.*, « Notes sur les *Tableaux parisiens* de Baudelaire », p. 1016. C'est seulement lors de la réécriture du *PSEB* que Benjamin en vient à l'élaboration de cette manifestation négative. Les angoisses auxquelles la flânerie cherchait à répondre ressurgissent dans « Les Sept Vieillards ». L'interprétation du poème devient alors l'élément central de l'*Exposé de 1939* et de la conférence de la même année sur les *Tableaux parisiens*.

[926] *Ibid.*, Feuillets sur « Le type et la valeur d'échange », p. 998.

[927] *Ibid.*, « Notes sur les *Tableaux parisiens* de Baudelaire », p. 1017.

[928] *Ibid.*, Feuillets sur « Le type et la valeur d'échange », p. 1000.

replis de son âme[929] », classé dans une catégorie sociale ou morale. Les physiologies colportent cette apparence vers l'ensemble des sphères de la société jusqu'à ce que toute idiosyncrasie devienne impossible. Pour elles, tout être est l'exemplaire d'un type. Elles réalisent ainsi par avance le rêve de reconduire la trace à une présence immédiate et représentent à ce titre les « premiers pas dans l'établissement d'un système de repérage des individus dont l'idéal consisterait à les doter d'un matricule reconnaissable au premier coup d'œil[930] ».

À son paroxysme, l'ivresse de la flânerie inaugure ainsi une « phantasmagorie angoissante » où est reconnue la répétition indéfinie du type. Une fêlure apparaît dont le critique entend tirer profit. Contre les prétentions théoriques du *Peintre de la vie moderne* qui accordent à la vitalité un rôle crucial dans l'éclosion et l'attrait de la nouveauté, la logique de la répétition envahit l'espace au point de ne leur laisser aucune place. Insistant sur ce qui dans cette passion relève du désespoir[931], Benjamin cherche l'instant où le flâneur ne trouve plus dans l'infini la garantie du nouveau et ni dans l'inconnu qui passe un sédatif assez puissant contre l'ennui. Les « Sept Vieillards » semble avouer à demi-mots que « le nouveau que toute sa vie il a guetté n'est pas fait d'une autre matière que cette fantasmagorie du "toujours le même[932]" ». Telle est la clé de lecture du poème qui rend compte de l'apparition soudaine de l'individu « dans sa multiplication toujours identique » :

> Son pareil le suivait : barbe, œil, dos, bâton, loques,
> Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,
> Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques
> Marchaient du même pas vers un but inconnu.
>
> À quel complot infâme étais-je donc en bute,
> Ou quel méchant hasard ainsi m'humiliait ?
> Car je comptai sept fois, de minute en minute,
> Ce sinistre vieillard qui se multipliait[933] !

[929] *Ibid.*, *Exposé de 1939*, « Baudelaire ou les rues de Paris », p. 846.

[930] *Ibid.*, Feuillets sur « Le type et la valeur d'échange », p. 1001.

[931] L'interprétation de la flânerie baudelairienne n'est pas en accord avec les écrits théoriques de Baudelaire. Si le flâneur procède bien à un déchiffrement du réel et des individualités, Baudelaire ne construit pas une logique des types (même les objets des chapitres du *Peintre de la vie moderne*, le dandy, le militaire, la femme ne sont pas à proprement parler des types) mais insiste sur la nécessité de repartir sans cesse du singulier, de l'imprévu. Le nouveau n'est pas pour lui un objet chimérique malgré son caractère éphémère.

[932] Benjamin, *Baud.*, *Exposé de 1939*, p. 847.

[933] Baudelaire, *OC, I*, p. 88.

Lorsque, « sans penser certainement à cette mode [des physiologies], il rend sur elle son verdict dans le poème[934] », Baudelaire condamne la béatitude du flâneur devant le monde moderne. Désenchanté et encore une fois comparable à un « ivrogne qui voit double[935] », il révèle l'enfer caché dans la jouissance de l'identification avec la marchandise. Cette ivresse et celle provoquée par la vision des sept vieillards sont « étroitement apparentées » en ce qu'elles résultent toutes deux de « l'égalité comme drogue[936] ». Manifestation négative de l'ivresse fétichiste, l'« hallucination de l'égalité » rend perceptible ce que le physiologiste ne saisissait pas du fondement de sa propre méthode. Sa typologie ne travaille pas la perceptibilité des similitudes mais se fonde sur l'égalité abstraite vers laquelle toute singularité est reconduite. Leur frontière se dissipe jusqu'à ce que le semblable apparaisse comme égalité : « l'égalité (*Gleichheit*) est une catégorie de la connaissance ; elle n'apparaît pas dans la perception lucide (*nüchterne*) au sens strict. La perception lucide, au sens le plus strict du terme : libre de tout préjugé, ne saurait jamais que rencontrer, dans le cas extrême, le semblable (*ein Ähnliches*[937]) ».

Une telle déformation hallucinatoire est possible et révèle par contraste l'état d'ivresse de celui qui perçoit. Pour elle, l'égalité n'est plus simplement le maître mot d'une idéologie, mais la forme même de toute manifestation dans l'expérience moderne. Dans cette perspective, les vieillards hideux sont les « précurseurs des *girls* des revues. Ils représentent les hommes en articles de masse. Ils font apparaître dans l'égalité que la Révolution française a prise pour mot d'ordre un double sens nettement visible[938] ». Leur « cortège infernal » figure la répétition du type « sous forme de *manifestation* toujours la même (*immergleiche Erscheinung*[939]) », l'horreur d'une vision qui n'est pas fondée sur la laideur de l'objet perçu mais résulte seulement de l'uniformité et de la massification du réel. Comme la *logique de l'imitation*[940] à l'œuvre dans

[934] Benjamin, *Baud*., Feuillets sur « Le type et la valeur d'échange », p. 999.

[935] Baudelaire, *OC, I*, « Les Sept Vieillards », p. 88.

[936] Benjamin, *Baud*., Feuillets sur « Le type et la valeur d'échange », p. 1007.

[937] *Ibid.*, Lettre à Adorno du 23 février 1939, p. 840. Charbonneau rend « *nüchterne* » par « objectif ». Il s'agit en réalité ici d'être « lucide » ou « sobre », c'est-à-dire de ne pas être grisé par l'identification avec la marchandise.

[938] *Ibid.* Feuillet « Notes pour la rédaction », p. 1009.

[939] *Ibid.*, Lettre de Benjamin à Adorno du 23 février 1939, p. 842.

[940] Thélot, *Baudelaire*., p. 458 : « Il est *duplex* en ce qu'il imite les autres, et multiplie ses imitations par le nombre des autres, eux-mêmes pareillement divisés pour la même raison. Le dédoublement du sujet résulte de tous les dédoublements constitutifs de la cité fourmillante, qu'il *suit* au sens qu'il les singe ». Insistant sur le « frisson fraternel » (v. 38) plutôt que sur « l'air éternel » (v. 40), Jérôme Thélot conclut à un appel éthique, « au partage de la douleur ». Sans l'exclure, la lecture de Benjamin insiste pour sa part sur l'impasse de l'effroi moderne devant la répétition du même et sur les réticences de Baudelaire à trouver dans ces manifestations le germe d'un dépassement ou d'un saut par-delà cette expérience.

le poème outrepasse la reproduction de similarités pour exposer l'égalité abstraite à même la perception, l'espace de modulation et de variation autour des ressemblances en vient à disparaître totalement. La « certitude tacite de pouvoir tout emprisonner dans les rets de la typologie » n'est plus seulement la fanfaronnade du physiologue, elle est l'effroi devant une réalité dont la richesse se rapetisse dans la répétition du même :

> Que celui-là qui rit de mon inquiétude,
> Et qui n'est pas saisi d'un frisson fraternel,
> Songe bien que malgré tant de décrépitude
> Ces sept monstres hideux avaient l'air éternel[941] !

Le poème prend la peine d'avertir que cette répétition ne relève pas du comique. L'individu n'y est en effet pas dépeint selon son caractère, c'est-à-dire déployé « avec la clarté d'un soleil, dans l'éclat aveuglant de son unique trait, au voisinage duquel aucun autre ne reste visible[942] ». C'était le cas dans les déformations progressives des traits visibles par la caricature. Chez Daumier, les séries d'individus caricaturés figurent l'égale médiocrité de la bourgeoisie. Comme il prend pour objet une « variable historique », le pouvoir libérateur du comique est en mesure d'exorciser cette apparence par le grotesque et le rire[943]. Un tel procédé était encore à l'œuvre dans la précision balzacienne qui confine au grotesque, où les personnages « étaient typiques jusque dans leurs déformations, leurs tics ou leurs niaiseries dictées par la mode ». Il ne reste dans les « Sept Vieillards » de Baudelaire qu'un portrait qui se réitère. Parce qu'elle vise dans l'« air éternel » des sosies un « invariant naturel[944] », la transfiguration du réel produit ici l'effroi. L'« absolue identité des types a quelque chose d'horrifique » seulement parce qu'elle confère une apparence *naturelle* à ce qui relève de l'histoire.

Dans cette hallucination, toute apparition est réitération de ce qui ne peut en finir. C'est pourquoi l'image archaïque du vieillard se présente sous la figure mythique du Juif errant. Flâneur condamné à une marche infinie, il est aussi le « dégoûtant Phénix, fils et père de lui-

---

[941] Baudelaire, *OC, I*, « Les Sept Vieillards », p. 88.

[942] Benjamin, *Œuvres I*, *Destin et caractère* (1921), p. 207.

[943] Benjamin, *Baud.*, Feuillets sur « Le type et la valeur d'échange », p. 1001 : « Plus l'incarnation de ses caricatures grotesques est réussie, et plus Daumier nous donne une idée précise de la capacité qu'a l'homme historique de se défaire de ce type comme on se défait d'une vieille défroque ».

[944] *Ibid.*, p. 1000. Cette fantasmagorie – qui reconduit l'éternité à la répétition – réunit dans une même constellation Blanqui, Nietzsche et Baudelaire. Comme le déploiement infini de l'univers mime le spectacle que se donnent les hommes, *L'Éternité par les astres* élève au niveau cosmique les visions de la répétition du type. Le « sosie inexorable, ironique et fatal » des « Sept Vieillards » est un exemplaire de l'infinité de sosies dont parle Blanqui (Section « Éternel retour », p. 541 [J 76, 3]). « Actualité éternisée », cette infinité n'a rien de fantomatique. Elle est la pure répétition d'un invariant naturel.

même » voué à s'engendrer lui-même dans une série indéfinie[945] sans pouvoir briser le cercle mythique de l'identité. La logique trinitaire de l'incarnation n'est autre que la dynamique de la manifestation de la marchandise comme article de masse. Comme terme et passage vers des formes de vie nouvelles, la mort est exclue de ce processus. Elle y est en revanche incluse comme l'usure et la dégradation indéfinies qui résultent de la reproduction indéfinie du même.

« Par une ironie involontaire[946] », rien n'échappe au type. Face à la multiplication spontanée des individus identiques, le flâneur découvre tardivement qu'il n'est pas maître de la logique du type mais en participe lui-même, si bien que « l'on pourrait presque dire qu'il se voit lui-même, l'oisif avec toutes ses caractéristiques les plus spécifiques, comme type en de multiples exemplaires[947] ». Dans cette manifestation, tout individu est une marchandise qui flâne. C'était une chance pour le flâneur qui se rendait sur le marché avec l'espoir de donner à l'artiste une position sociale, c'est le désespoir de celui qui veut se démarquer au sein la foule informe. Une note de régie résume ce chemin régressif faisant de l'*hallucination de l'égalité* des choses comme marchandises la contrepartie du plaisir tiré de l'identification avec la marchandise : « Le comportement réflexif conduit à typifier (appauvrissement). Le flâneur étudie le type. (Mais il le retient moins sous forme de résultat de son expérience que de résultat de son identification ; pour finir, la typologie s'effondre du fait de l'identification[948]) ».

« Les Sept Vieillards » retrace ainsi l'expérience de l'échec de la libre construction d'une grille d'interprétation des rapports sociaux sous le marché du Second Empire. Cette tentative se heurte à la « vision contrainte (*Zwangsvorstellung*) » de l'article de masse qui impose l'illusion de sa naturalité et écarte tout exorcisme possible. Le poème présente peut-être pour la première fois en littérature l'« économie psychique » de l'article de masse : « L'article de masse apparaît comme une vision contrainte. [Il ne répond pas à un besoin naturel]. Le névrosé est contraint d'injecter de force cette vision dans le processus naturel de circulation, en l'insérant entre les autres représentations[949] ». En prendre conscience revient à désavouer la

[945] Voir Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, « Allegorie ou non sequitur », p. 90 : « L'infini perpendiculaire, fuyant vers une transcendance, a laissé place à l'indéfini sériel, immanent et plat. (…) L'image du vieillard proliférant comme "Dégoûtant Phénix, fils et père de lui-même" parodie la Trinité tout en l'associant au mythe du Juif errant, plusieurs fois suggéré par le poème. Le Juif errant, grande figure romantique, ou le "Juif éternel" comme on le nomme en allemand, poursuivra son errance jusqu'à la fin des siècles parce qu'il refusa de secourir le Christ, il marchera à l'infini, comme l'"homme des foules" d'Edgar Poe ».

[946] Benjamin, *Baud.*, « Feuillets sur le type et la valeur d'échange », p. 1005.

[947] *Ibid.*, p. 1009.

[948] *Ibid.*, « Ajouts et notes de régie pour la rédaction de *Sur quelques motifs baudelairiens* », p. 947.

[949] *Ibid.*, Section « La valeur d'échange », p. 930 [J 62a, 1].

signification de la flânerie. Finalement, « le type du flâneur, pour ainsi dire, se ratatine, comme si une méchante fée l'avait touché de sa baguette » :

> Au-dessus de la mêlée, il affirme son rang d'observateur, de spectateur. En avouant de telles prétentions et en déniant tout respect pour les liens sociaux, il ne fait en vérité que fournir un point de repère de plus pour définir sa détermination sociale[950].

§ 2. Sociologie de l'oisiveté : l'exposition du désœuvrement

La flânerie baudelairienne porte le problème du désœuvrement du poète devant le public : « son existence oisive, dépourvue d'identité sociale, il prit la résolution de l'afficher[951] ». Loin de stabiliser et légitimer une fonction nouvelle, l'effort de redéfinition de la vocation poétique au commencement des *Fleurs du mal* tourne à la parodie. Sublimes dans leur ironie, les poèmes de *Spleen et Idéal* mettent en scène la saturation de l'espace social et la vacance poétique. Il en ressort, « précisément parce que le poète se réclame d'une fonction et d'une mission, que la société n'en a plus à lui confier[952] ». Soumis à des muses perverties et harassé par les hommes, il découvre la malédiction de l'inutilité sociale.

Dans la société dominée par la morale du travail et de la production, l'oisiveté brille par son immoralité. Par-delà l'autonomie fantasmée du flâneur, le *gestus* baudelairien en assume les conditions réelles et répond ainsi à l'abolition par la société bourgeoise du privilège accordé au poète et au philosophe. Ce contexte historico-politique introduit la question nouvelle de la justification d'une existence exempte de travail. Parce qu'elle disposait « des moyens d'anoblir cette attitude, voire de la transfigurer[953] », la société féodale trouvait encore une place pour l'homme de loisirs. Calquer son attitude sur la vie de la cour et la vie contemplative pouvait fonder sa reconnaissance. Avec l'avènement de la bourgeoisie, le lien traditionnel du poète au pouvoir disparaît, ou du moins persiste selon une autre hiérarchie : « si un poète demandait à l'État le droit d'avoir quelques bourgeois dans son écurie, on serait fort étonné, tandis que, si un bourgeois demandait du poète rôti, on le trouverait tout naturel[954] ». Contraints d'échapper

[950] *Ibid.*, Feuillets sur « Le type et la valeur d'échange », p. 1003 et p. 1005.

[951] *Ibid.*, « Notes sur les *Tableaux parisiens* de Baudelaire », p. 1016.

[952] *Ibid.*, Section « La marchandise », p. 438 [J 49, 2].

[953] *Ibid.*, p. 1015.

[954] Baudelaire, *OC, I, Fusées*, XI, p. 660.

au désœuvrement, Hugo et Lamartine se firent les « prêtres laïques de la bourgeoisie » pour sublimer l'oisiveté injustifiée en une dignité nouvelle.

Rompant avec ce sacerdoce, Baudelaire « se fit une enseigne de son isolement social » et « éleva l'oisiveté au rang d'une méthode de travail ». Ces deux dimensions tracent les coordonnées sociales du flâneur, à la fois exclu et se refusant au travail productif, subissant et accentuant les conditions de sa rupture avec les attentes sociales[955]. Comme le travail n'existe plus que sous forme de travail salarié, il fait ouvertement du marché le problème de la poésie. Dès les *Conseils aux jeunes littérateurs*, cette contrainte est conçue par Baudelaire à la fois comme un signe du déclin de la noblesse de la littérature et comme sa condition de survie. L'écrivain, qui ne dispose plus de la concentration de temps nécessaire à la naissance de la beauté et de la profondeur – tout au plus relèvent-elles de l'accident qui survient à l'artiste qui a trop trimé –, ne peut contourner la réflexion sur sa valeur marchande. Baudelaire porte un regard des plus réalistes sur le devenir économique de la littérature : celle-ci, « qui est la matière la plus inappréciable, — est avant tout un remplissage de colonnes ; et l'architecte littéraire, dont le nom seul n'est pas une chance de bénéfice, doit vendre à tout prix ». L'avantage de l'oisiveté, la lenteur des approfondissements dans le domaine de la pensée et de l'art ne sont plus garantis par la société et ne subsistent qu'en dépit des impératifs économiques. En résulte la situation paradoxale du littérateur qu'il est possible de résumer en une maxime : « aujourd'hui, il faut produire beaucoup ; — il faut donc aller vite ; — il faut donc se hâter lentement[956] ».

Détente dans le système de production capitaliste, la position de retrait et la paresse associées à la flânerie en font une « protestation inconsciente contre la cadence du processus de production », contre l'affairement généralisé et à la particularisation des intérêts. Par essence improductive (ce qui la rapproche de la prostitution, du jeu et de la collection), la flânerie se tient dans l'ordre de la consommation du monde extérieur et dans la consommation de soi par autrui. En reconnaissant dans la « flânerie systématique » de l'ouvrier un mal profond et son adversaire le plus tenace, Taylor ne s'y était pas trompé[957]. Travailler sans produire ou en

[955] Benjamin, *Baud*., p. 1016 : « Ici comme pour toutes les attitudes essentielles de Baudelaire, il paraît vain de départir ce qu'elles comportaient de gratuit et de nécessaire, de choisi et de subi, d'artifice et de naturel ».

[956] Baudelaire, *OC, II, Conseils aux jeunes littérateurs*, p. 14-15 et p. 17.

[957] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, p. 749. À travers Friedmann, Benjamin fait référence à *La Direction des ateliers* de Taylor : « La paresse naturelle des hommes est grave ; mais le mal de beaucoup le plus grand, dont souffrent ouvriers et patrons, est la flânerie systématique. (…) [dont] la majeure partie est pratiquée par des ouvriers avec l'intention délibérée de tenir leur patron dans l'ignorance de la vitesse à laquelle on peut faire un travail ».

produisant peu est un acte de résistance, « une protestation contre la division du travail[958] ». La retenue dans le processus de production, qui apparaît de ce point de vue associé à la paresse, n'est pas seulement un ralentissement du travail, mais surtout un détournement et un débordement d'énergie. Car pour être fidèle à ses ambitions, l'oisif doit travailler incessamment : « Pour écrire vite, il faut avoir beaucoup pensé, — avoir trimballé un sujet avec soi, à la promenade, au bain, au restaurant, et presque chez sa maîtresse[959] ».

Condamnant la flânerie ininterrompue du littérateur soumis à l'emprise du marché, Benjamin laisse persister un niveau où les transgressions de l'oisif ne sont pas encore d'emblée frappées d'inanité. Sa chance repose dans le surcroît de travail non salarié qui l'apparente à l'étude. Dans sa dépendance même à la valeur d'échange, il tire un profit irréductible à la quantité produite. Si la valeur de la littérature se mesure à la quantité de lignes produites, le flâneur conserve l'espoir que la concentration de pensées matérialisées excède la demande et la rémunération : « À la base de la *flânerie*, il y a, entre autres, l'idée que le profit (*Ertrag*) tiré de l'oisiveté a plus de valeur (*wertvoller*) que celui du travail[960] ». La plus-value de l'oisif est d'ordre spirituel, pure perte de temps échappant aux cadences infernales de production. Elle s'ajoute à l'œuvre produite sans augmenter ni son prix de vente ni les revenus tirés du travail. Comme elle n'entre dans la circulation marchande qu'à titre de résidu d'un travail superflu, elle conduit à une économie de la dette. Le surcroît de travail inutile implique la diminution du travail productif et de la valeur d'échange des œuvres. Dans cette perspective, *Mon cœur mis à nu* insiste sur les jouissances et les périls économiques de l'étude :

> C'est par le loisir que j'ai, en grande partie, grandi — à mon grand détriment, car le loisir sans fortune augmente les dettes… mais à mon grand profit, relativement à la sensibilité, à la méditation… Les autres hommes de lettres sont, pour la plupart, de vils piocheurs très-ignorants[961].

Dans le contexte moderne, la distinction entre l'*otium cum dignitate* et l'oisiveté socialement inutile résulte uniquement des conditions économiques de l'individu qui prétend en jouir. La question de la valorisation du temps libre se tranche à partir de l'utilité sociale, comme le montre le « seuil visible qui sépare l'oisiveté du loisir », à savoir la collection qui a

[958] *Ibid.*, Section « Le flâneur et la masse », p. 255 (reporté dans la section « La marchandise »).

[959] Baudelaire, *OC, II, Conseils aux jeunes littérateurs,* p. 17.

[960] Benjamin, *Baud*., Section « La trace », p. 900 et « La valeur d'échange », p. 925.

[961] *Ibid.*, Section « La trace », p. 898 [J 85, 9]. Benjamin écarte la référence à la « faculté du dandysme et du dilettantisme » que Baudelaire énumère parmi le profit tiré du loisir (*OC, I, Mon cœur mis à nu*, p. 697).

pour but « d'assurer la continuité du *grand seigneur* qui cultivait le loisir[962] ». Là où le « pauvre bougre penché sur ses livres » doit produire la preuve de son utilité, l'homme riche peut être loué pour ses études et ses loisirs. L'enchevêtrement de vénalité et d'inutilité affichées détermine la valeur d'échange de l'oisif et la conjugaison paradoxale de plaisir et d'angoisse qui en résulte :

> Chez le flâneur, la volupté de se trouver vénal noue un lien tout à fait curieux avec la peur qu'il a de tomber sur un acheteur. Cet acheteur, Baudelaire l'a encore manqué (pour nombre de ses collègues, c'était Napoléon ; mais on ne peut certes pas le dire de lui). En revanche il est au moins certain que les descendants actuels de Baudelaire échappent difficilement à l'acheteur. Ils n'ont plus besoin d'aller solliciter le marché car ils peuvent à peine lui échapper[963].

Faire œuvre est devenu socialement impossible pour le littérateur dans un contexte où « la fabrication moderne de masse détruit le sens artisanal et artistique du travail : "nous avons des produits, nous n'avons plus d'œuvres[964]" ». La poésie baudelairienne ne cherchera pas à désavouer ce constat de la *Béatrix* de Balzac. Sa réponse au désœuvrement n'oppose plus la dignité de l'œuvre à la banalité et à la superficialité du produit. C'est en produisant conformément aux exigences sociales nouvelles que Baudelaire tente de donner une dignité à la marchandise elle-même.

§ 3. Théologie de l'oisiveté : le satanisme baudelairien

L'interprétation sociologique de l'oisiveté se double d'une théologie. S'écartant des procédés du *Paris du Second Empire chez Baudelaire* où l'encre de la théologie reste occultée sous la strate d'écriture sociocritique, les « conclusions » des feuillets sur le type et la valeur d'échange travaillent l'articulation du sens social de l'oisiveté à son sens théologique[965]. La

[962] Benjamin, *Baud.*, « *Ringbuch* », p. 937.

[963] *Ibid.*, Feuillets sur « Le type et la valeur d'échange », p. 1003. La volupté et l'angoisse qui résultent de la position paradoxale du flâneur sur le marché font écho au mélange d'ivresse et d'inquiétude du poète face à la foule (voir sur ce point notre paragraphe sur « La marchandise comme sujet ivre »). Lorsque Benjamin remanie le *PSEB*, il s'intéresse moins à la posture que prend le poète relativement aux strates sociales qu'à sa position sociale dans la société bourgeoise. Ce glissement est un jalon vers la problématique de la transformation du lyrisme dans *SQTB*. Comme le poète a perdu son statut, c'est la forme poétique elle-même qui doit être modifiée.

[964] *Ibid.*, Section « La marchandise », p. 443 [d 12a, 5]. Nous approfondirons les conséquences de cette mutation au chapitre suivant, au paragraphe sur « L'héroïsme de la production lyrique ».

[965] Ces feuillets se rapportent aux premières et troisièmes sections de la deuxième partie du *Baudelaire* et comportent une série de « conclusions » ou « fins » (p. 1005-1006) dans lesquelles Benjamin travaille le lien entre

société crée « le flâneur pour se tirer d'embarras », c'est-à-dire pour résoudre la contradiction entre le principe capitaliste de l'exclusivité du travail salarié et de la vacance du privilège féodal d'un loisir réservé à certaines couches sociales. L'oisiveté maintient leur disjonction en opérant un saut en dehors du plan social. Elle devient la parade théologique aux contradictions de la société du Second Empire, la fantasmagorie par laquelle le désœuvrement social est sublimé en repos divin : « Menacés par la réprobation sociale qui fait d'eux des oisifs, ils se mettent en quête d'une sorte de lieu d'asile dans le ciel. On note bientôt que le démiurge et l'oisif opèrent un rapprochement[966] ».

Ce ciel est l'analogue de la foule, où la marchandise a pris la place de Dieu. En s'identifiant à elle, le flâneur connaît son apothéose. Ce n'est pas un acte créateur qui permet d'effectuer ce saut, mais l'improductivité et la survaleur absolue de l'œuvre. L'oisif correspond au démiurge qui n'a plus d'œuvre à achever ; il n'est pas le Dieu actif et producteur, créant ou entretenant perpétuellement le monde, mais le Dieu jouissant du luxe de laisser le monde aller à lui-même. L'absence d'activité productive est transfigurée en repos, temps absolument libre gagné sur le cours affairé du monde. Et l'inutilité sociale devient un signe de distinction dont l'ambigüité est essentielle. Par cette *imitatio dei*, les proscrits du travail salarié font de leur détresse sociale une situation d'exception. Sur ce fond de désœuvrement est possible le miracle perpétuel de l'oisiveté, au sein duquel le flâneur s'efforce de se maintenir. Mais l'apothéose de l'oisif est précaire : pour laisser aller le monde de la production, il doit constamment court-circuiter la dynamique d'incarnation dont se nourrit le fétiche-marchandise. Se faire payer pour son inactivité brise le privilège de l'identification. Il doit accepter à chaque instant les lois qui régissent le cours du monde social, tout en résistant à la tentation d'y participer. Pour lui, la détresse sociale et le besoin sont des remparts contre la réification. Comme le montre l'incarnation malheureuse de l'homme-sandwich, l'argent gagné est le signe de la chute la plus violente et brise son privilège théologique :

> Le type du flâneur, pour ainsi dire, se ratatine, comme si une méchante fée l'avait touché de sa baguette. À l'issue de ce processus de rapetissement, on trouve l'homme-sandwich. L'identification avec la marchandise est ici achevée ; le flâneur est désormais réellement dans la peau de celle-ci[967].

l'oisiveté et le fétichisme de la marchandise. Ces notes excèdent la dimension socio-économique qui occupe la plus grande partie des feuillets et prolongent les réflexions de la rédaction initiale du *PSEB* sur le plan théologique.

[966] Benjamin, *Baud.*, « Feuillets sur le type et la valeur d'échange », p. 1005.

[967] *Ibid.*, p. 1003.

La dynamique de la théologie de l'oisiveté résiste à cette forme d'incarnation et détermine l'éthique de l'oisif qui se tient dans l'existence comme un dieu sur le point d'être submergé par sa création. Exercice contemplatif, son œuvre vit du report et de l'esquive de l'impératif moral de vente de sa force de travail, de telle sorte que l'endurance désespérée face à la morale du travail définit l'unique principe de son éthique. En se référant à Max Weber, Benjamin note à quel point la « morale stricte du travail et des œuvres du calvinisme » devait être intéressée à la « dévalorisation (*Entwertung*) de la *vita contemplativa*[968] ». Dans l'économie marchande développée, l'oisiveté prend son sens théologique en se faisant valoir contre cette intrication de morale et de théologie protestantes qui valorise exclusivement la *vita activa*. En lieu et place de l'exhortation au travail se trouve inscrite sa proscription. Règle inviolable pour celui qui cherche à s'excepter de la détresse de l'ordre économique et juridique, elle conditionne l'exploit de l'oisiveté perpétuelle et métamorphose la nature du travail. Elle fait signe vers la possibilité d'un salut gagné chimériquement dans la fuite de l'ordre moral et ouvre la voie d'une théologie fondée sur un vice[969].

En faisant de l'oisif une « figure métamorphosée du héros » et en l'inscrivant dans la « fresque de la modernité[970] », Baudelaire partage le fantasme des romantiques allemands, qui ont fait de la carrière du Hercule antique le modèle de la « noble oisiveté » et jouent l'éthique païenne du labeur contre la sobriété morale du labeur journalier. « Seule parcelle de divinité qui nous restait encore du Paradis[971] », selon le mot de Schlegel, l'oisiveté héroïque est dirigée contre l'industrie et le culte de l'utilité. Mais le fond païen opposé à la morale protestante disparaît lors de la présentation de la divinité fantasmée. Alors que son agir est calqué sur le modèle du labeur antique, son apothéose lui confère finalement les attributs du Dieu judéo-chrétien :

> Ainsi s'annonce l'apothéose du flâneur. Ce que la terre, avec son ordre économique et juridique, refuse à l'artiste et au poète, il va le chercher, sous l'aspect de l'oisif, dans le ciel. Les attributs de l'être suprême – omniprésence, omnipotence

[968] *Ibid.*, « *Ringbuch* », p. 932. Les notes du « *Ringbuch* » se rapportent probablement à la première rédaction de l'essai *Sur quelques thèmes baudelairiens*. La problématique de la continuité et de la discontinuité du temps dans l'action, dans la production et dans la mémoire regroupe les thématiques de l'oisiveté, de la relation conflictuelle entre travail et contemplation et de l'*Einfühlung*. Le feuillet progresse en distinguant deux formes d'expérience – *Erfahrung* et *Erlebnis* – qui deviennent le centre des dernières réflexions de Benjamin.

[969] Benjamin voit dans l'oisiveté le « véritable vice de Baudelaire » et se réfère au proverbe « l'oisiveté est la mère de tous les vices » (*Ibid.*, p 933).

[970] *Ibid.*, p. 937.

[971] *Ibid.*, « Feuillets sur le type et la valeur d'échange », p. 1005. Benjamin cite la *Lucinde* de Schlegel. Plus ironiquement, le *Peintre de la vie moderne* décrit le dandy comme un « Hercule sans emploi » (*OC, II*, p. 712).

> omniscience – ne reviennent-ils pas à l'oisif ? L'omniprésence du flâneur profite de toutes les occasions. L'omnipotence du joueur ne s'avère pas seulement supérieure à son partenaire, mais aussi à tous ceux qui font un travail. L'omniscience [de l'étudiant est la lettre de noblesse de tout oisif et celle] du détective est un reflet de celle qui un jour ira faire le procès du coupable. L'oisif est ainsi le seul être à l'image de Dieu qui soit possible dans cette société[972].

L'oisiveté moderne est comprise comme un retour du refoulé face au calvinisme qui avait tenté d'« ériger un barrage contre le déversement du temps lié à la contemplation dans l'oisiveté[973] ». Dans la mesure où son spectre d'expérience et « ses modes de comportement incluent une certaine part d'activité », l'exclusion de la *vita activa* restitue finalement cela même qu'elle cherche à esquiver. Elle ne réalise pas un saut en dehors du domaine du travail, mais rivalise avec la morale protestante sur son propre terrain, celui de la continuité. En effet, toutes les formes d'occupation associées aux attributs du dieu oisif (l'omniscience de l'étudiant, l'omniprésence du flâneur ou la toute-puissance du joueur) « ont en commun de ne pas vouloir se laisser interrompre ». Il faut alors reconnaître que l'« oisiveté active » se conforme au travail qui ne connaît ni septième jour ni jubilé ; elle transpose dans la vie contemplative la fluidité de la production ininterrompue et la monotonie de la tâche standardisée. Se soustrayant au processus de production seulement en apparence, elle est la « quintessence de ses deux aspects négatifs et balaie sa fonction positive[974] ». Sous le ciel éclairé par la lumière au gaz, le noctambulisme de l'oisif en fait le « pendant de l'équipe de nuit de l'ouvrier de l'industrie[975] ».

Ainsi Benjamin commence-t-il par noter que la spécificité des modes de comportement de l'oisif se rejoignent dans leur capacité à « en principe durer indéfiniment (*prinzipiell unbegrenzt dauern*) sans dégénérer en travail[976] » pour finalement faire de cette durée indéfinie la norme de l'expérience vécue et le signe d'une production qui ne peut s'arrêter. De ces aspirations à une oisiveté perpétuée, il semble vouloir ne retenir qu'une expression négative de l'emballement du travail. C'est réserver pour un autre temps le versant positif de l'oisiveté, le caractère « infatigable » et l'espoir festif de l'enfance. Quelque chose se cherche dans cette théologie de l'oisiveté, comme un renversement du Dieu Créateur devenu exploitant. Mais

[972] Benjamin, *Baud.*, « Feuillets sur le type et la valeur d'échange », p. 1006.

[973] *Ibid.*, « *Ringbuch* », p. 932.

[974] *Ibid.*, p. 933. Un fragment biffé du même feuillet établit un lien entre cette mauvaise infinitude de l'oisiveté et la « mauvaise infinitude dans le mouvement du Capital ».

[975] *Ibid.*, « Feuillet sur le noctambulisme », p. 941. Benjamin fait du noctambulisme l'expression de l'emballement du processus de production : « Qu'il ne puisse pas aller au lit reflète le fait que la production ne peut s'arrêter ».

[976] *Ibid.*, « *Ringbuch* », p. 932.

l'*imitatio dei* relève ici davantage de la révolte que d'une pratique révolutionnaire assurée[977]. Le « fond de satanisme de Baudelaire ne repose sur rien d'autre que cette théologie de l'oisiveté[978] » et sa passion de l'inversion construit une parodie de la toute-puissance tournée contre la bassesse de la société du Second Empire. Dans le fantasme de l'oisif, l'absence de réflexion de la bourgeoisie sur l'avenir des forces productives rencontre le désir de se libérer d'une temporalité sociale intenable. Ce n'est plus uniquement le problème du « pauvre bougre penché sur ses livres le ventre creux [qui] devra d'abord prouver par une œuvre qui attirera l'attention qu'il est autre chose qu'un oisif ». D'abord décriée pour son inutilité sociale, l'oisiveté finit par apparaître comme un luxe, comme le fantasme refoulé de la bourgeoisie :

> La ressemblance de l'oisif avec Dieu (*Gottähnlichkeit des Müssiggängers*) montre que la sentence « le travail est l'honneur du citoyen » a commencé à perdre de sa validité. Le bourgeois commence à avoir honte de son travail. Il met de plus en plus sa fierté dans la seule possession. Mais le fainéant lui dispute ce délicieux sentiment. Car il s'adonne à l'oisiveté sans se soucier de savoir si ses moyens le lui permettent[979].

Cette honte de la bourgeoisie à l'égard du travail peut être lue comme un avertissement de son déclin ou comme un point de jonction entre les classes dans le fantasme de l'arrêt des forces productives. L'image du dieu oisif fait signe vers une conception du travail affranchie de l'exploitation, telle que Benjamin cherche à la penser dans sa relation au jeu. À ce stade, son privilège reste celui de l'exploiteur capitaliste et ne fait que traîner le fantasme, irréalisable pour la société du Second Empire, de se soustraire à la roue de l'égalité. Certes, le renversement opéré par la théologie de l'oisiveté fait du désœuvrement un acte de révolte et d'échappement au monde. Mais, en élevant celui qui n'a rien à faire jusqu'aux cimes de l'existence soustraite aux impératifs sociaux, elle le place seulement dans la position de celui qui contemple sans agir.

La question que pose Benjamin porte alors sur l'efficacité de la critique politique incluse dans cette posture. Malgré ses percées à partir des contradictions de la société du Second Empire, la théologie de l'oisiveté reste prise dans les filets du destin tissé par le Capital. Le saut

---

[977] Un fragment de la liasse « Oisiveté » du *Livre des passages* rapproche le type de l'oisif de la jeunesse dorée (Benjamin, *LP*., p. 802 [m 4, 3]).

[978] Benjamin, *Baud*., « Feuillets sur le type et la valeur d'échange », p. 1006. Un fragment précise qu'il n'est qu'une « reprise raisonnée des velléités destructrices et cyniques, illusoires surtout, qui partent des bas-fonds sociaux » (p. 916 [J 87, 9]).

[979] *Ibid.*, « *Ringbuch* », p. 937 et p. 935.

qu'elle effectue la rend complice du « laminoir de la valeur d'échange » qui « passe sur les heures de travail et les aplatit pour en faire des équivalences absolues[980] » :

> Le fétiche de la marchandise se déplace sur un Juggernaut, le char du dieu Shiva, qui égalise tout sous ses roues. Le flâneur s'identifie à ce fétiche, il s'identifie à lui. Il puise en lui cette *ivresse religieuse des grandes villes** qui n'est autre que celle de l'identification avec la marchandise elle-même. Ce fétiche est censé conférer les traits du dieu. Et il lui ressemble : non pas, certes, le dieu actif, mais le dieu qui se repose de la Création. La domination de la bourgeoisie était à peine consolidée que cette image du dieu <le texte s'interrompt>[981].

L'image de ces rites somptueux fait écho aux pages du *Capital* où Marx présente l'emprise mythique du capitalisme qui augmente la masse et la dépendance de ses fidèles en faisant de chaque producteur un « homme tronqué, fragmentaire », prêt prendre part à la procession en se jetant sous les roues du char. Les moyens pour développer la production y figurent comme des moyens pour asseoir la domination et l'exploitation du producteur ; ils « substituent au travail attrayant le travail forcé ; (…) ils transforment sa vie entière en temps de travail et jettent sa femme et ses enfants sous les roues du Jagernaut capitaliste[982] ». La loi d'accumulation du capital devait progressivement exclure toute forme d'oisiveté pour faire du temps libre le temps où se fait sentir le poids de la dette et de la culpabilité. En se hissant sur le char de Shiva aux côtés du capitaliste, l'oisif tente désespérément de substituer la jouissance à l'expiation sans fin. Dieu actif dans la production et la destruction, le Capital trouve son complément dans la passivité de l'oisif qui, se voulant absolument sans valeur, croit se soustraire aux dévastations de la plus-value.

§ 4. Le choc de l'identification contre l'égalisation par le fétiche

Parade de l'oisif à l'égalisation par le fétiche, l'identification au fétiche reconduit le fétichisme à un niveau supérieur de telle sorte que pour Baudelaire, « le mirage politique qui surgit à l'horizon du marché mondial était la patrie de son génie poétique ». Benjamin admet volontiers que son expérience du marché est à compter parmi les plus profondes qu'un homme

[980] *Ibid.*, « Notes pour la rédaction », p. 1008.

[981] *Ibid.*, Feuillets sur « Le type et la valeur d'échange », p. 1006.

[982] Marx, Karl, *Œuvres I, Le Capital*, I, p. 1163. Marx montre dans ce paragraphe la « corrélation fatale » (p. 1163) entre l'« enfer du *paupérisme* » (p 1161), c'est-à-dire l'accumulation de la misère, et l'accumulation du capital.

du XIX[e] siècle ait pu connaître. Mais qu'elle l'ait poussé à « abandonner les motivations rationnelles et morales de l'*égalité* » ne signifie pas qu'il ne fut jamais « victime des illusions sous-jacentes que Marx décèle dans le concept d'*égalité* ». Il exprime et rend manifestes les contradictions de la société du Second Empire, sans toutefois parvenir à théoriser leur fondement : il n'a « jamais percé à jour le système économique ». Cette lacune théorique – qui l'empêche d'aboutir à aucune conception constructive de l'histoire, malgré sa critique du progrès – explique le désespoir de la vision politique de Baudelaire, dont la haine pour la bourgeoisie n'aura été qu'une « passion fébrile, qui le gagnait par accès pour retomber ensuite[983] ».

La teneur des critiques adressées à la démocratie témoigne certes du fait qu'il s'est toujours inscrit en faux contre le nivellement idéologique par la liberté et par l'égalité. Mais elle indique aussi qu'il n'a pas vu clairement dans cette dernière « la chair de la chair ou plus exactement l'ombre de l'ombre de "{l'heure de travail} l'heure idéale" d'après laquelle se mesure le temps de travail mis en œuvre pour fabriquer des valeurs d'échange[984] ». Sans en faire la dupe de l'idéologie bourgeoise (de Maistre l'aura définitivement mis en garde contre ses facilités[985]), c'est cette connivence involontaire avec l'égalité que Benjamin reproche à Baudelaire. Si l'exposition baudelairienne de la situation du poète au sein de l'économie marchande résonne avec le *Capital*, elle finit par rabattre l'image du Jaggarnaut économique sur l'idéologie de l'« impitoyable dictature (…) de l'opinion dans les sociétés démocratiques » :

> N'implorez d'elle ni charité, ni indulgence, ni élasticité quelconque dans l'application de ses lois aux cas multiples et complexes de la vie morale. On dirait que de l'amour impie de la liberté est née une tyrannie nouvelle, la tyrannie des bêtes, ou zoocratie, qui par son insensibilité féroce ressemble à l'idole de Jaggernaut[986].

L'égalité écrase le génie et réduit la démocratie à la liberté de conformer la singularité aux attentes du marché. Amené devant les tribunaux de l'opinion à l'instar du malheureux qui

---

[983] Benjamin, *Baud.*, Feuillets sur « Le type et la valeur d'échange », p. 1004. En réponse aux exigences d'Adorno, la refonte des conclusions du *PSEB* insiste sur les points de divergences entre Baudelaire et Marx du point de vue de la critique sociale qui étaient restés implicites dans le texte initial. En pensant passionnément la révolte, Baudelaire se dispense de donner sur le plan politique une solution pour penser la révolution.

[984] *Ibid.*, « Notes pour la rédaction », p. 1008.

[985] *Ibid.*, p. 1004 : « Baudelaire ne faisait certainement pas grand cas de cette *égalité* que la Révolution française avait inscrite sur sa bannière. Il n'était pas acquis aux idéaux des Lumières ».

[986] Baudelaire, *OC, II, Edgar Allan Poe, sa vie et ses œuvres*, p. 298.

porte la marque « *Pas de chance*[987] *!* » dans les plis sinueux de son front comme un livre son titre, Poe a fait l'expérience de la privation du « don de plaire » dont Baudelaire souffrait lui-même[988]. Le guignon, nom poétique de cette malédiction économique plus que théologique, fait de l'exclusion du marché un acte de résistance involontaire. Marques d'une destinée irrégulière soustraite à la productivité rémunératrice, les dettes seules sauvent le génie[989]. Sans être en mesure de se conformer au marché ni d'échapper aux tentations de la vénalité, Baudelaire, « surtout à la fin de sa vie, et au vu du peu de succès que son œuvre rencontrait » se vendit corps et âme en inventant ses propres modalités de prostitution : « il s'est offert en prime avec son œuvre et a confirmé jusqu'au bout pour son propre compte ce qu'il pensait être le caractère inévitable de la prostitution pour le poète[990] ».

Benjamin hésite sur les implications lointaines des négociations du flâneur hiérodule avec ce nivellement par l'égalité : « {rester béat} être béat devant cette égalité fait du flâneur le grand prêtre du monde de la prostitution[991] ». Il y a peut-être quelque chose à sauver dans cette vie contemplative tournée vers l'extérieur. Les imagiers du Moyen-Âge représentaient « les hommes qui s'adonnent à la vie active liés à la roue de la Fortune, s'élevant ou s'abaissant selon le sens dans lequel elle tourne, alors que le contemplatif reste immobile au centre[992] ». Pour celui qui n'a pas droit au loisir, une telle représentation n'est plus disponible. Alors que la masse est broyée par la roue de l'égalité, la *vita contemplativa* de l'oisif prend une nouvelle orientation. Elle devient le regard effaré devant la souffrance du monde et se cherche une utilité, comparable à celle jadis possédée par le loisir, en se faisant « *vita contemptiva*[993] ».

Depuis leur essor dans la promenade jusqu'à leur achèvement dans la tentative de se soustraire à l'aliénation dans la foule, le désir de détachement du monde et la jouissance de soi

---

[987] *Ibid.*, p. 296.

[988] C'est, selon le poème en prose éponyme, le don le plus précieux. Le *PSEB* précise que « son amour du dandysme ne fut pas un amour heureux. Il ne possédait pas le don de plaire, ce qui le rapprochait grandement du dandy, dont l'art est de ne pas plaire » (Benjamin, *Baud.*, p. 790).

[989] Telle est la teneur de la défense posthume de Poe contre les directeurs de revue et journalistes : « S'il avait voulu régulariser son génie et appliquer ses facultés créatrices d'une manière plus appropriée au sol américain, [il] aurait pu devenir un auteur à argent, *a money making author* ; (…) il eût mieux valu pour lui n'avoir que du talent, le talent s'escomptant toujours plus facilement que le génie. Un autre, (…) un ami du poète, avoue qu'il était difficile de l'employer et qu'on était obligé de le payer moins que d'autres, parce qu'il écrivait dans un style trop au-dessus de vulgaire. *Quelle odeur de magasin* ! comme disait Joseph de Maistre » (Baudelaire, *OC, II*, p. 298).

[990] Benjamin, *Baud.*, Section « Perte d'auréole », p. 513 [J 60a, 2] et *Zentralpark*, p. 664.

[991] *Ibid.*, Feuillet « Notes pour la rédaction », p. 1008.

[992] Benjamin, *LP.*, p. 797 [m 1, 2].

[993] Benjamin utilise cette locution dans les *Passages*, à propos du dandy (*Ibid.*, p. 798 [m 1a, 2]).

appartiennent à la préhistoire de la flânerie. Précurseur des promenades solitaires et des rêveries qui les emplissent, Rousseau « jouit déjà de lui-même – dans l'oisiveté de la promenade », mais ne s'est « pas encore tourné vers l'extérieur[994] ». Fuyant le mépris de ses contemporains, il pouvait encore faire l'expérience de la plénitude de soi lors de ces heures de solitude et de méditation dont il tient le registre, laissant la « tête entièrement libre » et les « idées suivre leur pente sans résistance et sans gêne[995] ». L'expérience de la tyrannie de la face humaine marque la rupture définitive avec le promeneur solitaire ; Baudelaire se trouve contraint de délaisser les ravissements de l'intériorité pour se tourner entièrement vers le train effréné du monde et de l'histoire. Ainsi les paisibles dérives sur le lac de Bienne ont-elles laissé la place à l'ivresse cauchemardesque du flâneur des « Sept Vieillards » qui découvre que son « âme dansait, dansait, vielle gabare / Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords[996] ! »

Le *Spleen de Paris* en assume les conséquences spirituelles et physiques en modulant les « mouvements lyriques de l'âme », les « ondulations de la rêverie » pour faire place aux « soubresauts de la conscience[997] ». La prose poétique fait face aux chocs, qui font du poète un « nouveau Joseph Delorme accrochant sa pensée rapsodique à chaque accident de sa flânerie[998] ». Mais c'est le « promeneur sombre et solitaire, plongé dans le flot mouvant des multitudes[999] » du tableau des *Paradis artificiels* qui donne le passage clé pour déterminer l'usage poétique de la pensée captive de l'accidentalité :

> Le mot *rapsodique*, qui définit si bien un train de pensées suggéré et commandé par le monde extérieur et le hasard des circonstances, est d'une vérité plus vraie et plus terrible dans le cas du haschich. Ici, le raisonnement n'est plus qu'une épave à la merci de tous les courants, et le train de pensées est *infiniment plus* accéléré et plus *rapsodique*[1000].

Ce train de pensée rapsodique détermine le motif d'une prose poétique souple et heurtée capable « d'intercepter, en leur opposant sa propre personne physique et psychique, les chocs, les coups, de quelque direction qu'ils proviennent ». Comme « type qui cherche le

[994] Benjamin, *Baud.*, Section « La trace », p. 900.

[995] Rousseau, Jean-Jacques, *Les confessions. Autres textes autbiographiques*, Paris, Gallimard, 2013, *Rêveries du promeneur solitaire*, p. 1002.

[996] Baudelaire, *OC, I.*, « Les Sept Vieillards », p. 88.

[997] *Ibid.*, *Le Spleen de Paris*, p. 275-276.

[998] Benjamin, *Baud.*, Section « La marchandise », p. 461 [J, 52].

[999] Baudelaire, *OC, I.*, p. 400.

[1000] Benjamin, *Baud.*, Section « Passages », p. 855 (Baudelaire, *OC, I*, p. 428).

traumatisme », Baudelaire est chez lui dans les grandes villes et fut pour cette raison le premier à s'approprier l'expérience vécue du choc qui résulte du « croisement de leurs innombrables rapports ». Point de rencontre des trajectoires des individus croisés, son âme devient un médium commun. Ce « moment du *déclic**, de la "commutation" dans l'identification ("*Umschaltung" in der Einfühlung*[1001]) » lui fait connaître son versant positif par lequel le poète change de condition. L'idéal du choc permet ainsi de remplir le « devoir », d'abord négligé par Benjamin, de concilier les injonctions contrariées du « goût invincible de la prostitution » et de la « confession passionnée que l'artiste est le seul individu auquel il est refusé de sortir de lui-même[1002] ». La structure de l'identification se complique en effet dès lors que l'on prend en compte ce mécanisme par lequel « le propre moi s'insinue dans ce qui lui est étranger (*Insinuation des eignen Ich in ein Fremdes*) » sans sortir véritablement de lui-même :

> Son coup de maître consiste à avoir évidé (*entleert*) son propre moi, à l'avoir délesté de sa personnalité (*Person*) au point qu'il peut se sentir chez lui sous chaque masque[1003].

Ressort profond de la *praxis* de l'identification, l'opération allégorique de l'évidement (*Entleerung*) déleste également du fardeau de la personnalité tout sujet qui entre dans le faisceau de relations instauré par le poème. Prolongeant l'interprétation du *Paris du Second Empire chez Baudelaire*, où la vacuité de l'âme du poète permet l'accueil de l'« âme de la marchandise », Benjamin voit le poète s'attribuer les pouvoirs de permutation de cette dernière, cette fois pour relier une multitude de singularités, et non plus pour insister sur son rôle de stupéfiant. Comme en témoigne la retranscription de ses pensées lors des prises de hachich à Marseille, Benjamin a lui-même pu faire l'expérience de ces instants extatiques : « À ce moment de profond ravissement, deux personnes, des bourgeois, des Apaches — qu'en sais-je — passaient devant moi – et je vis Dante et c'était Pétrarque. — Tous les hommes sont des frères[1004] ». Grâce à une

[1001] Benjamin, *Baud*., « *Ringbuch* », p. 937. Benjamin consigne ici une indication métatextuelle qui montre que la thématique de l'identification opère en arrière-plan dans *Sur quelques thèmes baudelairiens*. Elle conditionne une de ses notions centrales : « Projection de la définition de l'identification sur les définitions du paragraphe sur le choc ». Cela atteste que l'essai a bien été conçu comme un jalon entre la première section de la partie centrale sur l'oisiveté et sa troisième section sur le type et l'ivresse de la flânerie résultant de l'organisation du marché. Voir le plan annoncé dans la lettre à Horkheimer du 10 août 1939 (voir *Ibid.*, p. 827).

[1002] Benjamin fait référence au fragment de *Mon cœur mis à nu* : « L'homme de génie veut être *un*, donc solitaire. La gloire, c'est rester *un*, et se prostituer d'une manière particulière » (Baudelaire, *OC, I*, p. 700).

[1003] Benjamin, *Baud*., « *Ringbuch* », p. 936.

[1004] Benjamin, *Écrits français, Hachich à Marseille*, p. 112.

maîtrise presque divinatoire de la perception du semblable, le cloisonnement de la personne éclate et aboutit à une conception du soi comme tendance à prendre la place de ce qui est autre :

> L'expérience (*Erfahrung*) de l'homme en proie à l'ivresse du haschich pour qui deux passants en guenilles deviennent Dante et Pétrarque n'a point d'autre armature que l'identification (*Einfühlung*). Le *tiers* est celui qui est lui-même prisonnier de son ivresse. Son identité (*Identität*) avec le grand génie, par exemple Dante ou Pétrarque, est si parfaite que chaque sujet (*Subjekt*) auquel il s'assimile devient identique (*identisch*) à Dante et à Pétrarque. De la personne (*Person*), il ne reste rien qu'une faculté illimitée, et aussi, souvent, une tendance illimitée à prendre également dans le cosmos la place de n'importe quel animal, de n'importe quelle chose morte[1005].

La virtuosité dans l'identification fait pénétrer la poésie dans l'univers de la réification. Selon la formule des *Paradis artificiels*, cette « impersonnalité, cet objectivisme (…) qui n'est que le développement excessif de l'esprit poétique[1006] » profite du nivellement des êtres pour faire correspondre les sujets ou les choses. Si elle ne conduit pas au deuil de la singularité mais à son héroïsation, celle-ci ne se résume pas à l'invention de processus de subjectivation ou d'élaboration de soi[1007] d'emblée frappés d'inanité par leur subordination au fétiche-marchandise. La relation à soi du poète rayonne en conférant une dignité héroïque aux êtres singuliers brisés par le règne moderne de la marchandise. Elle renverse ainsi la logique de l'identification exposée dans les « Sept Vieillards » (où toute manifestation est intégralement reconduite à l'égalité) en jouant de la relation d'identité instaurée dans ce lieu évidé qu'est l'âme du poète. Des poèmes comme « Les Petites Vieilles » peuvent alors métamorphoser ces « êtres singuliers, décrépits et charmants » en « Èves octogénaires[1008] » La détresse invite à la recherche d'un agir lyrique répondant aux nouvelles modalités de l'expérience vécue et justifie à elle seule, comme le précise Baudelaire, ce *gestus* de suiveur motivé par l'« irrésistible

[1005] Benjamin, *Baud.*, « *Ringbuch* », p. 936. Nous rectifions la traduction de Charbonneau qui ne prend pas compte de la distinction entre identité (*Identität*) et identification (*Einfühlung*).

[1006] Baudelaire, *OC, I*, « Du vin et du hachisch », p. 396.

[1007] L'héroïsme de la modernité ne saurait ainsi se résumer au sens éthique de l'esthétique de la modernité que Foucault a cherché à comprendre comme rapport critique à soi ou comme l'exigence d'une élaboration de soi : « L'attitude volontaire de modernité est liée à un ascétisme indispensable. Être moderne, ce n'est pas s'accepter soi-même tel qu'on est dans le flux de moments qui passent ; c'est se prendre soi-même comme objet d'une élaboration complexe et dure : ce que Baudelaire appelle, selon le vocabulaire de l'époque, le "dandysme". (…) L'homme moderne, pour Baudelaire, n'est pas celui qui part à la découverte de lui- même, de ses secrets et de sa vérité cachée ; il est celui qui cherche à s'inventer lui-même. Cette modernité ne libère pas l'homme en son être propre ; elle l'astreint à la tâche de s'élaborer lui-même ». (Foucault, Michel, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, *Qu'est-ce que les Lumières ?*, p. 570-571).

[1008] Baudelaire, *OC, I.*, « Les petites vieilles », p. 91.

sympathie » pour « ces êtres qui ont beaucoup souffert[1009] ». La « commutation dans l'identification » ouvre en ce sens des possibles inespérés. Au lieu d'excepter le poète flâneur des détresses de l'existence citadine soumise au marché, elle le reconduit vers le monde des hommes en proie à la fantasmagorie capitaliste :

> Une fois qu'il ne fait qu'un avec le fétiche de la marchandise, il peut enfin se glorifier d'avoir été honoré par l'aventure qui était le but recherché par l'expérience vécue. La fantasmagorie s'est ouverte à lui ; elle l'a accueilli en son sein[1010].

Ce prix à payer donne la mesure des périls de la conspiration baudelairienne, qui se tient lucidement sur le seuil étroit à ne pas franchir sous peine de succomber définitivement aux rêves de la marchandise. En s'appropriant les rêves et les chocs de la fantasmagorie de la modernité, le poète acquiert une liberté qu'aucune *épochè* ne saurait permettre.

§ 5. Le flâneur allégoriste

Plutôt que de donner un visage définitif au flâneur, Benjamin en a multiplié les figures et les masques jusqu'à en faire un lieu disponible pour accueillir l'ensemble des manifestations de l'aliénation. Devenu signe sans signifiant, la postérité reconnaîtra dans sa vacuité l'allégorie de la modernité[1011]. En effet, la dialectique du *Paris du Second Empire chez Baudelaire* progresse moins par un enrichissement de ses figures que par la répétition de l'identité du flâneur et de la marchandise sous différentes formes. Cette phénoménologie se tient dans l'ordre de l'apparence, jusqu'à s'achever dans l'incarnation du concept abstrait de la marchandise. Ainsi Benjamin tranche-t-il la question du pouvoir subversif du flâneur, dont les errances dans les mythologies modernes n'ont su aboutir au réveil escompté et n'ont fait qu'intensifier

[1009] Benjamin, *Baud*., Sections « Passion esthétique », p. 113 et « Allégorie », p. 138 [J 47, 1]. Subir un choc et être attiré par une trace sont les caractères de l'*Erlebnis* auxquels Baudelaire donne tout leur poids : « Au choc de la rencontre à la base duquel il y a l'échange de regard ("À une passante") correspond le fait d'être attiré vers une trace ("Les Petites Vieilles") » (*Ibid.*, « *Ringbuch* », p. 937).

[1010] Benjamin, *Baud*., Feuillets sur « Le type et la valeur d'échange », p. 1004.

[1011] Voir Graeme Gilloch, « The return of the *flaneur*. The afterlife of an Allegory » cité par Régine Robin dans Robin, Régine, « L'écriture flâneuse », in *Capitales de la modernité*, p. 62 : « Le retour de cette figure est symptomatique du postmoderne. Il ne circule plus comme piéton, mais comme signe. Comme il adopte de plus en plus de masques, proliférant comme trope, comme allégorie pour des expériences de plus en plus ténues. Il devient signifiant sans signifié ».

l'ivresse de l'inaction. Son destin s'est scellé dans les tentations de la déambulation consumériste et dans le culte du fétiche.

Si les « ambigüités politiques » du flâneur interdisent de lui attribuer immédiatement une fonction émancipatrice[1012], celles-ci sont aussi la marque d'un fétichisme irréductible, ancré comme un moment nécessaire dans toute expérience qui prend place au sein du capitalisme. Faire face au fétichisme ne revient ni à rectifier une erreur ni à critiquer une idéologie, c'est chercher une éthique en son sein. Il échoit au flâneur de synthétiser l'expérience de l'aliénation dans le spectacle de la vie moderne ; sa destination est de succomber à son ivresse. Comme allégoriste, il se voit assigner une tâche (*Aufgabe*) : transformer l'expérience de la marchandise et son aura spécifique. Ces deux traits, artificiellement séparés dans *Le Paris du Second Empire chez Baudelaire*, sont en réalité conjoints chez le poète des foules. C'est en ce sens que les matériaux de la nouvelle rédaction travaillent à leur articulation : flâneur ou hiérodule, Baudelaire est déjà allégoriste. Tel est la possibilité de bifurcation que réserve le point d'équilibre de la dialectique. En laissant parler l'âme de la marchandise, la voie baudelairienne souligne la nature du sujet fétichiste, à la fois fictionnelle et universelle ; elle renverse l'affect de l'identification en savoir, quand bien même celui-ci serait voué à l'obscurité : « Son savoir est proche de la science occulte de la conjoncture (*Geheimwissenshaft von der Konjunktur*[1013]) ». À la fois écarté du processus de production et sans acheteur, l'oisif reste en retrait du marché dont il finit par faire un objet d'étude : « l'oisif, le flâneur qui ne comprend plus rien à la production entend devenir l'expert du marché (des prix[1014]) ».

Parmi les textes achevés, seul l'*Exposé de 1939* se prononce sur la relation entretenue par le « génie allégorique » de Baudelaire avec le « regard d'un flâneur » sur la ville : tous deux sont unis par « le sentiment d'une profonde aliénation[1015] ». Dans le même sens, un fragment prend définitivement ses distances avec le portrait du flâneur du premier projet des *Passages* :

> Flâneur, il s'est identifié à l'âme de la marchandise ; allégoriste, il reconnaît dans « l'étiquette indiquant le prix (*Preisetikett*) » auquel la marchandise se vend sur le marché l'objet de sa méditation – la signification (*Bedeutung*). Le monde dans l'intimité duquel cette dernière signification en date l'introduit n'est pas devenu un

[1012] Ces compromissions ont pu conduire une partie de la critique benjaminienne à valoriser la figure du chiffonnier. Voir Berdet, Marc, « Chiffonnier contre flâneur. Construction et position de la *Passagenarbeit* de Walter Benjamin », *Archives de Philosophie*, vol. 75, no. 3, 2012, p. 425-447. Peut-être s'agit-il moins de trancher entre ces figures que de déterminer leurs rôles respectifs.

[1013] Benjamin, *Baud.*, Section « Le flâneur et la masse », p. 255 [M 5, 6].

[1014] *Ibid.*, Feuillets sur « La valeur d'échange », p. 907 [J 83a, 4].

[1015] Benjamin, *LP.*, *Exposé de 1939*, « Baudelaire ou les rues de Paris », p. 54.

> monde plus amical. L'enfer se déchaîne dans l'âme de la marchandise, même si en apparence son prix lui procure la paix[1016].

Du spectacle de la foule et des marchandises étalées dans les vitrines, on passe à la méditation sur leur mode d'existence et leur rapport à l'expérience humaine. La vision allégorique laisse apparaître l'âme de la marchandise et l'environnement familier (*heimisch*) du marché dans leur caractère menaçant. Derrière le voile de la foule, le flâneur découvre le séjour infernal où tout être est soumis au fonctionnement arbitraire de la valeur ; et derrière l'apparence de la fixation du prix, il pressent la catastrophe de la détermination de la valeur. Ce qui était signification pour le baroque resurgit dans cet objet instable qu'est la marchandise, sous forme de valeur. Dans cette substitution se joue selon Benjamin la singularité des procédés de chiffrage du poème baudelairien.

[1016] Benjamin, *Baud*., Section « La marchandise », p. 471-472.

Chapitre II : Le chiffre de la marchandise

Quia deceptae errore viarum.

Ce qui a une profonde signification, de ce fait même, ne vaut rien.

Hegel

Introduction : « Tout pour moi devient allégorie »

Alors qu'à l'époque baroque l'allégorie a été le complément de la vision catastrophique de l'histoire vidée de la transcendance, sa résurgence au XIX^e^ intervient dans un monde marqué par le chiffre de la marchandise. Cette dernière y figure comme son dieu caché et rayonne dans le clair-obscur de son enfer allégorique. « Marchandise » ne désigne pas seulement une notion d'économie, c'est aussi le nom qui porte les destructions et les fantasmes de l'époque moderne. La relecture allégorique du fétichisme qui y adhère questionne l'origine et les effets de la valeur en faisant de l'économie un champ traversé par des forces symboliques. Pont entre le matérialisme allégorique du baroque et le matérialisme historique, la théorie de la « corrélation expressive » de Benjamin – qui prend le relais de ce qui semble se présenter chez Marx comme une relation causale entre infrastructure et superstructure – laisse de côté la question de la genèse économique de la culture pour présenter « l'expression de l'économie dans sa culture ». Elle tente ainsi de « saisir un processus économique comme un phénomène originaire visible (*anschauliches Urphänomen*) d'où procèdent toutes les formes de vie qui se manifestent[1017] » ici, dans le médium de l'œuvre de Baudelaire et, selon les lois de la construction monadologique, dans le XIX^e^ siècle et dans l'histoire entière.

Ainsi le critique finit-il par faire des *Fleurs du mal* le lieu de la métamorphose de la marchandise en « objet poétique (*poetischer Gegenstand*[1018]) ». Il inscrit *dans* le recueil le

[1017] Benjamin, *LP*., p. 476 [N 1a, 6].

[1018] Benjamin, Walter, *Correspondance*, Paris, Aubier Montaigne, 1979., Lettre à Horkheimer du 28 septembre 1938, p. 260. Telle est l'opération réalisée par la troisième partie (la synthèse) du *Baudelaire*. À partir des données collectées par la critique sociale (dans l'antithèse), elle livre une « solution (*Auflösung*) » au problème de l'allégorie posé dans la première partie.

contexte de l'économie marchande, où l'objet produit occulte sa généalogie, fait oublier qu'il est valeur d'usage et devient ainsi symbole. Le capitalisme ne consiste en effet dans ce contexte qu'à faire augmenter la valeur symbolique de l'objet en le retranchant derrière l'aura de la nouveauté. Il offre l'image d'un âge d'or et atteint ses promesses dans le domaine de l'apparence, seulement là où la chose s'anime, personnifiée dans sa soumission au cours de la valeur. En scindant cette mystique, le geste poétique baudelairien expose autant l'envers de la vie mystérieuse superposée à la chose triviale, d'une vie qui ne se déroule jamais que dans le déchirement de son être concret.

Le fétichisme de la marchandise – nulle part formulé, mais partout opérant dans l'œuvre de Baudelaire – se comprend alors comme le processus de valorisation automatique qui recouvre la chose dévalorisée d'une « belle apparence ». Par-delà la transparence symbolique et l'éclat de la marchandise, le regard allégorique découvre son opacité constitutive, qui l'entraîne dans une méditation infinie. Il appréhende ces « subtilités métaphysiques » et ces « lubies théologiques » qui tomberont sous l'œil de Marx à partir de l'arbitraire et de la précarité de leur *mode de signification* : le prix. Le philosophe du *Capital* remarquera que la « valeur ne porte pas écrit sur le front ce qu'elle est. La valeur transforme au contraire tout produit du travail en hiéroglyphe social[1019] ». En reconnaissant dans le cours de la valeur l'analogue de l'arbitraire de la signification auquel il soumet les choses, l'allégoriste voit son instrument lui tomber des mains. C'est parce qu'ils sont soumis à la valeur – qui supplante la signification dans ses procédures de chiffrage – que les êtres deviennent des signes et peuvent entrer chez Baudelaire dans un poème social allégorique où « les lieux, le décor, les meubles, les ustensiles (…), tout est allégorie, allusion, hiéroglyphe[1020] ».

Ainsi Benjamin peut-il interpréter l'inversion fétichiste comme une résurgence de l'« antinomie de l'apparence et de la signification » dont la compréhension est « fondamentale pour l'évolution aussi bien du problème de l'allégorie que de celui de la fantasmagorie[1021] ». Chaque fois que la société productrice de marchandises « fait abstraction du fait que, précisément, elle produit des marchandises », une forme objective de l'oubli occulte le dédoublement ou la scission des objets en valeur d'échange et valeur d'usage : « l'image qu'elle

[1019] Marx, *Le capital : critique de l'économie politique*, « Le caractère fétiche de la marchandise et son secret », p. 73. Les citations du *Capital* mobilisées dans ce chapitre, sauf mention contraire, seront données dans la traduction de J.-P. Lefebvre.

[1020] Benjamin, *Baud*., Section « Allégorie », p. 138 [J 5a, 6] (Baudelaire, *OC, II, L'art philosophique*, p. 600).

[1021] Benjamin, *Baud*., « Nouvelles thèses », p. 1027.

produit ainsi d'elle-même et qu'elle a continué à désigner comme sa culture correspond au concept de fantasmagorie[1022] ». Comme le remarque Härle, « le vidage de la consistance matérielle du monde dû à la transformation du phénomène en hiéroglyphe social ou simple signe de valeur va de pair avec l'instauration des fantasmagories, c'est-à-dire la transfiguration imaginaire d'un monde devenu obtus et opaque[1023] ». Comme en effet « cet avilissement que subissent les choses du fait de pouvoir être taxées comme marchandises est contrebalancé chez Baudelaire par la valeur inestimable de la nouveauté[1024] », Benjamin n'oriente jamais ses réflexions sur la plus-value, sinon pour la reconduire à son fondement, la dévalorisation (*Entwertung*) du monde des choses opérée par la valeur (*Wert*). Un surcroît de fétichisme enveloppe l'exposition des processus de dévalorisation, chez Baudelaire, qui surenchérit sur la belle apparence en la rendant *inestimable,* renvoyant ainsi les marchandises à leur pauvreté en être.

Parce que « le modèle de son imagination, l'allégorie, était en parfaite concordance avec le fétichisme de la marchandise[1025] » Baudelaire a repéré le premier le stigmate du siècle. Son élan destructeur et les jeux avec l'apparence repérables dans les *Fleurs du mal* ont leur légitimité historique et philosophique du fait du problème que sa poésie prend en charge, celui d'un « monde profane [qui] est en même temps élevé et abaissé ». La marchandise hérite en effet des « antinomies de l'allégorie » : la dévaluation et la sanctification simultanées de l'objet ; la coexistence du caractère conventionnel et de l'expressivité ; l'exécution froide d'une technique et le jaillissement expressif[1026]. Par un singulier retournement, l'usage poétique de l'allégorie vaut comme réplique à la dimension allégorique du réel. Le double visage de la marchandise-allégorie retire le masque du régime symbolique de la plus-value supporté par le monde des choses. Plus qu'une simple métaphore, ce lien construit selon Benjamin l'image même de la structure de la marchandise, qui se manifeste avant tout comme schéma d'expérience : « les allégories représentent ce que la marchandise fait des expériences qu'ont les hommes de ce siècle[1027] ». Devenue « canon de la marchandise », l'allégorie mime les

[1022] Benjamin, *LP*., p. 683 [X 13a]. On ne saurait résumer à une logique du fantasme ces transfigurations trompeuses – que Benjamin appelle, à la suite de Marx, « fantasmagories » – qui produisent leurs effets à même les choses ; l'illusion est effective et fait marcher le monde.

[1023] Härle, « L'œuvre et les phénomènes. Le Baudelaire de Benjamin ».

[1024] Benjamin, *Baud*., *Exposé de 1939*, p. 847.

[1025] *Ibid.* , Section « La marchandise », p. 471 [J 79a, 4].

[1026] Benjamin, *ODBA*., « Les antinomies de l'allégorèse », p. 239.

[1027] Benjamin, *LP*., p. 341 [J 55, 13].

déformations qui envahissent les sphères de la nature et de la culture. Son écriture, qui répond à la non-transparence des hiéroglyphes sociaux, en fait le langage chiffré approprié à la société marchande.

Nous verrons dans ce chapitre qu'il s'agit alors moins pour Benjamin de s'enquérir des moyens de dissiper le mystère de la marchandise en le reconduisant à la raison que de ruminer le secret de sa production pour en faire une énigme. (1). Dans la méditation baudelairienne sur le caractère hiéroglyphique de l'univers, devenu magasin d'images et de signes, il décèle l'accomplissement de la marchandise. À la fois symptôme et réponse, l'ontologie du signe qui s'y attache hérite de ses tensions qui se cristallisent dans l'usage en apparence contradictoire des correspondances et de l'allégorie (2). En résulte une dialectique pour laquelle déchiffrer les hiéroglyphes sociaux, et avant tout celui de la prostitution, consiste à faire surgir l'utopie du comble de la réification (3).

1. L'énigme de la valeur

§ 1. La marchandise sous le signe de l'oubli

Comprendre l'inactualité du recours baudelairien à l'allégorie revient pour Benjamin à déterminer son index historique. C'est l'œuvre de Marx qui fournit le cadre théorique justifiant le retour et le renouvellement des méditations baroques sur le devenir allégorique du monde. Le *Capital* a en effet découvert que la valeur fait « de chaque produit du travail un hiéroglyphe social ». Dans la société productrice de marchandises, le rapport des hommes entre eux en se donne une existence séparée et « prend ici pour eux la forme fantasmagorique d'un rapport des choses entre elles », qui adoptent pour leur part des comportements humains[1028]. Dans les schémas d'inversion du théâtre baroque de la marchandise, comme dans la religion, « les

[1028] Benjamin, *Baud*., Section « La marchandise », p. 448 [X 4, 3] et p. 449 [G 5,1].

produits du cerveau humain semblent être des figures autonomes, douées d'une vie propre, entretenant des rapports les unes avec les autres et avec les humains[1029] ».

Marx n'a de cesse d'insister sur l'opacité constitutive de l'objet-marchandise. Son caractère chiffré et le fétichisme qui le sous-tend ne sont pas immédiatement lisibles. Conditions de son intelligibilité, le développement de la valeur et la généralisation progressive de la forme marchandise soumettent son apparaître à une temporalité. Ce n'est en effet « qu'avec le temps que l'homme cherche à déchiffrer le sens du hiéroglyphe, à pénétrer les secrets de l'œuvre sociale à laquelle il contribue ». Mais à mesure que la marchandise triomphe, son caractère fétiche devient plus discret :

> Marx voit une gradation dans l'évolution et l'intelligibilité du caractère fétiche de la marchandise : "Comme la forme marchandise est la forme la plus générale et la plus élémentaire de la production bourgeoise, ce qui fait qu'elle apparaît de bonne heure, bien que ce ne soit pas d'une manière aussi dominante, et donc caractéristique, qu'aujourd'hui, son caractère fétiche semble encore relativement intelligible. Avec des formes plus concrètes, même cette apparence de simplicité disparaît[1030]".

Il faut tenir compte du déclin de l'intelligibilité du caractère fétiche, qui progresse à mesure que grandissent la familiarité et le pouvoir d'attraction de la forme marchandise. Ni la définition de la valeur par l'économie politique bourgeoise – comme expression de la dépense de travail humain dans la production – ni la détermination de la quantité de valeur par la durée de travail ne viennent à bout de sa mystique. Que ces découvertes, au lieu de dissiper la « fantasmagorie[1031] », la renforcent en la présentant comme un mécanisme naturel et invariable n'est pas seulement la conséquence d'une erreur de méthode. Il y a un retard de la science sur l'irruption des idoles de la société marchande, qu'elle ne parvient pas à rattraper. Pour vérifier ses illusions, les concepts scientifiques doivent eux-mêmes participer du fétichisme. Comprendre la subordination de l'existence sociale à la marchandise exige de reconnaître un moment faux. Tel est le point aveugle de la science économique, en mesure de restituer ses lois et son fonctionnement, mais qui se refuse à faire appel à la métaphysique et à la théologie pour approcher l'origine de la valeur.

[1029] Marx, *Le capital : critique de l'économie politique*, p. 74.

[1030] Benjamin, *Baud.*, Section « La marchandise », p. 447-448 [X 3a, 3].

[1031] Le terme de fantasmagorie est employé dans *Le Capital* : « La découverte scientifique faite plus tard que les produits du travail, en tant que valeurs, sont l'expression pure et simple du travail humain dépensé dans leur production, marque une époque dans l'histoire du développement de l'humanité mais ne dissipe point la fantasmagorie qui fait apparaître le caractère social du travail comme un caractère des choses, des produits eux-mêmes »(Marx, *Œuvres I*, p. 608).

Pénétrer en profondeur le secret de la marchandise exige en effet un langage à la mesure de sa puissance d'occultation. Parce qu'il investit l'objet d'une puissance féérique, le fétichisme déborde d'emblée la sphère de l'économie pour recouper son sens anthropologique. Il se présente comme un phénomène religieux qui travaille l'économie de l'intérieur, comme principe d'une civilisation. Saisir son efficace revient ici à s'intéresser à l'oubli qui le fonde et qui fait du secret de la production de la valeur un mystère. Pour cette raison, toute méditation sur la valeur commence par prendre ses distances avec la chose même pour se placer sous le signe de l'oubli, adoptant la position de « l'homme qui a déjà eu la solution du grand problème mais l'a ensuite oubliée » : « maintenant il rumine (*grübelt*) non pas tant à la chose qu'à sa méditation passée sur cette chose (…). Les méditatifs et les allégoristes sont faits du *même* bois[1032] ».

S'il est vrai que l'allégorie présente « de nombreuses énigmes mais n'a pas de mystère » et que « l'énigme est un fragment qui, joint à un autre fragment qui lui convient, forme un tout[1033] », prendre en charge l'oubli par lequel la marchandise se constitue en fétiche revient à neutraliser son mystère. Détenue puis oubliée, la solution de l'énigme se présente dans le souvenir du méditatif comme « masse désordonnée du savoir mort ». Loin de la désavouer, le fragment instaure un rapport à la totalité, en la comprenant sur le modèle du « tas de pièces arbitrairement découpées avec lesquelles on reconstitue un puzzle ». En résultent la relance incessante de la recherche, la tentative de faire coïncider image et signification. L'allégoriste oppose à l'état fragmentaire du monde ses tentatives d'assemblage forcé sans jamais être le dépositaire ni du surgissement ni du devenir du sens. Il en va de même pour la marchandise et ses caprices, qui reposent sur un procédé apparenté au sien. À aucun moment son origine ne fournit un point d'appui stable, ni dans la production ni dans la circulation, pour savoir quelle signification, c'est-à-dire quel prix, lui sera assignée. Dans la mesure où il n'existe pas de « médiation naturelle (*natürliche Vermittelung*) » entre elle et son prix, la marchandise est un objet privilégié de la méditation allégorique :

> Les « subtilités métaphysiques » (« *metaphysischen Spitzfindigkeiten* ») où, selon Marx, la marchandise se complaît sont avant tout les subtilités qui concernent la fixation du prix[1034]. On ne peut jamais vraiment savoir pourquoi telle marchandise

[1032] Benjamin, *Baud*., Section « Mélancolie », p. 170 [J 79a, 1].

[1033] Benjamin, *ODBA*. : « Le mystère, au contraire, a toujours été évoqué par l'image du voile, ce vieux complice du lointain. Le lointain apparaît voilé ».

[1034] Benjamin fait référence au début du chapitre sur « Le caractère fétiche de la marchandise et son secret » : « À première vue, une marchandise semble au premier coup d'œil une chose tout ordinaire qui se comprend d'elle-même. On constate en l'analysant que c'est une chose extrêmement embrouillée, pleine de subtilités

> aura tel prix, ni au cours de sa fabrication, ni plus tard quand elle se retrouve sur le marché. Il en va tout à fait de même pour l'objet dans son existence allégorique (*Gegenstand in seiner allegorischen Existenz*). Aucune fée ne s'est penchée sur son berceau pour annoncer quelle signification (*Bedeutung*) lui assignera l'esprit profond de l'allégoriste. Mais une fois qu'il a reçu telle signification, il se peut qu'elle lui soit enlevée à tout moment en échange d'une autre. Les modes de significations changeaient presque aussi vite que le prix des marchandises. De fait, la signification de la marchandise est son prix ; elle n'en a pas d'autre, en tant que marchandise.

C'est pourquoi l'allégoriste, qui pressent l'analogie entre la signification (toujours en excès sur l'image ou la chose) et le prix (arbitrairement attaché au produit du travail humain concret), est « dans son élément avec la marchandise[1035] ». La méditation baroque sur la signification croise la méditation sur le cours imprévisible de la valeur marchande. Toutes deux se vouent au vacillement du sens ou à l'énigme infinie de la valeur où l'apparence de naturalité se dissipe pour dévoiler, dans le cours de ses variations, son arbitraire. De la simplicité apparente voilant les tensions réelles qui constituent la marchandise, l'allégoriste passe à l'examen de la dualité qui la travaille.

§ 2. Le grand poème de l'étalage

Les pouvoirs d'occultation de la marchandise sont renforcés par un exotérisme radical. Même ses manifestations les plus brutales et les plus éclatantes ne sont pas les garanties d'une attention portée à sa nature particulière. Elle apprivoise au contraire les masses en s'exposant devant elles et éduque insensiblement au culte du fétiche en faisant des boulevards, à l'instar des Expositions universelles, des « lieux de pèlerinage[1036] ». En se faisant oublier, elle indique le rite par lequel se faire adorer. Si au milieu du XIX^{e} siècle, « avec la multiplication des étalages, et en particulier celle des *magasins de nouveautés*, la physionomie de la marchandise a vu ses traits de plus en plus s'accentuer », ce sont seulement les perturbations qu'elle introduit

---

métaphysiques et de lubies théologiques. Tant qu'elle est valeur d'usage, elle ne comporte rien de mystérieux (…). Mais dès qu'elle entre en scène comme marchandise, elle se transforme en une chose sensible suprasensible » (Marx, *Le capital : critique de l'économie politique*, p. 73).

[1035] Benjamin, *Baud.*, Section « La marchandise », p. 471 [J 80, 2 ; J 80a, 1]. L'essentiel des analyses sur la relation de la signification et de la valeur devaient trouver leur place dans le paragraphe « Allégorie et marchandise » qui clôt le chapitre sur « La marchandise » (*Ibid.*, Feuillets bleus, p. 679).

[1036] Benjamin, *LP.*, *Exposé* de 1935, p. 39. Les expositions universelles ont ainsi été « une école où les foules écartées de force de la consommation se pénètrent de la valeur d'échange des marchandises jusqu'au point de s'identifier avec elle » (*Ibid.*, *Exposé de 1939*, p. 51).

dans l'imagination qui ont permis à Baudelaire de remarquer indirectement ce phénomène[1037]. C'est l'époque où, selon la formule de Balzac, « le grand poème de l'étalage chante ses strophes de couleur depuis la Madeline jusqu'à la porte Saint-Denis ». L'espace du grand magasin et ses étages perfectionnent les vitrines des boutiques des passages en permettant d'« embrasser, pour ainsi dire, d'un seul regard[1038] » la foule des marchandises. Tout voir d'un coup d'œil, telle est l'illusion qui sert de principe à son exposition et augmente « l'élément de spectacle et l'aspect de *circenses*[1039] ».

La marchandise ne camoufle pas ce qui permet sa lisibilité. Son mode de signification est au contraire ce qu'il y a de plus visible en elle, si bien qu'il en vient à recouvrir complément sa nature double. Les fluctuations de son prix s'affichent et font découvrir à celui qui y prête attention la complexité de sa nature. Depuis le XIX^e^ siècle et l'apparition des magasins de nouveautés, la marchandise donne à voir son « prix fixe, la marque en chiffres connus[1040] ». Mais un abîme sépare la chose de son prix, valeur provisoirement figée dans une écriture qui abrège sous forme de résultat la totalité d'un processus devenu illisible. Dans l'objet médiatisé par l'étiquette, toute trace de la production a disparu : « la marchandise va sur le marché. Son individualité, sa qualité matérielle, ne constitue que l'incitation au troc. Elle est complètement sans intérêt pour l'appréciation sociale de sa valeur[1041] ». L'incompréhension de la production restreint le savoir de la marchandise à une relation à la surface qui serait une impasse si elle ne conduisait à la saisie de ses aspérités. Sous le regard de l'allégoriste, sa visibilité ne renvoie plus à sa transparence. Comme le prix affiché se rapporte à la marchandise de la même manière que l'*inscriptio* d'un emblème à l'image, il « reconnaît dans "l'étiquette indiquant le prix (*Preisetikett*)" auquel la marchandise se vend sur le marché l'objet de sa méditation – la signification (*Bedeutung*)[1042] ».

L'intention allégorique construit sa relation à la marchandise en exhibant le caractère étranger des choses en passe de devenir familier. Par son attention soutenue à ce que la société

[1037] Benjamin, *Baud.* , Section « La marchandise », p. 471 [J 79a, 4].

[1038] *Ibid.*, p. 438 [A 1, 4] et p. 439 [A 3, 5].

[1039] *Ibid.* p. 439 et feuillets sur « la valeur d'échange », p. 912 [A 4, 1].

[1040] *Ibid.*, p. 912. La citation est extraite du *Paris de la Comédie humaine* de Clouzot et Valensi.

[1041] *Ibid.*, Section « La marchandise », p. 448 [G 5, 1]. Ce résumé du chapitre de Marx est tiré du *Karl Marx* d'Otto Rühle.

[1042] *Ibid.*, p. 471-472 [J 80,2 ; J 80a, 1].

marchande donne pour insignifiant, elle s'empare des procédés par lesquels l'implacabilité du marché s'offre un visage affable :

> Le monde des objets qui entoure l'homme revêt avec une implacabilité sans cesse accrue (*immer rücksichtsloser*) l'expression de la marchandise (*Ausdruck der Ware*). Dans le même temps, la réclame s'emploie à camoufler le caractère marchand des choses. L'allégorisation s'oppose à la transfiguration trompeuse (*trügerischen Verklärung*) du monde de la marchandise en le défigurant[1043].

La réclame demande l'attention pour offrir ses distractions et dérober au regard la présence du caractère marchand. Elle est « la ruse permettant au rêve de s'imposer dans l'industrie[1044] ». De même, les théurgies de l'image publicitaire transfigurent l'avilissement singulier des choses par la valeur pour créditer les promesses de la marchandise. Ainsi, écrit Benjamin, la « tension entre l'emblème et l'image publicitaire permet de mesurer les changements intervenus dans le monde des choses depuis le XVII^e^ siècle[1045] ». Apologie dissimulée du fétiche, cette dernière opère contre la mémoire de la dévalorisation, à l'inverse des emblèmes baroques « devenus les monuments commémorant un processus de destruction ». À l'âge baroque, la fragmentation et la précarité de la signification pouvaient encore s'intégrer à un processus sotériologique, quand bien même celui-ci connaîtrait des interruptions[1046]. Lorsqu'au XIX^e^ siècle « les emblèmes reviennent sous forme de marchandises[1047] », la question du salut réapparaît sous une forme nouvelle. Elle se joue désormais à même l'objet, dans son aura où s'inscrit l'espoir factice d'un au-delà qui constitue le versant symbolique de la marchandise.

L'effet produit par le glissement de la signification à la valeur correspond au recentrement sur l'objet déployant *à partir de lui-même* son fonctionnement fantasmatique. La marchandise attire à elle les valeurs alors que les images du baroque, simplement vacantes, étaient prêtes à recevoir depuis l'extérieur, par l'opération de l'allégoriste, une signification provisoire et précaire. L'*Origine du drame baroque allemand* pouvait encore définir de la sorte la relation de l'allégoriste à son objet comme un processus de neutralisation du sens :

[1043] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 20, p. 649.

[1044] *Ibid.*, Section « Perte d'auréole », p. 494 [G 1, 1].

[1045] *Ibid.*, Section « La marchandise », p. 463 [J 67a, 2].

[1046] *Ibid.*, p. 470 [J 78, 4].

[1047] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 32a, p. 658.

> Il sera désormais tout à fait hors d'état d'émettre une signification, un sens ; il n'a d'autre signification que celle que lui donne l'allégoriste. Celui-ci la dépose en lui, dans un geste de condescendance : voilà sa réalité, non pas psychologique, mais ontologique. Dans la main de l'allégoriste, la chose devient autre chose, et elle devient pour lui la clé du domaine du savoir caché, l'emblème de ce savoir auquel il rend hommage[1048].

Au XIX^e^ siècle, la souveraineté sur la signification s'évanouit. Pour cette raison, à la différence de son moment baroque, l'allégorie de Baudelaire porte la trace de la « colère (*Ingrimm*) » devenue « nécessaire pour pénétrer par effraction » dans les procès de naturalisation du sens et « réduire à l'état de ruine son assemblage harmonieux (*harmonische Gebilde*[1049]*)* ». Ce geste destructeur rend visible la violence nécessaire pour restituer à la marchandise son chiffrage, pour faire parler, crier, lui faire exprimer les tensions qui la font vivre et qui constituent son être. L'allégoriste ne fait qu'exercer sur la chose une violence analogue à celle qui détermine le cours de sa valeur. C'est désormais lui qui emprunte ses pouvoirs à la marchandise et vient jouer sur son terrain.

§ 3. La surenchère de la valeur dans la dévalorisation du monde des choses

En reconduisant la valeur à un mode de signification, il ne s'agit pas de minimiser les effets de la forme marchandise sur les choses et sur l'expérience humaine. Que le caractère mystique de la marchandise soit explicité à partir du fonctionnement allégorique manifeste au contraire la dévalorisation singulière du monde qui s'opère à travers elle. L'*Exposé* de 1939 met en parallèle leurs pouvoirs de destruction :

> La clé de la forme allégorique chez Baudelaire est solidaire de la signification spécifique que prend la marchandise du fait de son prix. À l'avilissement singulier des choses par leur signification, qui est caractéristique de l'allégorie du XVII^e^ siècle, correspond l'avilissement singulier des choses par leur prix comme marchandise[1050].

[1048] Benjamin, *ODBA*., p. 251.

[1049] Benjamin, *Baud*., *Zentralpark*, § 20, p. 649. Voir également Section « Allégorie », p. 148 [J 55a, 3].

[1050] *Ibid*., *Exposé de 1939*, « Baudelaire ou les rues de Paris », p. 847. Dans l'*Exposé de 1935*, aucun lien explicite n'est établi entre la marchandise et « l'esprit allégorique » de Baudelaire. Celui-ci apparaît pour la première fois dans la lettre à Horkheimer du 16 avril 1938 où Benjamin précise l'objet de la troisième partie l'ouvrage : « la marchandise comme accomplissement de la vision allégorique chez Baudelaire » (*Ibid.*, p. 67).

L'intention allégorique, qui explore l'arbitraire du signe pour présenter un monde morcelé, ressurgit au sein même du monde passé sous le laminoir de la valeur. Toute chose soumise à l'abstraction de la valeur devient en effet absolument insignifiante en tant que chose, de telle sorte que la marchandise n'est pas seulement analogue à l'allégorie : elle est « l'accomplissement de la vision allégorique (*Erfüllung der allegorischen Anschauung*[1051]) ». Comme une radicalisation de l'illusionnisme baroque qui procédait à la dévalorisation dans le seul élément de la pensée, cette dernière s'offre avec elle son effectivité : « la dévalorisation du monde des choses (*Entwertung der Dingwelt*) dans l'allégorie est, à l'intérieur du monde des choses lui-même, l'objet d'une surenchère de la part de la marchandise[1052] ». Si le fétichisme de la marchandise est l'occasion de la réhabilitation de ses opérations, dès lors que la signification se trouve « supplantée par la "valeur" », l'allégoriste moderne se trouve pris dans une course à la dévalorisation du monde des choses :

> Rapport de la marchandise et de l'allégorie : La « valeur » comme miroir ardent (*Brennspiegel*) naturel de l'apparence historique l'emporte sur la « signification (*Bedeutung*) ». Son apparence est plus difficile à dissiper. Elle est par ailleurs la plus récente. Le caractère fétichiste de la marchandise était encore à l'époque baroque relativement peu développé. De plus, la marchandise n'avait pas encore marqué profondément de son stigmate – la prolétarisation de ceux qui produisent – le processus de production[1053].

Au lieu de dissiper l'apparence, le fonctionnement allégorique de la marchandise la renforce. Comme un « miroir ardent », la valeur se réfléchit elle-même pour illuminer artificiellement la nature, c'est-à-dire pour accentuer les traits de la « seconde nature ». Éblouissante au point de ne pas pouvoir être regardée en face, elle détourne le regard de ces abstractions ou de ces « subtilités métaphysiques » qui sont alors vouées à paraître naturelles : « aussi longtemps qu'il y aura une apparence historique, elle gîtera dans la nature, son ultime refuge. La marchandise, qui est le dernier miroir ardent de l'apparence historique, doit son triomphe au fait que la nature elle-même revêt un caractère de marchandise[1054] ». À l'âge

[1051] Benjamin, *Baud.*, Lettre de Benjamin à Horkheimer du 16 avril 1938, p. 67.

[1052] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 5, p. 639. Pour « *Entwertung* », nous préférons « dévalorisation » à « dépréciation » (trad. Charbonneau) pour expliciter l'ambiguïté du terme « *Wert* », raccourci pour la valeur d'échange et le prix (qui repose sur la catégorie de quantité), mais aussi pour la valeur au sens moral (qualitatif). Pour « *Dingwelt* », nous choisissons de rester plus proche de l'allemand que la traduction admise (« monde matériel ») dans la mesure où la forme marchandise transforme la nature des « choses » (le terme est par ailleurs utilisé dans ce contexte par Benjamin lorsqu'il écrit en français).

[1053] *Ibid.*, Section « La marchandise », p. 462-463 [J 67, 2].

[1054] *Ibid.*, p. 462 [J 65a, 6].

baroque, la signification pouvait encore conduire à la présentation de la *physis* marquée par la mort. Lorsque le fétichisme atteint un développement plus poussé, l'allégorie entre dans le régime de production de l'apparence et semble se fondre dans les processus symboliques qui confèrent à la marchandise une vie propre et l'apparence d'un mouvement indépendant. Enchantés, les « paysages pétrifiés » du baroque reviennent dans la nature travestie dont on trouve les exemples les plus éclatants chez Grandville :

> En travestissant la nature – le cosmos tout autant que la faune et la flore – dans le sens de la mode dominante au milieu du siècle, Grandville (…) fait procéder l'histoire du cycle éternel de la nature. Quand Granville présente un nouvel éventail en le qualifiant d'« éventail d'Iris », quand la Voie lactée représente une avenue éclairée la nuit par des candélabres au gaz et que "la lune peinte par elle-même" repose non sur des nuages, mais sur des coussins de peluche dernier cri, l'histoire se retrouve sécularisée et replacée dans le contexte naturel avec aussi peu de vergogne qu'elle l'a été trois siècles plus tôt par l'allégorie[1055].

Dans la société productrice de marchandises, l'intention allégorique trouve une résistance dans le réel, qui a déjà pris en charge ses opérations et offre des déformations toujours nouvelles. Opérer dans ce contexte ne revient pas encore à révéler la *facies hippocratica* de l'histoire, c'est capturer l'instant qui se tient en amont de la reconstitution de la totalité harmonieuse. Comme l'apparence est à la fois première et dernière, l'allégoriste doit incessamment travailler à sa dissipation en identifiant ses reconfigurations automatiques toujours renouvelées. L'allégoriste oriente sa violence contre la « transfiguration trompeuse » qui donne toujours un temps d'avance à sa concurrente, la marchandise[1056]. Mais son pouvoir se trouve déjà considérablement limité par les destructions réelles, sa capacité à ruiner est plus faible que celle qui a cours dans les fantaisies de la marchandise : Baudelaire « a essayé de rapporter l'expérience de la marchandise à l'expérience allégorique (*die Erfahrung der Ware auf die allegorische zurückzuführen*). C'était voué à l'échec, et il s'avéra à cette occasion que l'implacabilité (*Rücksichtslosigkeit*) de la réalité l'emporta sur celle de son approche ». Dès lors qu'elle n'est plus en mesure de surenchérir sur la dévalorisation, l'allégorie poétique produit « un impact dans son œuvre, qui n'a d'effet pathologique ou sadique que parce qu'il est passé à côté de la réalité – mais seulement à un cheveu[1057] ». Comme la décomposition la plus poussée

[1055] *Ibid.*, Section « Nouveauté », p. 421 [G 16, 3].

[1056] Et sa « fureur destructrice » est certes dans son droit lorsqu'elle opère « l'exorcisation de l'apparence qui émane de tout "ordre existant", que ce soit celui de l'art ou celui de la vie, en tant qu'apparence de la totalité ou de l'organique qui les transfigure tous deux et les fait apparaître supportables ». (*Ibid.*, Section « Allégorie », p. 150 [J 57, 3]).

[1057] *Ibid.*, Section « La marchandise », p. 463 [J 67, 2].

ne peut avoir de terme, elle se heurte par-delà ses réalisations à un retour fétichiste de l'apparence. Qu'il suffise ici de penser à la *märtyrerie* des corps féminins qui s'accroche au fragment d'« un bas rosâtre, orné de coins d'or, à la jambe, / Comme un souvenir resté[1058] ». En suscitant le fantasme, les décompositions laissent paraître le « halo de l'allégorie (*Hof der Allegorie*[1059]) », résidu fétichiste qui caractérise après coup tout résultat. Par ailleurs, parce que leur « caractère de *choc* fait partie de leur essence », les allégories vieillissent. S'il en découle l'exigence de leur renouvellement, qui « représente une sorte de fuite dans les images[1060] », la précarité de leur effet prend un sens d'autant plus fort lorsque la dissipation de l'apparence présente des difficultés plus profondes. L'allégoriste ne fait plus, il entérine en s'appropriant les chocs du monde moderne. Tout au plus peut-on s'apercevoir un instant de l'enfer qui gît dans l'âme de la marchandise. On n'en brise en aucun cas le cercle.

2. Ontologie du signe

§ 1. L'objet dans son existence allégorique : « Toute marchandise est un signe »

En prenant acte du fait que « la marchandise a pris la place du mode de vision allégorique (*allegorischen Anschauungsform*)[1061] », Benjamin n'annonce pas la mort de l'allégorie. La marchandise travaille à son « accomplissement » en l'installant *dans* le monde, de telle sorte qu'elle refait surface comme centre de la phénoménalité moderne. Dans cette proposition se joue le passage de la représentation à l'ontologie. La dévalorisation du monde des choses spécifique à la marchandise distingue l'allégorie moderne de son moment baroque. « Fondement de la démarche allégorique[1062] », elle implique chez Baudelaire de se mesurer à un processus *autonome* de dévalorisation. La question est de savoir quelle place est dévolue à

[1058] *Ibid.*, « Notes sur des poèmes de Baudelaire », p. 52 (Baudelaire, *OC, I*., « Une martyre », p. 112).

[1059] Benjamin, *Baud*., Section « Allégorie », p. 152 [J 65a, 4].

[1060] La remarque du livre sur le baroque (Benjamin, *ODBA*., p. 251) est présentée comme un écho de « la fuite dans les images et de la théorie de la *surprise**, que Baudelaire partageait avec Poe » (Benjamin, *Baud*., Section « Nouveauté », p. 428 [J 54, 2]).

[1061] Benjamin, *Baud*., *Zentralpark*, § 39, p. 663.

[1062] *Ibid.*, « Plan de l'œuvre », p. 70.

l'allégoriste une fois que son instrument lui est tombé des mains. Que peut encore le baroque de la « dévalorisation voulue de l'objet[1063] » face à la dévalorisation objective de la marchandise ? Pour reprendre cette question dans sa profondeur, il est nécessaire de voir ce qui dans le fétichisme excède la représentation, non pas pour le faire apparaître comme un au-delà inaccessible, mais bien pour reconduire l'inversion fétichiste à sa dimension ontologique.

L'« allégorique » caractérise le mode d'existence des choses dans le système capitaliste. La plaisanterie de Marx sur l'« âme de la marchandise » se retourne contre son auteur et appelle un moment de lecture littérale pour rendre justice à l'hallucination d'une vie propre. Comme « abstraction réelle », la forme marchande opère elle-même la transfiguration allégorique. Échappée des mains de son auteur, c'est-à-dire de son producteur, la marchandise devient allégorie vivante :

> La marchandise est devenue une abstraction. Une fois échappée des mains de celui qui l'a produite et dépouillée de sa singularité réelle, elle a cessé d'être un produit (*Produk*t) et d'être dominée par l'homme. Elle a acquis une « objectivité spectrale (*gespenstige Gegenständlichkeit*) » et mène sa propre vie. (…) Détachée de la volonté humaine, elle va prendre place dans une hiérarchie mystérieuse (*geheimnisvolle Rangordnung*), développe ou rejette la possibilité d'être échangée, agit selon ses propres lois en acteur sur une scène fantomatique[1064].

L'émancipation du produit inerte de l'activité de l'homme inaugure l'existence séparée de la marchandise. Réduite à la valeur, la concrétude du produit passe au second plan pour le laisser s'animer dans l'abstraction. La mort de sa nature comme de l'indépendance de sa valeur d'usage conditionne son retour sous la forme d'une « objectivité spectrale » irréductible à un simple fantasme qui aurait cours dans l'esprit des hommes. « Dans son existence allégorique[1065] », l'objet personnifié subit les métamorphoses de sa signification sans intervention extérieure. En entrant en relation avec ses semblables, il rejoint le royaume des choses abstraites. Comme un spectre baroque, la marchandise revient hanter le monde des vivants, c'est-à-dire le dominer. L'arbitraire allégorique, rythme intérieur des vicissitudes de son existence, exprime la domination de la circulation sur la production :

> Dans les bulletins de la Bourse, le coton « monte », le cuivre « s'effondre », le maïs « s'anime », la lignite « déprime », le froment « se ressaisit » et le pétrole « a la

[1063] Benjamin, *ODBA*., p. 309.

[1064] Benjamin, *Baud*., p. 448 [G 5,1]. Benjamin copie le résumé du chapitre du *Capital* qui figure dans le *Karl Marx* d'Otto Rühle.

[1065] *Ibid.*, p. 471 [J 80, 2 ; J 80a, 1].

> forme ». Les choses sont devenues autonomes, elles adoptent des comportements humains… La marchandise s'est transformée en idole qui, bien que produite par la main de l'homme, finit par le dominer[1066].

Le panthéon instable de la Bourse fixe l'emprise de la forme marchandise sur l'homme et sur l'ensemble des phénomènes. Par un anthropomorphisme qui s'ignore, le langage trivial de l'économie célèbre innocemment sa déification. L'allégoriste s'en empare avec sérieux dans la mesure où son savoir porte sur le statut particulier de ces objets qui signifient autre chose que ce qu'ils sont ou plutôt, qui n'ont d'être que par autre chose. Par ses jeux avec les signes, il construit un savoir des idoles, de ces existences intriquées d'un irréel dont le substrat se livre à la destruction du monde des choses.

Concevoir l'allégorie comme un processus opérant dans le réel suppose de clarifier le statut du signe. Le mode d'être de la valeur implique en effet un régime de signification qui excède l'être simple de la chose. Comme l'écrit Hegel dans *Les principes de la philosophie du droit*, « si l'on considère le concept de valeur (*Wert*), la chose elle-même n'est prise que comme un signe (*Zeichen*), et elle ne représente pas ce qu'elle est elle-même, mais ce qu'elle vaut[1067] ». C'est insister sur le caractère duplice de la valeur, qui trouve son articulation à la chose en en faisant abstraction. Dans un contexte où la valeur a supplanté les choses, il faut dire que le signe désigne le rapport entre la valeur et *sa* chose. Les choses n'ont désormais d'être que par la valeur qui leur est conférée après coup, de la même manière que dans le capitalisme, la valeur d'usage est toujours celle de la marchandise, et non pas la « prémisse (extra-économique) de sa "valeur". C'est un élément de la valeur[1068] ».

On voit le risque de déréalisation inhérent à la conception de la valeur à partir du signe. Marx l'avait repéré comme un enjeu central de son fonctionnement et comme la source d'un certain nombre d'erreurs. Comme le remarque Benjamin, « Marx s'oppose à la conception voulant que l'or et l'argent soient des valeurs purement imaginaires ». C'est bien ce qui se passe avec la valeur en général : la chose est déréalisée pour faire passer au premier plan la valeur. En se tenant au niveau du signe, il semble que l'on n'atteigne pas la réalité, mais seulement une représentation imaginaire. Le *Capital* décrit la genèse et les conséquences de cette erreur :

[1066] *Ibid.*, p. 448-449 [G 5, 1].

[1067] *Ibid.*, p. 447 [X 3, 6]. Marx donne cette citation de Hegel en note dans le chapitre « Des échanges » du *Capital*. Sur la théorie hégélienne de la valeur et son rapport à la théorie de Marx, voir Deranty, Jean-Philippe, « Théorie de la valeur, travail et reconnaissance : l'ontologie sociale dans les écrits d'Iéna », in *Hegel à Iéna*, Lyon, 2015.

[1068] Benjamin, *Baud.*, Feuillets sur « La valeur d'échange », p. 922. Citation extraite du *Karl Marx* de Korsch.

> Le fait que l'argent dans certaines de ses fonctions peut être remplacé par de simples signes de lui-même, a fait naître cette… erreur qu'il n'est qu'un simple signe. D'un autre côté… cette erreur fait pressentir que, sous l'apparence d'un objet extérieur, la monnaie déguise en réalité un rapport social. Dans ce sens, toute marchandise serait un signe, parce qu'elle n'est valeur que comme enveloppe matérielle du travail humain dépensé dans sa production. Mais dès qu'on ne voit plus que de simples signes… dans les caractères matériels que revêtent les déterminations sociales du travail sur la base d'un mode particulier de production, on leur prête le sens de fictions conventionnelles, sanctionnées par le prétendu consentement universel des hommes[1069].

Marx voit dans la reconduction de la marchandise au signe le risque de conforter les illusions de l'économie politique et sa justification de la convention à partir du « consentement universel des hommes ». La séparabilité du signe et de la matière semble pouvoir au mieux conduire à une critique des conventions et du consentement à ces conventions. En se tenant dans l'élément de la représentation, elle manque en revanche leur soubassement matériel. En faire une entité purement mentale ou imaginaire interdirait toute lisibilité des processus de destruction et renforcerait l'apparence de naturalité des « fictions conventionnelles ». Le signe est pourtant le seul témoin des travestissements par lesquels l'argent défigure le réel. Et ces fictions, dès lors qu'elles ne sont pas seulement admises comme simples conventions mais sont appréhendées à partir de leur effectivité, deviennent une condition de la dissipation allégorique de l'apparence. Ainsi Benjamin entend-il répondre aux appréhensions de Marx quant à la réduction du rapport social dans l'horizon de la signification en donnant une portée ontologique au signe. Le rapport entre les « simples signes » et le « caractère matériel » des déterminations sociales est une abstraction *réelle*. Contre Marx, il en tire la conclusion que les marchandises sont bien des signes, mais pas au sens de valeurs imaginaires : ce sont des êtres déchirés par la valeur. Le signe n'est pas séparé de la marchandise : « toute marchandise est un signe[1070] ».

En nommant ainsi le fragment qui consigne la citation de Marx, Benjamin rouvre la voie qu'elle avait condamnée, non pas pour donner une représentation imaginaire d'un processus réel mais pour montrer que l'être de la marchandise est double et que sa duplicité travaille le réel. Que la valeur ne représente pas ce qu'est la chose, mais la comprenne seulement à partir de son autre, caractérise précisément le fonctionnement allégorique que Benjamin veut mettre au jour. Dans l'économie marchande se trouve *réalisée* l'analogie établie dans le baroque selon laquelle « les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des

[1069] *Ibid.*, Section « La marchandise », p. 447 [X 3, 6]. Citations du *Capital*, I, « Des échanges ».

[1070] *Ibid.*

choses[1071] ». Les choses elles-mêmes, ruinées sous forme de marchandises, sont des allégories. Comme dans son moment baroque la mort séparait radicalement le signifiant et le signifié, c'est désormais la marchandise qui opère en elle-même cette coupure.

Le signe est le lieu où est conservé l'écart entre la chose et ce qu'elle vaut. Il est une chance pour le critique qui veut creuser cet écart pour conjurer ses effets. Rapporter la pratique allégorique de Baudelaire à la marchandise revient ainsi à déceler les variations possibles dans le cadre rigide posé par *Capital*, dans lequel l'ensemble des phénomènes participent d'un fétichisme « qui adhère au monde des marchandises[1072] ». Si la dissipation totale du caractère fétiche ne peut advenir qu'avec la fin de la production marchande, l'intention allégorique brise par instant son adhérence aux objets et tâche d'y introduire des formes de distanciation. En défigurant l'existence symbolique de la marchandise, l'allégorie tend moins au dépassement du fétichisme qu'elle ne travaille secrètement à sa neutralisation.

§ 2. Occultisme de la marchandise

La marchandise, qui apparaît chez Marx avec ses « arguties théologiques », devient chez Baudelaire « objet poétique (*poetischer Gegenstand*) ». Que le poète des *Fleurs du mal* ait eu conscience d'en extraire les éléments de sa poétique est bien sûr douteux. Face à cet objet insaisissable qui ne se laisse approcher que dans les interférences entre la sensibilité et la pensée, l'obscurité devient la condition même de la représentation et du savoir. Le *Capital* le confirme en faisant appel au spiritisme des tables tournantes et à l'alchimie, de la même manière que Bosch, « à l'aube du capitalisme, avait tiré du spectacle des premiers grands marchés internationaux de la Flandre les symboles propres à illustrer sa conception mystico-adamique du millénarisme ». Comme le remarque justement Agamben, ce dernier est un précédent historique au cas de Baudelaire qui, « au début de la seconde révolution industrielle, tire de la transfiguration de la marchandise dans l'Exposition universelle l'état émotionnel et les éléments symboliques de sa propre poétique[1073] ». Les transformations du marché semblent coïncider avec le retour des doctrines occultes. Là où le peintre puisait dans la vie de son temps les formes

[1071] Benjamin, *ODBA.*, p. 243.

[1072] Marx, *Le capital : critique de l'économie politique*, « Le caractère fétiche de la marchandise et son secret », p. 83. Comme le précise le traducteur, « *Anklebend* » suggère qu'il adhère « comme une colle ».

[1073] Agamben, *Stanze*, « Baudelaire ou la marchandise absolue », p. 79.

aptes à figurer le savoir ésotérique à sa disposition, le poète y trouve l'occasion de réhabiliter ce type d'imagination qui « seule elle comprend *l'analogie universelle,* ou ce qu'une religion mystique appelle la *correspondance*[1074] ».

Ce n'est pas par hasard que le compte rendu de l'Exposition universelle de Paris fait de la reprise de la doctrine ésotérique la condition pour saisir les déplacements de la vitalité dans les beaux-arts tout comme le spectacle de la marchandise exotique, ce « produit étrange, bizarre », échappant à l'autorité de la tradition et pourtant « échantillon de la beauté universelle ». Pressentant le changement de statut de l'œuvre d'art, le critique condamne l'esprit académique et analytique « dont les doigts crispés, paralysés par la plume, ne peuvent plus courir avec agilité sur l'immense clavier des *correspondances*[1075] *!* ». Il n'est pas anodin que survienne dans ce contexte la première occurrence, tardive, du terme « correspondances », revenant alors fréquemment sous la plume de Baudelaire. Le sentiment d'étrangeté devant les fragments de la production universelle du beau appelle l'« intelligence innée de la *correspondance* et du symbolisme universels » qui seule permet de « définir l'attitude mystérieuse que les objets de la création tiennent devant le regard de l'homme[1076] ».

Comme le montrent les restrictions qui permettent sa reprise, le nouveau contexte capitaliste ne laisse pas indemne la forme de la doctrine ésotérique. Ce n'est peut-être pas sans ironie que Baudelaire note que « tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes[1077] ». L'énigme de la production et de la circulation se superpose au mystère de la création de telle manière que le *magasin* est devenu le signe de la Chute. Le statut de l'univers comme magasin de matériaux malléables et dispersés rend ambigu le postulat, devenu lieu commun dans le romantisme, de rapports analogiques entre l'univers visible et l'univers invisible, entre le microcosme et le macrocosme. Dans une grande fidélité à Swedenborg, Balzac voulait encore assumer sans difficulté le redoublement de la nature matérielle par la nature morale et le lien de causalité entre ces domaines par lesquels « les effets terrestres, étant liés à leurs causes célestes, font que tout y est *correspondant* et *signifiant*[1078] ». Lorsque Baudelaire se réclame de Catherine Crowe pour réintroduire la doctrine de l'imagination créatrice et de la mystique des correspondances, il ne peut qu'avouer avoir « toujours admiré et

[1074] Baudelaire, *Corr. I*, Lettre à Toussenel du 21 janvier 1856, p. 336.

[1075] Baudelaire, *OC, II, Exposition universelle de 1855*, p. 576 et p. 577.

[1076] *Ibid., Théophile Gautier*, p. 117.

[1077] *Ibid., Salon de 1859*, « Le gouvernement de l'imagination », p. 627.

[1078] Balzac, *Études philosophiques. Études analytiques, Séraphîta*, p. 779.

envié la faculté de croire aussi développée en elle que chez d'autres la défiance[1079] ». Si la précaution oratoire témoigne des difficultés à faire admettre sa conception[1080], il faut sûrement y voir tout autant un doute sur l'ontologie qui s'y rattache qu'une certitude quant aux pouvoirs de la poésie.

Le caractère signifiant que la mystique attribuait encore aux choses mêmes est rapatrié dans l'imagination, qui ne se contente plus de reconnaître les ressemblances, mais qui les constitue. Sa promotion au titre de « reine des facultés » va de pair avec une modification de l'ontologie : les choses ne sont plus des êtres qui font signe vers l'intelligible ; elles sont des signes disponibles pour signifier toutes les autres choses. Qualifier l'imagination de « créatrice » (par opposition à l'imagination reproductrice) revient à souligner que lien intime et secret entre les choses ne préexiste pas à son acte. Elle seule transfigure l'état fragmentaire du monde et fait que les choses se confondent et se répondent, c'est-à-dire correspondent. En ce sens, la référence à la doctrine traditionnelle de l'analogie universelle, qui suppose un cosmos structuré, masque plus qu'elle ne l'éclaire la spécificité de son usage chez Baudelaire. Lui-même en aura été conscient, se désolidarisant finalement de Fourier qui « aurait trop *pompeusement* exposé ses *découvertes minutieuses* » sur les mystères de l'analogie. Ces derniers constituent en réalité le fonds poétique dans lequel « l'humanité lisante fait son éducation aussi bien que dans la contemplation de la nature[1081] » Benjamin suit pour cette raison Rodenbach et Béguin qui mettent l'accent sur « l'expérience que Baudelaire a des correspondances » et qui regrettent que l'insistance de la critique sur l'aspect théorique de la doctrine en ait « quelque peu faussé le sens (…) en négligeant cette rêverie dont Baudelaire fut favorisé ». La revendication d'une science de l'analogie ne serait au fond qu'une manière de

[1079] Baudelaire, *OC, II*, p. 624. Baudelaire introduit ces concepts en faisant référence à *The Night Side of Nature* (1848), ouvrage où il a pu rencontrer une conception du rapport du langage adamique à la Chute analogue à la sienne. Voir à ce sujet les analyses de Clapton : « *It has been the opinion of many philosophers, that, in the original state of man, as he came forth from the hands of his Creator, that knowledge which is now acquired by pains and labour was intuitive… his soul was a mirror of the universe, in which everything was reflected, and, probably, is so still, but that the spirit is no longer in a condition to perceive it* » (Clapton, G.T., « Baudelaire and Catherine Crowe », *The Modern Language Review*, no. 25, 1930, p. 286-305, p. 292).

[1080] Benjamin, *Baud*., Section « Tempérament sensible », p. 97 [J 8] : « Il y a bien longtemps que je dis que le poète est *souverainement* intelligent, qu'il est l'*intelligence* par excellence, – et que l'*imagination* est la plus *scientifique* des facultés, parce que seule elle comprend *l'analogie universelle* ou ce qu'une religion mystique appelle la *correspondance*. Mais quand je veux faire imprimer ces choses-là, on me dit que je suis fou, — et surtout fou de moi-même » (Baudelaire, *Corr. I*, p. 336).

[1081] Benjamin, *Baud*., Section « Tempérament sensible », p. 105 [J 27, 7]. Voir Baudelaire, *OC, II*., *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, « Victor Hugo », p. 132-133. La lettre à Toussenel va dans le même sens en regrettant l'allégeance affichée de son destinataire à Fourier : « Vous êtes un vrai esprit égaré dans une secte. En somme, – qu'est-ce que vous devez à *Fourier* ? Rien, ou bien peu de chose. – Sans Fourier, vous eussiez été ce que vous êtes » (Baudelaire, *Corr. I*, p. 337), c'est-à-dire un poète.

traduire les « instants de dépersonnalisation, d'oubli du moi et de communication avec les "paradis révélés[1082]" » dont son existence a été ponctuée.

Loin de réaliser une forme de rêverie oublieuse du monde, les visions du surnaturalisme sont parentes de la fantasmagorie et de l'« illumination profane » benjaminiennes : « dans certains états d'âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux. Il en devient le symbole[1083] ». Comme dans son usage de la métaphore, de la comparaison ou de l'épithète le génie poétique cherche toujours l'adaptation « mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle », ses objets sont toujours triviaux et prosaïques, mais aussi idéaux et suggestifs. La « vérité que tout est hiéroglyphique[1084] » appartiendrait au seul domaine de l'imaginaire, si elle n'entrait en résonnance avec la marchandise, cet être où s'entremêle sensible et abstraction, nature et surnature. Revue par Baudelaire, la « théorie du Rêve à la Swedenborg » et son « mélange de mysticité et d'enjouement » reconduit certes une forme de *Schärmerei*, mais volontaire et délestée de tout sentimentalisme[1085]. Ce décentrement de la réalité, cette extravagance définie par Kant comme « *une illusion qui consiste à voir quelque chose au-delà de toutes les limites de la sensibilité*[1086] » trouve une légitimité nouvelle en contexte fétichiste. Car dans ce contexte les apparitions ne sont pas des objets de l'imagination transportés hors de soi et regardés comme des choses qui font face à l'halluciné. Les fantasmagories ou les phénomènes auratiques font de la chose elle-même une apparition.

[1082] Benjamin, *Baud.*, Section « Tempérament sensible », p. 94 et p. 100 [J 20, 3]. Béguin voit dans les correspondances la conquête d'un « désir de spiritualiser le monde ». En elles, le poète vit les « rares minutes où, échappant à l'exil "dans l'imparfait" et dans le Temps, il atteignait la contemplation de l'Éternité » (Béguin, Albert, *L' âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, Corti, 2006, p. 512). De même, Benjamin délaisse la littérature savante sur les correspondances pour privilégier l'interprétation de Proust qui accorde toute sa place à l'« expérience qui intègre les éléments cultuels ». *Sur quelques thèmes baudelairiens* balaye ainsi la question en une seule remarque : « les écrits savants sur les *correspondances* (elles sont le bien commun des mystiques ; Baudelaire les a rencontrées chez Fourier) » (X, p. 979).

[1083] Baudelaire, *OC, I, Fusées*, XI, p. 619.

[1084] Baudelaire, *OC, II, Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, « Victor Hugo », p. 133.

[1085] Baudelaire, *OC, I, Fusées*, IV, p. 662. Baudelaire précise que « l'enthousiasme qui s'applique à autre chose que les abstractions est un signe de faiblesse et de maladie » (*Ibid.*,V, p. 653).

[1086] Kant, Immanuel, « Critique de la faculté de juger », in Alquié, Ferdinand, dir., *Œuvres philosophiques*, Paris, Gallimard, 1980, *Analytique du sublime*, « Remarque générale sur l'exposition des jugements esthétiques réfléchissants, p. 1048. Le paragraphe précédent exclut de la sphère du sublime l'idolâtrie ou le fétichisme en identifiant comme le « passage [le] plus sublime » de l'Ancien Testament le commandement : « Tu ne te feras pas d'idole, ni aucune image de ce qui est dans les cieux en haut, ou de ce qui est sur la terre en bas, ou de ce qui est dans les eaux sous la terre ». Sur le rêve et la relation entre suprasensible et sensible, voir également Kant, Immanuel, *D'un ton grand seigneur adopté naguère en philosophie*, Paris, Vrin, 1997.

Comme Baudelaire a décrit cet état de l'objet en prenant pour modèle l'ivresse des drogues, Benjamin a affiné dans le prisme du haschich son expérience de ces moments où « l'aura authentique (*die echte Aura*) apparaît sur toutes les choses » pour se « modifier entièrement et de fond en comble à chaque mouvement que fait la chose dont le mouvement est l'aura[1087] ». Suivre l'aura sécularisée qui nimbe le premier objet profane venu suppose moins une sensibilité à la transcendance qu'une capacité à soutenir son regard. C'est pourquoi, pour l'écrivain moderne, tenter de fixer dans la langue ce surnaturel qui « comprend la couleur générale et l'accent, c'est-à-dire intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l'espace et dans le temps » suppose de le tenir à distance par la « tournure d'esprit satanique ». En ramassant en une formule oxymorique « surnaturalisme et ironie », Baudelaire témoigne de sa résolution à accueillir les magies symboliques de la langue et de l'écriture tout en contrebalançant l'ivresse de leur « sorcellerie évocatoire[1088] » tirée de la relation archaïque de l'homme avec le cosmos. Si l'aura authentique ne peut être pensée comme « le nimbe magique et spiritualiste impeccable que les livres mystiques vulgaires reproduisent et décrivent », c'est parce qu'elle prend la forme fantasmagorique et matérialiste d'une « inclusion ornementale dans le cercle où la chose ou l'être se trouve étroitement enserré comme dans un étui[1089] ».

C'est ce à quoi en sont venus les poètes fascinés par la sensibilité exacerbée du poète, source des correspondances « dont l'effet s'est prolongé dans la *poésie pure**[1090] ». Admiratif du « glacis sensuel » et de la voluptueuse musique de sa langue, Ange Péchméja confesse ainsi avoir eu l'envie de dessiner et colorier les vers des *Fleurs du mal*. Il suggère le grand bénéfice qu'il y aurait à traduire les lettres en « formes géométriques et les nuances colorées que l'analogie leur assigne respectivement[1091] » : leur conférer la contexture et les tons saillants des tapis persans et des châles de l'Inde. Ces remarques renferment selon Benjamin le germe d'une poésie totalement fermée sur elle-même ou chosifiée, édifiant le silence du sens comme support de l'éclat de la forme. La relation du poète de l'*art pour l'art* à la langue se situe quelque part

[1087] Benjamin, Walter, *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue*, Paris, Bourgois, 1993, p. 56.

[1088] Baudelaire, *OC, I, Fusées*, XI, p. 658.

[1089] Benjamin, *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue*, p. 56.

[1090] Benjamin, *Baud., Zentralpark*, § 24, p. 652.

[1091] *Ibid.*, Section « Tempérament sensible », p. 99-100 [J 19a, 10] et p. 92 [J 30a, 5]. Benjamin note dans la même perspective l'influence des correspondances sur Mallarmé (p. 93 [J 33, 6]) et voit dans l'influence de la peinture et de la gravure sur la poésie baudelairienne le signe de son imprégnation précoce par le Parnasse et le symbolisme (Section « Allégorie », p. 141 [J 20, 4]).

entre la manière du vendeur d'aborder la marchandise sur le marché ouvert, sans familiarité avec le processus de production, et celle de l'enfant : « son goût guide le choix des mots[1092] ». Malgré sa critique de la stérilité de la « puérile utopie de l'école de l'*art pour l'art* », Baudelaire lui-même « écrit encore un "livre éclatant comme un châle de l'Inde[1093]" », selon expression qui lui avait servi à qualifier *Les Orientales,* le « livre inutile de poésie pure » de Victor Hugo.

Objets nouveaux, luxueux et chatoyants, les poèmes des *Fleurs du mal* tissent les motifs du grand poème de l'étalage. Mais ce caractère fétiche de la production baudelairienne devenu visible au moment de sa transmission est selon Benjamin lui-même orienté contre la notion d'« art fétichiste ». Car son art devient « utile du fait qu'il est destructeur » comme seul son caractère purificatoire autorise à parler d'« art "pur", au sens de purifié ». Ainsi n'y a-t-il aucune évolution entre les prises de position politique autour de 1848 et le dédain ultérieur pour l'utilité de l'art. Ce sont des « extrêmes théoriques dont l'instrument dialectique est fourni par l'*œuvre*[1094] ». Nul besoin de renoncer à la « communication permanente avec les hommes de son temps » pour laisser opérer son caractère destructeur. C'est au contraire assumer la position du poète qui, « placé sur un des points de circonférence de l'humanité, renvoie sur la même ligne en vibrations plus mélodieuses la pensée humaine qui lui fut transmise[1095] ».

§ 3. La contradiction entre la doctrine des correspondances et l'allégorie

En s'en tenant au « mot d'ordre de *l'art pour l'art* et à la théorie des *correspondances*[1096] », les poètes ont instauré une filiation légitime. C'était aussi délester le « fondement déterminant de la production baudelairienne » de sa tension : la « sensibilité exacerbée » recouvrait alors la « contemplation portée à son plus haut point de

[1092] Voir *Ibid.*, « Le goût », p. 803 et « Variante de rédaction II » du *Paris du second Empire*, p. 822.

[1093] *Ibid.*, Section « Révocation de l'organique », p. 171 [A 11a, 4] (Baudelaire, *OC, II, Pierre Dupont*, p. 26-27). Baudelaire a d'abord posé la question de l'utilité de l'art en opposant Dupont au « *voluptuosisme* » de l'art pour l'art. Malgré les imperfections formelles de son chant, parce qu'il fait place dans son « langage enflammé » aux insurrections et aux misères de la première moitié du XIX[e] siècle, « la question fut vidée, et l'art fut désormais inséparable de la morale et de l'utilité ».

[1094] Benjamin, *Baud*., Section « La marchandise », p. 437-438 [J 49, 1].

[1095] Baudelaire, *OC, II, Pierre Dupont*, p. 26-27.

[1096] Benjamin, *Baud*., Section « Accueil réservé », p. 88 [J 77, 2].

concentration[1097] ». La lignée issue du « tempérament contemplatif » est restée orpheline car la vision allégorique « n'a été comprise par aucun de ses contemporains et elle est donc, finalement, passée totalement inaperçue », qui n'ont su y voir qu'un manque de profondeur ou les signes de l'incorrection de la langue du poète[1098]. En postulant l'existence d'une véritable « doctrine (*Lehre*) » de l'allégorie, Benjamin s'inscrit dans l'espace vide laissé par la critique. Comprise à partir d'elle-même, celle-ci doit permettre en retour de voir sous un nouveau jour la doctrine des correspondances.

Isoler ces deux tendances et doctrines, ne revient pas à approfondir deux voies poétiques distinctes, mais à saisir le mouvement de leur opposition et de leur complémentarité. La valeur inégalée des *Fleurs du mal* tient dans leurs interférences, faisant de la vision allégorique baudelairienne un « problème » entré en résonance avec le contexte historico-politique qui l'a vu naître. Ce problème posé dans la première partie du *Baudelaire* n'est lui-même qu'une introduction à l'énigme de la marchandise, à cette « question qui demeure réservée pour la fin » : « comment se fait-il qu'un mode de comportement qui est de bout en bout, du moins en apparence, aussi "inactuel" que celui de l'allégoriste occupe dans l'œuvre poétique du siècle une des toutes premières places[1099] ? »

La majesté de l'intention allégorique se détache d'autant plus sur le fond symboliste défendu par la littérature et la philosophie du XIX^e^ siècle. Comme allégoriste, Baudelaire paraît isolé dans une époque marquée par le verdict de Goethe qui n'a pu y trouver un « objet digne d'intérêt[1100] » et où le romantisme a fait du fragment lui-même, dans son inachèvement,

[1097] *Ibid., Zentralpark*, § 24, p. 652. Ces deux tendances conduisent respectivement, au niveau théorique, aux doctrines antagonistes des correspondances et de l'allégorie Le fragment précise que « Baudelaire n'a jamais tenté d'établir le moindre lien entre ces deux axiomes qui lui tenaient le plus à cœur. Sa poésie naît de la conjugaison de ces deux tendances qui étaient en lui ».

[1098] *Ibid.,* Section « Allégorie », p. 151 [J 61, 3]. Les *Études sur la littérature contemporaine* d'Edmond Scherer sont un bon abrégé de l'incompréhension face à l'allégorie : « À l'exemple de beaucoup d'autres auteurs de nos jours, ce n'est pas un écrivain, c'est un styliste. Ses images sont presque toujours impropres. Il dira d'un regard qu'il est "perçant comme une vrille"… Il appellera le repentir : "la dernière auberge" » (*Ibid.*, p. 140 [J 12, 4]).

[1099] Benjamin, *Baud*., *Zentralpark*, § 28, p. 654. Sur la contradiction entre allégorie et correspondances, on pourra se reporter aux analyses de Labarthe (« Une poétique ambiguë : les "correspondances" », in Guyaux, A. et Marchal, B., dir., *Les Fleurs du mal, Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003*, PUPS, 2003, p. 121-142). Déchiffrer leur relation ne vise qu'indirectement à montrer l'apport de Baudelaire à la théorie de l'art. Les analyses s'appuient certes sur des catégories appartenant au domaine de l'esthétique mais ne se donnent pas pour tâche de corriger la définition du symbole sur ce même plan.

[1100] Le livre sur le baroque se réfère à la fameuse remarque de Goethe à propos de sa relation à Schiller : « Il y une grande différence, pour le poète, entre le fait de rechercher le particulier en visant l'universel et celui de considérer l'universel dans le particulier. L'allégorie dérive de la première manière de procéder, où le particulier n'a qu'une valeur d'exemple, l'exemple de l'universel ; mais la nature véritable de la poésie, c'est l'autre : elle exprime le particulier sans songer à l'universel ni s'y référer. Si l'on saisit ce particulier de manière vivante, l'universel est donné en même temps, sans qu'on s'en aperçoive, ou seulement après coup » (Benjamin, *ODBA*., p. 220).

l'instrument de la présentation de l'absolu dans une totalité harmonieuse. La froideur de l'allégorie appauvrirait les phénomènes et ne parviendrait qu'à établir des relations conventionnelles entre les idées et les choses à renfort de calcul, là où sont exigées la spontanéité et la naturalité. Les procédés visant à la manifestation de l'essence et à la présence immédiate de l'intelligible dans le sensible se trouvent promus contre la pauvreté de la simple illustration du concept. Mais le recours baudelairien à l'allégorie ne semble pas même se justifier d'une contestation de la domination du symbole sur le domaine de l'art. On ne trouve guère la trace dans ses écrits théoriques d'une volonté de démystifier l'esthétique et la fascination de cet « usurpateur qui a accédé au pouvoir dans la confusion du romantisme[1101] ». Une place de choix semble même lui être réservée dans la reprise poétique de la « doctrine des correspondances » issue du symbolisme traditionnel. Aux yeux du théoricien de l'allégorie baroque, la contradiction apparente avec « sa prédilection pour l'allégorie » conçue comme un noyau de résistance à l'apparence trompeuse ne pouvait que paraître étrange. Elle est d'autant plus marquée que le poète français l'a laissé subsister comme un impensé, sans n'avoir « jamais tenté d'établir de liens quelconques entre les deux. Mais ces liens existent[1102] ».

L'absence de distinction théorique est flagrante dans les passages où les deux axiomes fondamentaux de sa poétique apparaissent liés. Qu'il suffise de rappeler l'expérience des *Paradis artificiels* où se déploient conjointement le réseau des correspondances et l'intelligence de l'allégorie :

> 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. Fourier et Swedenborg, l'un avec ses *analogies*, l'autre avec ses *correspondances*, se sont incarnés dans le végétal et l'animal qui tombent sous votre regard, et au lieu d'enseigner par la voix, ils vous endoctrinent par la forme et par la couleur. L'intelligence de l'allégorie prend en vous des proportions à vous-même inconnues ; nous noterons en passant que l'allégorie, ce genre si *spirituel*, que les peintres maladroits nous ont accoutumés à mépriser, mais qui est vraiment l'une des formes primitives et les plus naturelles de la poésie, reprend sa domination légitime dans l'intelligence illuminée par l'ivresse[1103].

Ce n'est pas le goût du symbole qui a recouvert l'usage profond de l'allégorie mais le didactisme de ces « peintres maladroits » représenté dans *L'art philosophique* par l'école

[1101] *Ibid.*, p. 217.

[1102] Benjamin, *Baud*., Section « Tempérament sensible », p. 102 et « Mélancolie », p. 168 [J 55a, 6].

[1103] Baudelaire, *OC, I, Les Paradis artificiels,* « Le Poème du hachisch », p. 430.

lyonnaise. Comme en témoigne la peinture de Chenavard, l'écueil de la « réhabilitation de l'art hiéroglyphique » a été de réagir contre l'école de l'art pour l'art en subordonnant l'allégorie à la morale et à l'enseignement[1104]. Un autre usage de l'allégorie – irréductible à un instrument au service de l'exposition d'idées – est possible et reste selon Baudelaire indissociable de l'« endoctrinement par la couleur et par la forme ». Sans craindre le paradoxe, Baudelaire le défend au nom de son lien naturel avec l'analogie et les correspondances. On voit à quel point les réflexions issues de Coleridge et Goethe sur les valeurs poétiques du symbole et de l'allégorie ont pu lui être étrangères, peut-être moins à cause d'une méconnaissance de la théorie du symbole que guidé par le pressentiment de la nécessité de faire coexister leurs régimes respectifs. Si Benjamin commente ce passage en disant « qu'il résulte indubitablement de ce qui suit que Baudelaire a effectivement à l'esprit l'allégorie et non le symbole[1105] », reste que ces catégories ne sont pas baudelairiennes. Peut-être faut-il alors retourner la question et demander pourquoi leur conjugaison n'est pas apparue à Baudelaire comme une contradiction.

En faisant coexister le régime symbolique avec l'intention allégorique, son œuvre rouvre à elle seule la dispute mise en scène dans le livre sur le baroque allemand. Elle opère à ce titre un déplacement similaire à celui recherché par Benjamin qui avait modifié la structure de leur opposition et fait un pas de côté du débat sur leurs valeurs respectives. Chez Baudelaire, le problème ne se présente pas immédiatement à partir de l'articulation entre symbole et allégorie mais résulte de la « contradiction entre la doctrine des *correspondances* naturelles et le refus de la nature (*Absage an die Natur*[1106]) ». Fidèle aux préoccupations du poète qui condamnait dès le plus jeune âge les cultes naïfs et anachroniquement idolâtres de la nature, Benjamin y voit l'effort désespéré de l'homme moderne pour penser une privation :

> Vous savez que je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux, et que mon âme est rebelle à cette singulière Religion nouvelle… Je ne croirai jamais que *l'âme des*

[1104] Baudelaire, *OC, II, L'art philosophique*, p. 601.

[1105] Benjamin, *Baud.*, Section « Allégorie », p. 128 [H 2, 1]. « L'emploi de la notion d'allégorie n'est pas toujours absolument » chez Baudelaire (p. 143 [J 52a, 1]) qui ne voyait probablement pas une contradiction dans l'usage simultané de ces deux tropes. Ainsi emploie-t-il le plus souvent indifféremment les termes de symbole et d'allégorie. On ne saurait y voir la conséquence d'une méconnaissance de ces débats, au moins parce qu'il a pu connaître la *Symbolique* de Creuzer (citée à plusieurs reprises par Gautier et dont une adaptation était disponible en France) et parce qu'il savait pertinemment que le cours de l'allégorie avait considérablement chuté au XIX^e^ siècle. *L'art philosophique* note ainsi que l'école romantique « a fait prévaloir la gloire de l'art pur » contre le goût français pour « le mythe, la morale, le rébus » et l'effort de l'esprit (Baudelaire, *OC, II*, p. 601).

[1106] Benjamin, *Baud.*, Lettre à Horkheimer du 16 avril 1938, p. 67. Ce déplacement signale l'impossibilité de reprendre tels quels les concepts hérités du travail sur le drame baroque. Le plan suspend la « construction de la vision allégorique chez Baudelaire » à cette question pour laquelle Benjamin ne disposait pas d'emblée des moyens conceptuels pour la clarifier : « Contradiction entre la théorie des correspondances naturelles et le refus de la nature. Comment la résoudre ? » (*Zentralpark*, § 3, p. 638).

> *Dieux habite dans les plantes*… J'ai même toujours pensé qu'il y avait dans la *Nature* florissante et rajeunie quelque chose d'affligeant, de dur de cruel – un je ne sais quoi qui frise l'impudence[1107].

Dans la mesure où les correspondances renouent avec une expérience de la nature devenue problématique[1108], on peut douter de leur caractère naturel. Orienter le dire du poème contre la nature relève moins d'une haine inconsidérée que de la perspicacité du poète de Paris qui sent la nécessité de rompre avec elle comme avec la nature des choses. Il faut pour cette raison traiter le « refus du "naturel" en rapport avec la grande ville comme sujet du poète[1109] ». Même en leur absence, la ville et la multitude humaine occupent l'esprit au point de supplanter la nature : « Dans le fond des bois, enfermé sous ces voûtes semblables à celles des sacristies et des cathédrales, je pense à nos étonnantes villes, et la prodigieuse musique qui roule sur les sommets me semble la traduction des lamentations humaines[1110] ». Pour la sensibilité moderne, la nature fait signe vers la ville et rappelle le souvenir de l'humain tiraillé comme cette âme qui « imite les combats de la lampe et du jour ». Réciproquement, les lumières naturelles et artificielles « imitent tous les sentiments compliqués qui luttent ans le cœur de l'homme aux heures solennelles de la vie[1111] ». Même la profession de foi en apparence symboliste du sonnet « Correspondances » est troublée par les dissonances de l'artificiel. Le « Temple » de la nature et ses « piliers » ne semblent guère s'ajointer avec l'ancien naturalisme des correspondances. Comme le remarque Benjamin à la suite de Marcel Ruff, l'originalité des comparaisons baudelairiennes « n'est pas tant dans leur *crudité* que dans le caractère artificiel, c'est-à-dire *humain*, des images » :

> La "correspondance" est saisie dans le sens inverse de celles que proposent d'ordinaire les poètes, qui nous renvoient à la nature. Baudelaire, par une pente invincible, nous ramène à l'idée humaine. Même sur le plan humain, s'il veut

[1107] *Ibid.*, Section « Tempérament sensible », p. 108-109 et « Révocation de l'organique », p. 175 [J 24a, 1]. Benjamin prend quelques libertés par rapport au texte original (Baudelaire, *Corr. I*, p. 248).

[1108] Voir Schlossman, Beryl, « Benjamin's Uber Einige Motive bei Baudelaire: The Secret Architecture of Correspondances », *MLN*, vol. 107, no. 3, avril 1992, p. 548-579., p 557 : « *At the heart of Benjamin's reading of modernity, the passage about Nature (…) silently asks this question : how is it possible to reconcile the riches and feast-days of the correspondences with the deprivation of experience that afflicts the inhabitants of modernity ? In the poetics of the irretrievably lost, the only access to Nature leads through the secret architecture of refusal or renunciation, the uncanniness of the familiar, and the destruction of Aura* ».

[1109] Benjamin, *Baud*., *Zentralpark*, § 7, p. 640.

[1110] Baudelaire, *Corr. I*, p. 249.

[1111] Baudelaire, *OC, I, Les Fleurs du mal*, « Le Crépuscule du matin », p. 103 et *Le Spleen de Paris*, « Le Crépuscule du soir », p. 312.

> agrandir sa description par une image, il ira souvent la choisir dans une autre manifestation de l'homme plutôt que de recourir à la Nature[1112] ».

De la même manière qu'elle imite les architectures humaines, comme le note Pascal Maillard à propos du premier quatrain, « la Nature imite ou représente, en son langage, la complexion tropologique de l'allégorie. Renversante *mimesis inverse* : Nature imite Poésie[1113] ». Ce renversement était déjà en germe dans la profession de foi surnaturaliste (complément du refus de la nature) formulée par Heine selon laquelle « l'artiste ne peut trouver dans la nature tous ses types, mais que les plus remarquables lui sont révélés dans son âme, comme la symbolique innée d'idées innées, et au même instant » :

> Un moderne professeur d'esthétique, qui a écrit des *Recherches sur l'Italie*, a voulu remettre en honneur le vieux principe de l'*imitation de la nature*, et soutenir que l'artiste plastique devait trouver dans la nature tous ses types. Ce professeur, étalant ainsi son principe suprême des arts plastiques, avait seulement oublié un de ces art, l'un des plus primitifs, je veux parler de l'architecture, dont on a essayé de retrouver après coup les types dans les feuillages des forêts, dans les grottes des rochers : ces types n'étaient point dans la nature extérieure, mais bien dans l'âme humaine[1114].

L'architecture mouvante de la ville est le moule des correspondances, où la nature se trouve modelée, comme une seconde nature. Par-delà le déclin du naturalisme des correspondances, Baudelaire découvre ce « pays singulier, supérieur aux autres, comme l'Art l'est à la Nature, où celle-ci est réformée par le rêve, où elle est corrigée, embellie, refondue[1115] ».

§ 4. Nature allégorique et technique poétique

Toute théorie du symbole ou de l'allégorie suppose l'articulation de l'intention artistique à une théologie implicite dont résulte la configuration de la nature. La définition traditionnelle

---

[1112] Benjamin, *Baud.*, « Listes des thèmes », Feuillets sur « La valeur d'échange », p. 917 [J 86a, 3]. (Ruff, M.-A., « Sur l'architecture des "Fleurs du Mal" », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 37, no. 3, 1930, p. 393-402, p. 998). Cette idée n'apparaît aussi clairement dans les papiers de Benjamin que lors de la refonte du *PSEB* et vient corroborer le rapprochement entre correspondances et réification.

[1113] Maillard, Pascal, « L'Allégorie Baudelaire. Poétique d'une métafigure du discours », *Romantisme*, vol. 30, no. 107, 2000, p. 39-40.

[1114] Baudelaire, *OC, II, Salon de 1846*, p. 432-433.

[1115] Baudelaire, *OC, I, Le Spleen de Paris*, « L'Invitation au voyage », p. 302.

du symbole ne peut que difficilement faire retour au sein d'un monde trop marqué par la dispersion : « autant de sens, autant d'emprise de la mort, parce que la mort enfouit au plus profond la ligne de démarcation brisée qui sépare la physis de la signification ». Le livre sur le *Trauerspiel* pouvait alors conclure que « si la nature a de tout temps été gouvernée par la mort, elle a toujours été allégorique » :

> La signification et la mort sont autant les produits du développement de l'histoire que des germes, imbriqués l'un dans l'autre, dans l'état de péché de la créature exclue de la grâce[1116].

De la manière, après avoir rapproché l'imagination poétique de la science de l'analogie universelle et de la religion mystique des correspondances, une lettre de Baudelaire à Toussenel tire de la corruption de la nature le postulat de sa forme allégorique :

> La nature est un *verbe*, une allégorie, un moule, un *repoussé*, si vous voulez (…) À propos du *péché originel*, et de *forme moulée sur l'idée*, j'ai pensé bien souvent que les bêtes malfaisantes et dégoûtantes n'étaient peut-être que la vivification, corporification… des *mauvaises pensées* de l'homme. — Aussi la *nature* entière participe du péché originel[1117].

S'il existe pour Baudelaire une « doctrine naturelle » en lien avec les correspondances, c'est celle du péché originel. Que la nature, dans la dépendance de l'homme, se trouve comme lui marquée par le péché originel signifie qu'elle ne se ne se révèle jamais dans l'unité du symbole comme totalité harmonieuse. Muette, elle ne parle que pour traduire le langage des douleurs humaines et se découvre ainsi toujours dans la discordance. Le soubassement du réseau des correspondances n'en sort pas indemne : le verbe, le langage de la nature ne compose plus un livre à l'écriture achevée, mais se présente à travers une compilation de fragments, de signes et d'images. Comme l'a noté Bénichou, contrairement à l'illusion romantique d'une « constitution secrète de l'univers » dont il aurait la clef, le poète ne découvre dans l'univers qu'« un foisonnement de similitudes imaginées entre les choses[1118] ». C'est la privation de toute structure signifiante stable et immuable qui rend possible l'opération de traduction à laquelle se livre le poète.

[1116] Benjamin, *ODBA.*, p. 227.

[1117] Benjamin, *Baud.*, Section « Tempérament sensible », p. 97 [J 8]. La citation est extraite de la lettre à Toussenel du 21 janvier 1856 (Baudelaire, *Corr. I.*, p. 337). Sur la question de l'origine métaphysique du mal, voir Marchal, Bertrand, « Baudelaire, la nature et le péché », *Études Baudelairiennes*, vol. 12, , 1987, p. 7-22.

[1118] Bénichou, Paul, *Romantismes français. 2*, Paris, Gallimard, 2004., *L'école du désenchantement*, p. 2011.

Dès lors que le déchiffrement analogique opère dans le contexte du Mal, déchiffrer ce que Schelling appelait le « poème scellé dans une merveilleuse écriture chiffrée » ne peut être que chiffrer la nature d'une autre manière, assigner aux signes qui la composent une signification toujours autre. C'est l'imagination qui « donnera une place et une valeur relative » aux signes que l'univers visible offre en « pâture[1119] ». Pour cette raison, Baudelaire verse peu dans le goût de l'époque pour les dictionnaires de symboles et de similitudes naturelles. Si selon l'expression empruntée à Delacroix la nature « n'est qu'un dictionnaire », il faut accorder toute son importance à la restriction pour faire ressortir la tâche de la poésie. De même que les peintres qui « obéissent à l'imagination » ne cherchent pas à copier une « nature extérieure » comme on copierait un dictionnaire, de même, les poètes composent à partir de ses éléments en les soumettant à une transformation intérieure. Ainsi, « en les ajustant avec un certain art, leur donnent-ils une physionomie toute nouvelle ».

En faisant retour, la science de l'analogie universelle s'éloigne de la simple activité théorétique. En ce qu'elle façonne la nature, elle relève d'une technique poétique. Le langage poétique ne révèle ses symboles qu'en travaillant de l'intérieur une nature plastique, comme l'orfèvre pratiquant l'art du *repoussé*. La pensée se projette moins sur le « moule » de la nature qu'elle n'en martèle les contours et le relief. Aucun poète avant Baudelaire n'aura osé prendre un tel modèle technique pour décrire le rapport de l'imagination à une nature qui ne se révèle pleinement que par le travail de l'artifice et par l'intervention humaine. Despotique, l'imagination réagence la nature en la subordonnant à l'idée ; elle lui fait porter les signes de sa domination : « tout enfin doit servir à illuminer l'idée génératrice et porter encore sa couleur originelle, sa livrée, pour ainsi dire[1120] ». Ce modèle de signature – défini dans le *De signatura* de Paracelse comme celui-ci dont l'homme est le *signator* – indique à la fois l'appartenance d'un être et la manière dont il faut se comporter à son égard[1121]. Ainsi ne faut-il pas ramener trop hâtivement la divinité de l'imagination à l'imagination de Dieu ni aux archétypes de la nature. L'imagination créatrice n'est pas seulement le pouvoir de reconnaître les signes, mais également celui de les inscrire dans les êtres. Elle témoigne à leur égard d'une liberté qui, si elle n'est pas absolue, ne se limite en aucun cas à dresser l'inventaire des ressemblances.

[1119] Baudelaire, *OC, II, Salon de 1859*, « Le gouvernement de l'imagination », p. 627.

[1120] *Ibid.*, p. 624-625.

[1121] Sur la théorie des signatures de Paracelse, voir Agamben, *Signatura rerum. Sur la méthode*, p. 37-46.

Si les correspondances ne sont ni naturelles ni données, il semble que rien ne soit susceptible de mettre un terme à leur résonnance infinie. Le poète qui les recueille semble voué, comme l'allégoriste, à la violence de l'arbitraire. Conscient du malentendu auquel sa conception pourrait conduire, Baudelaire n'a de cesse d'éloigner l'imagination de toute « fantaisie » :

> Dangereuse comme la poésie en prose, comme le roman, elle ressemble à l'amour qu'inspire une prostituée et qui tombe bien vite dans la puérilité ou dans la bassesse ; dangereuse comme toute liberté absolue. Mais la fantaisie est vaste comme l'univers multiplié par tous les êtres pensants qui l'habitent. Elle est la première chose venue interprétée par le premier venu ; et, si celui-là n'a pas l'âme qui jette une lumière magique et surnaturelle sur l'obscurité naturelle des choses, elle est une inutilité horrible, elle est la première venue souillée par le premier venu. Ici donc, plus d'analogie, sinon de hasard ; mais au contraire trouble et contraste, un champ bariolé par l'absence d'une culture régulière[1122].

L'analogie est contraignante. Mais s'il n'existe aucune structure naturelle pour en fournir les règles, où trouver un canon qui vienne brider l'imagination ? Aussi paradoxal que cela paraisse au premier abord, ce canon est l'allégorie, par lequel Baudelaire répond au problème de la contemplation analogique formulé par Goethe : « Tout existant est un *analogon* de tout l'existant ; c'est pourquoi ce qui existe nous apparaît toujours en même temps isolé et enchevêtré. Si l'on suit trop l'analogie, tout coïncide dans l'identique ; si on l'évite, tout se disperse dans l'infini[1123] ». Dans la mesure où elle permet à la correspondance de se tenir entre l'identité de tous les êtres et leur pure dispersion, la réhabilitation de l'allégorie se fait dans une perspective conforme aux prétentions de la connaissance analogique. En l'absence de fondement immuable, cette dernière est dans la dépendance de cette « intelligence de l'allégorie » décrite dans les *Paradis artificiels*, c'est-à-dire la capacité à suivre le mouvement par lequel tel être, en tant que signe, est susceptible de s'ajointer à tel autre.

La profondeur de la contemplation est suspendue à ses interférences, qui seules font passer de sa stagnation à la poursuite des mouvements et des métamorphoses de « l'aura authentique ». Parce qu'elles sont antithétiques à la pratique des correspondances, les caractéristiques de l'écriture allégorique des *Fleurs du mal* relevées par Gide – « l'apparente

[1122] Baudelaire, *OC, II, Salon de 1859*, « Religion, histoire, fantaisie », p. 644-645. On retrouve la même idée dans les fameuses formules de la notice sur *Théophile Gautier* : « Il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire. C'est alors que la couleur parle, comme une voix profonde et vibrante ; que les monuments se dressent et font saillie sur l'espace profond ; que les animaux et les plantes, représentants du laid et du mal, articulent leur grimace non équivoque ; que le parfum provoque la pensée et le souvenir correspondants ; que la passion murmure ou rugit son langage éternellement semblable » (*Ibid.*, p. 118).

[1123] Goethe, Johann Wolfgang von, *Maximen und Reflexionen*, München, Beck, 2006, p. 11.

impropriété des termes », la « savante imprécision » et surtout « cet espacement, ce laps entre l'image et l'idée, entre le mot et la chose[1124] » – la rendent possible. Avant de faire porter l'accent sur leur contradiction, Benjamin avait ainsi commencé à penser la « corrélation entre les œuvres de l'imagination allégorique et les "correspondances" » à partir du rapport entre le mot et l'image :

> Il est certain que la première contribue pour une part majeure aux qualités spécifiques de sa poésie. La connexion des significations pourrait avoir des parentés avec celle du filage. Si l'on peut distinguer chez les poètes une activité de filage et une activité de tissage, l'imagination allégorique relève de la première. – D'un autre côté, il n'est pas impossible que les correspondances jouent ici au moins un rôle marginal, dans la mesure où un mot peut évoquer une image ; l'image pourrait alors déterminer la signification du mot ou inversement le mot celle de l'image[1125].

Considérées comme deux techniques d'écriture distinctes, toutes deux sont complémentaires. Alors que l'imagination allégorique file les significations, les correspondances entrelacent la chaîne des images et la trame des mots. Ce tissu d'images mouvantes savamment enchevêtrées dans et par la langue altère les symboles en les reprenant dans des motifs toujours nouveaux. Dans le creux de la nature, la rhétorique de Baudelaire cultive des figures semblables à ces fleurs « impossibles » obtenues à grand-peine par les horticulteurs dont Pierre Dupont dit que « sous l'œil de Dieu / Ils rêvent le dahlia bleu » : « vos jardins sont des ateliers où vous tissez des fleurs humaines[1126] ». Dans l'entrecroisement de l'allégorie et des correspondances, l'artifice devient nature si bien que le poète de « L'Invitation au voyage » peut leur répondre :

> Qu'ils cherchent, qu'ils cherchent encore, qu'ils reculent sans cesse les limites de leur bonheur, ces alchimistes de l'horticulture ! Qu'ils proposent des prix de soixante et de cent mille florins pour qui résoudra leurs amitieux problèmes ! Moi, j'ai trouvé ma *tulipe noire* et mon *dahlia bleu !*

Ce « vrai pays de Cocagne » où sont réunies dans l'utopie tous les ustensiles délivrés de la corvée d'être utiles, toutes les marchandises transfigurées, cet impossible pays où l'on tend sans atteindre, a son lieu dans l'imagination. Les rêves de la marchandise correspondent à ce

[1124] Benjamin, *Baud*., Section « La marchandise », p. 445 [J 43, 6]. Citations extraites du « Baudelaire et M. Faguet ».

[1125] Benjamin, *LP*., p. 286 [J 24, 3]. Le fragment est absent des rubriques du *Baudelaire*.

[1126] Ces vers sont extraits de la chanson « Le dahlia bleu » (sur un mouvement de valse) des *Chants et chansons* préfacés par Baudelaire (Baudelaire, *OC, II*, p. 26-36).

monde semblable, où les pensées s'enrichissent comme des navires chargés de produits exotiques. C'est le monde capitaliste, où les signes sont prostitués ou réformés par la technique poétique. La *mimesis* renversante par laquelle la nature imite l'art exige pour la marchandise ce ton réservé à la « fleur incomparable », à « l'allégorique dahlia » : « Ne serais-tu pas encadrée dans ton analogie, et ne pourrais-tu pas te mirer, pour parler comme les mystiques, dans ta propre *correspondance*[1127] ? »

3. « La putain, accomplissement le plus parfait de la vision allégorique dans la marchandise »

§ 1. « L'appareil sanglant de la Destruction »

Il est un hiéroglyphe social auquel Benjamin accorde à la suite de Baudelaire une importance capitale : la prostitution. « Symbole de la prostituée[1128] », les fleurs privées d'âme figurent dans le titre du recueil pour exprimer l'intrication d'érotisme et de mort propre à la marchandise. Si cette dernière accomplit la vision allégorique, la putain (*Dirne* ou *Hure*) en est « en tant que marchandise l'accomplissement le plus parfait (*die allegorische Anschauung am vollkommensten erfüllenden Ware*[1129]) ».

La dévalorisation exprimée dans cette « incarnation de la marchandise » pourrait suffire à justifier le rapprochement, mais elle n'expliquerait pas la perfection de cet « accomplissement ». Pour saisir le caractère allégorique de la putain, il faut reconduire les fragments qui associent allégorie et marchandise à leur support poétique, « La Destruction ».

[1127] Baudelaire, *OC, I, Le Spleen de Paris*, « L'Invitation au voyage », p. 303.

[1128] Benjamin, *Baud*., « Feuillet sur la valeur d'échange », p. 911 [J 24, 5].

[1129] *Ibid.*, Lettre à Horkheimer du 16 avril 1938, p. 68. La section réservée à « La catin » dans la première schématisation disparaît. Ses fragments sont très majoritairement reversés dans la section « La marchandise » (Voir *Ibid.*, Feuillets bleus, p. 679).

« Réalisation la plus brutale de l'intention allégorique[1130] », le poème reconnaît dans le corps de la prostituée la matière adéquate à l'opération baroque d'évidement de l'âme de la dame (*Entseelung der Frau*) :

> Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon
>
> (…) Parfois il prend, sachant mon grand amour de l'Art,
> La forme de la plus séduisante des femmes[1131].

Comme chez le flâneur-hiérodule des « Foules », l'*Entseelung* laisse une place vacante où s'introduit l'âme de la marchandise (*Warenseele*[1132]) : « dans le corps privé d'âme mais encore au service du plaisir se conjuguent allégorie et marchandise ». La disponibilité d'un corps qui n'est plus encombré d'une âme est la condition pour susciter le désir. Car en toute rigueur la putain ne vend pas son corps mais sa capacité de jouissance, elle-même subordonnée à l'argent dépensé par le client. Voué à la vénalité, ce corps inanimé vit d'une vie qui n'est pas la sienne – celle du démonisme de la valeur – et devient le signe d'un désir « impossible à achever (*unerfüllbar*) ». Il met au premier plan la fiction de la jouissance dans l'« air impalpable » de la Destruction :

> Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon
> Et l'emplit d'un désir éternel et coupable[1133].

De même que le poème inaugural des *Fleurs du mal* avertissait que la Mort « dans nos poumons / Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes[1134] », la section « Fleurs du mal » voit la Destruction prendre la place de « La Volupté » (premier titre du poème) et l'opération allégorique s'immiscer dans l'acte sexuel. Dans la chambre du poème, le poète ne figure plus

---

[1130] Benjamin, *Baud.*, Section « Allégorie », p. 153 [J 68, 2]. Dans le plan des feuillets bleus, le commentaire du poème « La Destruction » est inséré dans le chapitre « Allégorie » de la première partie (*Ibid.*, p. 670-671) où la référence à la marchandise ne devait pas être explicite. Un second plan y rattache explicitement l'« appareil de la Destruction » (*Ibid.*, p. 70). Les fragments associés à l'allégorie rangés sous la rubrique « La marchandise » de la troisième partie (*Ibid.*, p. 679) ne sont pleinement compréhensibles que par l'éclairage que leur donne le poème.

[1131] Benjamin, *Baud.*, « Notes sur des poèmes de B. », p. 51 (Baudelaire, *OC, I*, section « Fleurs du Mal », p. 111).

[1132] Voir notre paragraphe « L'âme de la marchandise ». Les plans du *Baudelaire* (p. 70 et p. 671) et la section « Fleurs du mal » du recueil de Baudelaire recoupent le schéma de l'*Origine du drame baroque allemand* où le paragraphe sur l'« Évidement allégorique de l'âme (*allegorische Entseelung*) » précède le « Morcellement allégorique (*allegorische Zerstückelung*) ». Benjamin note ainsi à propos d'« Une martyre », qui suit « La Destruction » : c'est la pièce où « l'intention allégorique a accompli son œuvre : elle est mise en morceaux » (Benjamin, *Baud.*, « Notes sur des poèmes de B., p. 52).

[1133] *Ibid.*, p. 51 (Baudelaire, *OC, I*, « La Destruction », p. 111).

[1134] Baudelaire, *OC, I*, « Au lecteur », p. 5.

comme l'amant « plus calme ou moins possédé » ; il n'est plus « l'opérateur ou le bourreau » mais devient « le sujet, la victime » à laquelle on extorque soupirs et gémissements[1135]. Telle est l'opération chirurgicale réalisée par « l'allégorie devenue humaine (*menschgewordene Allegorie*[1136]) », c'est-à-dire par la catin qui n'engendre pas mais démembre. Nulle promesse de plénitude érotique dans cet intérieur qui collectionne les images inversées des scènes traditionnelles de la Tentation. Tiré par le Démon, celui qui y succombe assiste passivement au dépeçage, au morcellement allégorique :

> Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu,
> Haletant et brisé de fatigue, au milieu
> Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes,
>
> Et jette dans mes yeux pleins de confusion
> Des vêtements souillés, des blessures ouvertes,
> Et l'appareil sanglant de la Destruction !

Dramatisée à travers l'intensification de la déréliction, l'impossible maîtrise du sens par l'allégoriste se fixe enfin dans l'image de l'« agitation figée (*erstarrten Unruhe*[1137]) ». S'interrompant brutalement, la pièce donne elle-même – « ce qui est doublement étonnant pour un sonnet – l'impression d'être quelque chose de fragmentaire ». Elle suit les réalisations de l'intention allégorique jusqu'à ce qu'elle laisse soudainement apparaître sous les yeux effarés du poète « l'outil avec lequel elle a déformé et maltraité le monde des choses de telle sorte qu'il n'en reste plus que des fragments qui lui sont matière à méditation[1138] ». Violente et forcée, la contemplation de l'« appareil sanglant de la Destruction » laisse le méditatif désemparé et impuissant. On voit à quelle enseigne est logée la poésie, qui ne vit ici que de l'exposition des débris de l'intention allégorique. Car de ces « fragments détruits et altérés » il faut dire que l'allégorie-prostituée elle-même est « maîtresse de leurs significations (*über deren Bedeutungen sie dann Herrin ist*[1139]) ». Le tableau allégorique la présente entourée de ses emblèmes qui emplissent l'espace même du poème :

[1135] *Ibid.*, *Fusées*, III, p. 651.

[1136] Benjamin, *Baud*., « Plan de l'ouvrage », p. 70.

[1137] *Ibid.* p 52. Benjamin reprend l'expression au *Henri le vert* de Gottfried Keller : « *War wie ein Medusenschild / der erstarrten Unruh Bild* ».

[1138] *Ibid.*, Section « Allégorie », p. 153 [J 68, 2].

[1139] *Ibid.*, p. 51 (traduction modifiée) : Charbonneau traduit : « dont elle maîtrise dès lors les significations ». Si le terme « *Herrin* », renvoie bien à l'idée de maîtrise, il signifie tout autant la « maîtresse ».

> « *L'appareil sanglant de la Destruction** » – ce sont, dans la chambre la plus intime de la poésie de Baudelaire, les ustensiles domestiques éparpillés au pied de la putain (*Hure*), laquelle a hérité sans partage des pleins pouvoirs de l'allégorie baroque[1140].

En renommant « halo de l'allégorie (*Hof der Allegorie*) » l'« *appareil sanglant de la Destruction* », Benjamin fait ressortir l'ambiguïté de la formule. Attirail semblable à celui que le Diable des « Tentations » porte à sa ceinture, l'« appareil » signifie aussi toutes les splendeurs de la parure et du cortège triomphal auquel la Destruction doit son éclat. Comme la jeune fille du conte d'Hoffmann, d'abord fascinée par le déploiement des forces militaires, le méditatif finit par voir l'envers du décor : « Tout ceci n'était que sortilège, appareil de séduction[1141] ». Marchandise et allégorie se partagent une même figure autour de laquelle sont disposés les fétiches, les « accessoires dont l'accoutre la mode » qui deviennent ses emblèmes : « le fétiche est le label d'authenticité de la marchandise tout comme l'emblème est celui de l'allégorie ».

Que Baudelaire trouve dans le fard de la prostitution la marque de son ralliement à la destruction implique pour Benjamin que « la dissipation de l'apparence allégorique (*Zerstreuung des allegorischen Scheins*) est en germe dans cet accomplissement[1142] ». Pourtant, comme si de la fragmentation et de la ruine la plus extrême pouvait encore surgir un lointain, le sanglant « halo de l'allégorie » prend dans un des feuillets le nom d'« aura de l'allégorie (aura *der Allegorie*[1143]) ». Hésitation ou lapsus, le terme d'« aura » rend compte de l'ambigüité de l'allégorie devenue humaine, de sa profonde connivence avec l'économie marchande et du savoir qui résulte de son expérience.

[1140] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 27, p. 654.

[1141] Baudelaire, *OC, I, Le Spleen de Paris*, p. 308 : « Autour de sa tunique de pourpre était roulé, en manière de ceinture, un serpent chatoyant qui, la tête relevée, tournait langoureusement vers lui ses yeux de braise. À cette ceinture vivante étaient suspendus, alternant avec des fioles pleines de liqueurs sinistres, de brillants couteaux et des instruments de chirurgie ». Pour le second sens, voir par exemple dans *Le Peintre de la vie moderne* : « Les différences de caste et de race, sous quelque appareil que les sujet se présentent, sautent immédiatement à l'œil du spectateur » (Baudelaire, *OC, II*, p. 718). La dernière citation, extraite de l'essai sur *L'essence du rire*, synthétise ces deux significations (*Ibid.*, p. 541).

[1142] Benjamin, *Baud.*, « Plan de l'ouvrage », p. 70 et Lettre de Benjamin à Horkheimer du 16 avril 1938, p. 68.

[1143] *Ibid.*, « Notes de régie », feuillet 7, p. 623 : « "*appareil sanglant de la Destruction"* comme aura de l'allégorie (*aura der Allegorie*) ? et dans le baroque ? »

§ 2. Sens allégorique de la putain : la vie qui signifie la mort

La dévalorisation qui a cours dans le monde moderne laisse échapper son nom : prostitution. La catin est le signe privilégié autour duquel prennent place les souffrances et les désirs de l'humanité. Elle incarne le pouvoir que le signe exerce sur le destin social de l'Occident. Benjamin présente sous forme logique la synthèse qui s'opère à travers elle : « La forme marchandise se manifeste chez Baudelaire comme le contenu social de la forme allégorique de l'intuition. Forme et contenu se confondent dans une synthèse, qui est la prostituée[1144] ». Une telle synthèse n'exclut pas la persistance de moments contradictoires mais accentue au contraire la dualité de ses éléments, si bien que le contenu social est moins résolu dans l'allégorie de la prostituée qu'il n'est rendu à ses tensions. Pour comprendre le statut particulier que Benjamin accorde à la putain en tant que signe, il faut revenir à la formulation de l'*Exposé* de 1935 qui l'associe au point d'équilibre entre les extrêmes que sa méthode doit installer fermement, et non pas immédiatement dépasser :

> L'ambiguïté est l'apparition figurée de la dialectique, la loi de la dialectique à l'état figé. Cet arrêt est utopie et l'image dialectique est donc une image de rêve. La marchandise considérée absolument, c'est-à-dire comme fétiche, donne une image de ce genre, de même que (…) la prostituée, qui est en une seule personne vendeuse et marchandise[1145].

Le mouvement interprétatif ne consiste pas à dissoudre l'ambiguïté mais cherche à la faire apparaître en la radicalisant. Image dialectique ou allégorie, la prostituée cristallise les tensions à un tel degré que le comble de la réification et l'utopie font signe l'un vers l'autre. Ce n'est pas une faiblesse de la démarche de Benjamin que de maintenir ce dédoublement du fétiche qui présente la chose sous la belle forme du symbole en même temps qu'il la dévitalise et la mortifie. L'*allégorie réelle* fige le mouvement contradictoire entre l'apparence et la dissolution qui vient troubler l'extase de la belle forme. Cette insistance de l'ambigüité la distingue de l'allégorie baroque qui connaissait son apothéose dans le mouvement univoque de dissolution de l'apparence :

> C'est la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié. L'histoire, dans ce qu'elle a toujours eu d'intempestif, de douloureux, d'imparfait, s'inscrit au visage - non : dans une tête de mort. (…) C'est là le noyau de la vision allégorique, de l'exposition baroque de l'histoire

[1144] Benjamin, *LP*., p. 349 [J 59, 10].

[1145] *Ibid.*, *Exposé de 1935*, « Baudelaire ou les rues de Paris », p. 43.

> comme histoire des souffrances du monde ; elle n'a de signification que dans les stations de sa décadence[1146].

Il est un visage plus profond de l'histoire des souffrances que ce « noyau de la vision allégorique » manifesté par le baroque dans la tête de mort. Adorno avait pressenti les développements appelés par les images dialectiques du siècle de Baudelaire en notant qu'« en l'espèce des marchandises nous avons la promesse de l'immortalité, pas directement pour les hommes ». De telle manière que le « fétiche (…) devient perfidement une image ultime du XIX^e^ siècle, comme la tête de mort[1147] » et montre son vrai visage en subissant, à travers les fragments du *Baudelaire,* une défiguration encore plus radicale que celle qui avait lieu au XVII^e^ siècle. Alors que l'emblème baroque de la tête de mort était le « produit semi-fini d'un processus sotériologique que Satan, autant qu'il est en son pouvoir, vient interrompre[1148] », l'allégorie humaine exprime désormais les traits de la vie soumise aux conditions modernes de production qui ne connaissent plus l'interruption. La mort elle-même a pris l'apparence de la vie et s'offre dans un visage grimaçant la fiction de l'objet rédimé. C'est la Mort maquillée et entourée de ses accessoires de mode ; le visage allégorique de la marchandise fait retour dans le visage fardé de la putain, qui porte le stigmate de la transfiguration trompeuse : « La marchandise cherche elle-même à se regarder en face. Elle célèbre son accession au statut d'humain dans la prostituée (*Ihre Menschwerdung feiert sich in der Hure*[1149]) ».

L'allégorie est un enseignement sur la mort et la mort se célèbre à travers les pouvoirs destructeurs de l'allégorie. Il ne faut pas voir dans les destructions modernes le clair avènement du visage hideux et barbare de l'humanité mais sa capacité la plus profonde à se masquer. La marchandise offre un visage parfait de l'humain, idéalisation destinée à occulter l'intensification de ses souffrances ; elle présente le bonheur que l'humanité rêve et atteint sur le seul plan de l'apparence trompeuse. Entremetteuse de la valeur d'échange dans le domaine érotique, la putain fait valoir à l'instar de la mode « les droits du cadavre sur le vivant. Son principe vital est le fétichisme, qui succombe au *sex-appeal* de l'anorganique[1150] ». Dans

[1146] Benjamin, *ODBA.*, p. 227.

[1147] Benjamin et Adorno, *Corr. A-B.*, Lettre d'Adorno à Benjamin du 2 août 1935, p. 123.

[1148] Benjamin, *Baud.*, Section « La marchandise », p. 470 [J 78, 4].

[1149] *Ibid.*, *Zentralpark,* § 20, p. 649.

[1150] *Ibid.*, Section « Nouveauté », p. 427 [B 9, 1].

l'accouplement de l'allégorie et de la marchandise, la perfection du fétiche n'est autre que la perfection de la mort. Il en va ainsi de la signification allégorique de la putain :

> La putain est le butin le plus précieux dans le triomphe de l'allégorie – la vie qui signifie la mort (*das Leben, welches den Tod bedeutet*). Cette qualité est la seule chose qu'on ne puisse lui négocier et c'est la seule chose qui importe pour Baudelaire[1151].

Si seul « l'argent est ce qui rend vivant la "fille de marbre" », Baudelaire n'a pas renoncé à lui promettre la gloire[1152]. Pour soustraire l'image de la prostituée à la domination économique et l'inscrire dans la fresque de la modernité, il surenchérit sur les conditions de sa marchandisation et combine à nouveau les images de la femme, de la ville et de la mort. « Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et mange / Le sein martyrisé d'une antique catin[1153] », il l'immortalise en saisissant dans une image son caractère inappropriable. Alors qu'elle se réfléchit dans les rues de la ville, la réciprocité du regard cède devant les innombrables sollicitations et la femme devient un « article de masse ». Les arcanes de la Prostitution, la masse et « l'aspect mythique de la grande ville comme labyrinthe », sont les pièces les plus précieuses du butin de l'allégoriste :

> À travers les lueurs que tourmente le vent
> La Prostitution s'allume dans les rues ;
> Comme une fourmilière elle ouvre ses issues ;
> Partout elle se fraye un occulte chemin
> (…) Elle remue au sein de la cité de fange
> Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange[1154].

Comme tout labyrinthe, le terrain de l'indécis creusé par la prostitution abrite « en son centre, l'image du Minotaure » et, pour l'allégoriste, « peu importe qu'il soit porteur de mort pour l'individu. Ce qui importe, c'est l'image des forces létales qu'il incarne[1155] ». Semblable à la catastrophe du jeu de hasard, le temps mythique de la passe, où le client affronte le destin,

---

[1151] *Ibid.*, Section « La marchandise », p. 465 [J 60, 5]. On trouve une variante dans *Zentralpark* où, avant que le fragment ne précise que cette qualité appartient « au plus haut degré » à la putain, c'est d'abord la femme ou la dame (*Frau*) qui exprime la « vie qui signifie la mort » (*Ibid.*, § 14, p. 164).

[1152] Benjamin, *LP*., p. 531 [O 13a, 3]. L'idée vient du drame *Les Filles de marbre* de Barrière où les figures de marbre de Phidias restent immobiles devant les promesses de gloire de leur créateur alors qu'elles « se tournent en souriant vers Gorgias, lequel leur promet de l'argent » (Benjamin, *Baud*., p. 465 [O 7, 1]).

[1153] Baudelaire, *OC, I*, « Au lecteur », p. 5.

[1154] *Ibid.*, *Les Fleurs du Mal*, « Le Crépuscule du soir », p. 95.

[1155] Benjamin, *Baud*., *Zentralpark*, § 41, p. 665.

n'achève rien et reconduit à chaque instant la proximité de la mort. La sexualité moderne est travaillée de l'intérieur par la marchandise, qui se présente comme « la réalité sociale qui dans cette poésie est le fondement de la domination du principe de mort[1156] ». Pour cette raison, les détours empruntés par la pulsion sexuelle « dans les épisodes qui précèdent sa satisfaction » sont aussi ceux de « l'humanité (la classe sociale) qui ne veut pas savoir ce qui va advenir d'elle[1157] ».

Dans l'allégorie de la putain se rejoignent à nouveau la mort et la marchandise, centres des systèmes de coordonnées de la première et de la troisième partie du *Baudelaire*. L'insistance sur ce motif participe de la stratégie qui consiste à trouver des échappatoires à la détresse moderne dans ses figures les plus accomplies. De même qu'il existe chez Baudelaire « une tension latente entre la nature destructrice et la nature idyllique, entre la nature sanglante et la nature apaisante de la mort[1158] », la centralité de la catin dans le dispositif benjaminien ne tient pas seulement au degré d'aliénation qu'elle représente. En établissant son index historique, il s'agit d'explorer les possibilités de sauvetage qui s'annoncent avec elle.

§ 3. Fictions de la jouissance

Le privilège de la prostituée est d'avoir anticipé le règne de l'apparence qui a vu le jour avec les sociétés modernes. Sa position au sein de l'économie marchande développée ne fait que renforcer les caractères qui ont toujours été ceux du plus vieux métier du monde. De telle sorte que l'expérience de la prostitution recèle un savoir du marché qui la distingue des dégradations successives du flâneur qui reste de part en part ignorant de sa destinée de marchandise. Déjà les prostituées « avaient exploré les secrets du marché ouvert » et, ayant tiré profit de ses pouvoirs d'attraction avant même qu'elle ne fasse ouvertement son entrée dans l'histoire, « la marchandise ne les devançait en rien[1159] » :

> La catin ne vend pas sa force de travail ; mais son métier implique la fiction selon laquelle elle vendrait sa capacité de jouissance. Dans la mesure où cela représente l'extension extrême que peut prendre la marchandise, la catin a de tout temps été un

[1156] *Ibid.*, « Schémas de coordonnées », p. 626.

[1157] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 17, p. 647.

[1158] *Ibid.*, p. 151-152 [J 65a, 2].

[1159] *Ibid.*, *PSEB*, « Le flâneur », p. 751.

> précurseur (*Vorläuferin*) de l'économie marchande. Mais étant donné, précisément, que le caractère mercantile n'était pas développé par ailleurs, cet aspect d'elle n'avait pas besoin d'être aussi crûment mis en avant que plus tard. De fait, la prostitution au Moyen Âge, par exemple, ne se présente pas avec la brutalité qui est devenue la règle au dix-neuvième siècle[1160].

En avance sur la marchandise, la catin participe tardivement à son accomplissement en soumettant la nature à de nouvelles modalités d'exploitation. Par son intermédiaire, celle-ci semble parfaitement s'accommoder de son entrée dans le commerce de masse. Car à son exploitation pure et simple s'ajoute la jouissance dans l'exploitation. Si la prostituée est « par essence l'incarnation d'une nature imprégnée de l'apparence de la marchandise », son destin dans l'économie marchande est d'accroître sa « puissance d'aveuglement ». Dans le commerce avec la putain « l'aptitude à la jouissance figure elle-même comme valeur – comme objet d'une exploitation, aussi bien de sa part que de la part de son partenaire[1161] ».

Le fantasme bourgeois trouve des satisfactions inédites dans l'exploitation du corps de la femme par la femme, qui fait fi des illusions de l'amour manifeste pour réaliser sa soumission à la valeur. Sur le marché de l'amour, les partenaires s'identifient à la valeur de telle manière que la vénalité devient ouvertement un stimulant érotique. Plus la vénalité est affichée, plus la jouissance est grande. À l'époque de Napoléon III, « gagner de l'argent devient l'objet d'une ferveur presque sensuelle et l'amour une affaire d'argent. À l'époque du romantisme français, l'idéal érotique était la grisette, qui s'offre ; maintenant, c'est la lorette, qui se vend[1162] ». La dépense financière devient la mesure des joies amoureuses et il faut aller jusqu'à dire que la prostitution devient le canon de l'amour :

> « L'argent rend sensuel », dit-on, et la formule ne livre elle-même qu'une très grossière esquisse d'un état de fait qui va bien au-delà de la prostitution. Sous la domination du fétichisme de la marchandise, le *sex appeal* de la femme se teinte plus ou moins des couleurs que revêt l'attrait de la marchandise. Ce n'est pas pour rien que les rapports qu'entretient le souteneur avec sa femme, qu'il considère comme une « choses » vendue par lui sur le marché, ont enflammé les fantasmes sexuels de la bourgeoisie. (…) La sexualité, qui jadis – du point de vue social – était

[1160] *Ibid.*, Section « La marchandise », p. 466-467 [J 67a, 1].

[1161] *Ibid.*, p. 469 [J 75a]. Il ne s'agit pas seulement pour Benjamin de procéder à la critique de l'exploitation du corps de la femme par l'homme mais, plus radicalement, d'indiquer que dans cet être double, marchandise et vendeuse, la nature revêt d'elle-même son caractère de marchandise.

[1162] *Ibid.*, Section « Nouveauté », p. 430 [B 6a, 2]. Benjamin en trouve l'idée chez dans les remarques d'Egen Friedell sur l'évolution des relations amoureuses.

> stimulée par ce qu'on imaginait de l'avenir des forces productives, l'est désormais par ce qu'on s'imagine du pouvoir du capital (*Kapitalmacht*)[1163].

La marchandise célèbre son triomphe en devenant l'aimant qui attire toutes les forces vives de l'imagination susceptibles de conduire à une société meilleure. La vie rêvée se trouve réalisée dans ces fantasmes au point d'épuiser toute réflexion sur les possibles à venir. Au XIX^e^ siècle, l'extension de la prostitution prend des proportions inconnues et tend à recouvrir l'ensemble du domaine social. Non seulement sa forme évolue du fait des transformations de la ville mais, surtout, elle répond au développement du pouvoir du capital en renforçant son caractère marchand. Alors que la masse des habitants l'invite à se répandre dans le labyrinthe de la grande ville qui permet à « l'objet sexuel de se réfléchir en un même temps dans des centaines de sollicitations[1164] », la prostitution sollicite tous les artifices pour accentuer sa nature de marchandise. Pour rendre plausible la fiction de la vente de la capacité de jouissance, la prostituée étend son *sex appeal* au-delà de ce que la simple nature organique lui procure et joue du pouvoir d'attraction fondé sur la fascination de l'inorganique. C'est à grand renfort d'artifices que s'obtient l'existence pure et simple du corps privé d'âme et voué à la jouissance. La catin surjoue sa nature marchande et acquiert, comme le remarque Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne*, « une sorte de beauté professionnelle[1165] ». Historiquement, la prostitution prend un caractère professionnel avec la lorette qui « renonce à se déguiser en amoureuse. Elle se fait payer son temps. Dès lors, elle n'est plus très loin de ceux qui prétendent à un "salaire" ». Avec le développement des grandes villes, émerge une corporation, avec sa codification propre, en même temps que le corps de la femme devient un article de masse, comme le suggère « la disparition de l'expression individuelle au profit de l'expression professionnelle, qui est l'œuvre du maquillage. Plus tard, dans les revues, les *girls* en uniforme souligneront encore cet aspect[1166] ». L'argot même des prostituées porte la trace de ces transformations dont Baudelaire ponctue ses poèmes.

Le « plus vieux métier » du monde n'aurait toutefois pas connu ces mutations décisives si l'ordre social n'avait pas lui-même pris sa forme. Alors qu'il devient indispensable dans la vente de la force de travail d'afficher et d'assumer la fiction de la jouissance, le « *keep smiling* reprend le comportement de la putain qui, sur le marché de l'amour, aguiche le chaland

[1163] *Ibid.*, Section « La marchandise », p. 462 [J 65a, 6].

[1164] *Ibid.*, *PSEB*, p. 752.

[1165] Baudelaire, *OC, II*, « Les femmes et les filles », p. 720.

[1166] Benjamin, *Baud.*, Section « La marchandise », p. 466 [J 67, 5] et [J 66, 8].

d'un sourire[1167] ». À l'élévation de la prostitution au rang de travail correspond la métamorphose du travail en prostitution : « La prostitution peut prétendre être un "travail" à l'instant où le travail devient prostitution[1168] ». Cette remarque défriche le faible potentiel que Marx refusait aux prostituées, exclues de la classe révolutionnaire dans la mesure où leur "travail" est improductif. En valorisant les éléments du *Lumpenproletariat* (aux côtés de la prostituée se trouvent le chiffonnier et le conspirateur de la bohème), c'est un Marx penseur de la nature du travail que Benjamin réveille pour rectifier le théoricien de l'agir révolutionnaire des masses :

> la prostitution n'est qu'une expression particulière de la prostitution générale de l'ouvrier et comme la prostitution est un rapport où entrent non seulement le prostitué mais aussi celui qui prostitue – dont l'abjection est plus grande encore – le capitaliste, etc., tombe aussi dans cette catégorie[1169].

La prostitution *universelle* rend compte de la marchandisation intégrale des relations humaines et des choses au sein du capitalisme développé. Cette thèse des *Manuscrits de 1844*, que Marx ne poussera pas plus avant, trouve à la même époque son développement le plus poussé dans la morale et la poétique des *Fleurs du mal*. L'outrance baudelairienne installe la prostitution en Dieu et « le goût invincible de la prostitution dans le cœur de l'homme[1170] ». On comprend l'importance sans égale de l'allégorie de la putain pour Benjamin et de son ontologie relationnelle qui conjugue mystique de l'argent et mystique de l'amour[1171] : le processus de dévalorisation *(Entwertung*) du monde des choses signifie l'avènement de la prostitution comme forme secrète de l'existence des êtres sous le capitalisme. « Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle », dit le poète, donnant une idée de la dynamique de l'emprise mythique de la prostitution à laquelle tout être est soumis. Si bien qu'il devient indispensable d'en extraire un sens positif, de sonder son cours pour montrer qu'elle est capable de « pétrir un génie[1172] ».

[1167] *Ibid.*, p. 467 [J 75, 1].

[1168] *Ibid.*, Section « La catin », p. 186 [J 67, 5].

[1169] Marx, *Manuscrits de 1844*, p. 141.

[1170] Baudelaire, *OC, I*, *Mon cœur mis à nu*, XXXVI, p. 700.

[1171] Comme l'indique une note de régie ces éléments sont dissociés dans le plan du *Baudelaire* : « dans le traitement de la catin, scinder thèmes érotiques et thèmes économiques I et III ». La première partie expose la mystique de l'amour sous la forme du chemin de croix de la sexualité. De cette « Passion esthétique » découle une forme de fétichisme qui se porte vers l'inorganique. La troisième partie présente la résolution de cette mystique de l'amour dans une mystique de l'argent à travers l'intrication de théologie et d'économie inhérente au concept de valeur.

[1172] Baudelaire, *OC, I*, « Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle », p. 27-28.

Un fragment des années 1920 contient l'intuition fondamentale qui guide la lecture de Benjamin :

> La putain porte l'empreinte de deux principes opposés. Le principe anarchique du plaisir et le principe hiérarchique du service divin, qu'il s'agisse de Dieu au sens propre de ce nom, comme pour les hiérodules, ou qu'il s'agisse de l'argent (…). La putain réunit en elle l'empreinte particulièrement nette de deux principes : rébellion et obéissance (par nécessité). Il faut considérer que cette antinomie de deux principes de l'histoire du monde (en bref : le révolutionnaire et le théocratique) se manifeste chez la femme[1173].

Cette antinomie se manifeste de la même manière chez Baudelaire, pour qui le « caractère hédoniste et hiératique vivait dans la forme de vie de la putain[1174] ». Définir l'art à partir de la prostitution[1175] ne relève pas de la simple provocation mais, comme le suggérait déjà le *Karl Kraus*, c'est saisir une affinité réelle. À l'interrogation de Baudelaire qui se demandait « pourquoi l'homme d'esprit aime les filles plus que les femmes du monde, malgré qu'elles soient également bêtes ? – À trouver », l'essai offre une réponse qui prend le contrepied de l'idée que l'on aime « les femmes à proportion qu'elles nous sont plus étrangères[1176] » :

> C'est au fond la parfaite correspondance entre ces formes d'existence : la vie sous le signe du pur esprit (*das Leben unterm Zeichen blossen Geistes*) ou de la sexualité pure et simple (*blosser Sexualität*), qui fonde la solidarité entre l'écrivain et la putain, dont l'existence de Baudelaire est une fois de plus la preuve incontestable.

Placée sous le signe du démonique, où l'innocent sombre dans la culpabilité universelle, leur existence reste de part en part soumise au régime de l'équivoque : la prostitution mêle l'échange marchand au rapport sexuel comme l'homme de lettres tire profit du marché littéraire. La radicalité du savoir de leur propre existence leur assure une voie toute tracée : « le démon qui assigne à la putain sa place dans la rue relègue l'homme de lettres dans la salle du tribunal[1177] ». Mais c'est en refusant toute compromission ou négociation que « livres et putains

[1173] Benjamin, *Fragments*, « La putain », fragment 53, p. 80.

[1174] *Ibid.*, « Baudelaire II », p. 168.

[1175] Baudelaire, *OC, I, Fusées*, I, p. 649 : « Qu'est-ce que l'art ? Prostitution ».

[1176] Baudelaire, *OC, II, Mon cœur mis à nu*, XX, p. 689 et *Fusées*, V, p. 653.

[1177] Benjamin, *Œuvres II, Karl Kraus*, p. 253-254. L'une des « notes de régie » résume ainsi la centralité de la putain en l'inscrivant dans un réseau d'analogies non-apparentes : « Triple correspondance (*Korrespondenz*) de la putain 1) la putain comme *pendant* (*Gegenstück*) de l'homme de lettres 2) le flâneur comme pendant de la putain 3) la putain comme *pendant* de la marchandise » (feuillet 6, p. 622).

portent leur dispute sur la place publique[1178] ». Se prostituer n'est pas se vendre, c'est chercher dans la dévalorisation qui a cours une conjuration possible des effets de la valeur. Chez Baudelaire qui surenchérit sur la dépendance du poète au marché, « la mystification est apotropaïque, comme est conjuratoire le mensonge chez la prostituée[1179] » qui surjoue sa nature marchande.

Ainsi l'aspect positif que Benjamin cherche à extraire de la prostitution ne doit-il pas conduire à conclure à une réhabilitation de la subjectivité contre le procès de réification[1180]. Reconnaître dans « l'amour pour la prostituée » l'apothéose de l'identification avec la marchandise[1181] prévient toute émancipation hâtive, qui ressemblerait plus à une vente inachevée qu'à un regain de souveraineté. Si le « flâneur en hiérodule » partage son sacerdoce avec la catin[1182], leur union se fait sous les auspices du sujet ivre, qui n'admet que des *postures* subjectives. Au sein du monde de la prostitution, toute possession immédiate de soi est intenable et le sujet n'est jamais plus maître de lui-même que lorsqu'il est dépossédé. Pour prévenir contre la dégradation des formes d'amour et de sociabilité dont recèle la prostitution, les *Fusées* regorgent de formules éclairantes : « l'amour peut dériver d'un sentiment généreux : le goût de la prostitution ; mais il est bientôt corrompu par le goût de la propriété[1183] ». Générosité absolue, le potentiel d'émancipation de la prostitution exige de savoir tenir les tensions inhérentes à la possession : c'est accepter d'être possédé et renoncer à posséder.

Penseur familier de la foule et grand prêtre du monde de la prostitution, Baudelaire offre une image fidèle des jouissances solitaires tirées 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. (…) Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte

[1178] Benjamin, *Sens unique*, « N° 13 », p. 114.

[1179] Benjamin, *Baud*., *Zentralpark*, § 39, p. 663.

[1180] La position de Rudi Thiessen dans *Kritik der kapitalischen Moderne* témoigne de cette volonté de sauver la subjectivité : « C'est justement cette métamorphose professionnelle qui fait d'un sujet un objet complètement dévalorisé qui devient le modèle d'une rédemption de la subjectivité. La prostituée n'est pas seulement une marchandise, elle se met en scène en tant que marchandise […]. La prostituée est condamnée à être artiste. L'artiste, homme moderne, est condamné par son auto-héroïsme à la prostitution » (cité par Raulet dans *Le caractère destructeur*, p. 172).

[1181] Benjamin, *Baud*., Section « La valeur d'échange », p. 909 [J 85, 2].

[1182] *Ibid.*, Section « La catin », p. 185 [M 10a, 1].

[1183] Baudelaire, *OC, I, Fusées*, I, p. 649.

> prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe[1184].

Benjamin aimerait être aussi confiant sur les implications politiques des arcanes de la contre-religion de la « prostitution sacrée[1185] ». En même temps qu'elle ouvre « la possibilité d'une communion mythique avec la masse (*mythischen Kommunion mit der Masse*) », l'universalisation de la relation prostitutionnelle noie le commun en faisant de toute chose un « article de masse » prêt à être pétri par les mains des dictateurs[1186]. Creuser l'écart entre le mythe et la prostitution est nécessaire pour faire de la place au potentiel révolutionnaire de ce « ferment qui, dans l'imaginaire baudelairien, fait lever les masses de la grande ville[1187] ». C'est tâcher de retrouver au sein du « tourbillon » du panthéisme moderne et de l'« ivresse religieuse des grandes villes – Moi, c'est tous ; Tous, c'est moi » – l'exigence d'un Tout à Tous formulée comme un « Avis aux non-communistes : Tout est commun, même Dieu[1188] ».

§ 4. Moment matriarcal dans la prostitution

Le sauvetage de la catin suppose de séjourner dans son ambiguïté. Au détour d'une analyse approfondie des fantasmes contradictoires suscités par cette figure du désespoir, Benjamin surprend le foyer de l'espérance la plus ardente de l'humanité : « dans la putain perce à nouveau, au milieu de la nature exploitée (*augebeuteten Natur*), imprégnée de l'apparence de la marchandise, la nature dispensatrice (*spendende*[1189]) ».

Les déformations engendrées par les vicissitudes de l'histoire invitent à retrouver cette image cachée qui gît dans la nature et survit par-delà l'apparence imposée par son exploitation illimitée. Comme expression de l'abondance, la prostitution laisse entrevoir le fantasme d'une utopie égalitaire et libertaire recouvert par l'égalité abstraite de la valeur. Contrepoint au

---

[1184] Benjamin, *Baud.*, Section « La catin », p. 185 et « Feuillets sur la valeur d'échange », p. 928 [M 10a, 1] (Baudelaire, *OC, I, Le Spleen de Paris*, « Les foules », p. 291).

[1185] Baudelaire, *OC, I, Mon cœur mis à nu*, IV, p. 678.

[1186] Benjamin, *Baud.*, *Zentralpark*, § 17, p. 647 (traduction modifiée). Cette thèse est annoncée en conclusion de la conférence de 1939 à Pontigny (*Ibid.*, p. 1018).

[1187] Benjamin, *Baud.* , *Zentralpark*, § 18, p. 648.

[1188] Baudelaire, *OC, I, Fusées*, II, p. 651 et *Mon cœur mis à nu*, XXXIII, p. 698.

[1189] Benjamin, *Baud.*, « Notes de régie », p. 619.

caractère marchand de la prostitution, ce pôle présente le point où l'indifférence et la froideur du corps privé d'âme entrent en métamorphose pour se faire complaisance universelle :

> Dans ce commerce, l'aptitude à la jouissance figure elle-même comme valeur – comme objet d'une exploitation, aussi bien de sa part que de la part de son partenaire. Or, d'un autre côté, se présente ici, déformée mais plus grande que nature, l'image d'une complaisance qui s'offre à tous et n'est découragée par personne.

Dans ses outrances, le motif baudelairien de la prostitution offre quelque chose d'analogue à ce que la « concupiscence purement imaginaire et idéale » du poète baroque Lohenstein accordait à la contemplation d'une belle femme. Il en fait « une table inépuisable, qui assouvit la faim de beaucoup. Une source intarissable qui a de l'eau en toutes saisons, comme le lait suave de l'amour : quand par cent canaux s'écoule le doux miel[1190] ». C'est cette image maternelle d'une nature dispensatrice qui, dans les formes modernes de prostitution, a été supplantée par celle de la nature exploitée :

> La conception criminelle de l'exploitation de la nature (*Ausbeutung der Natur*) qui prédomine depuis le dix-neuvième siècle n'a aucunement été déterminante à des époques où les forces productives n'étaient pas développées. Elle n'avait assurément pas sa place tant que l'image prédominante de la nature était celle de la mère dispensatrice (*schenkenden Natur),* telle que Bachofen l'a décrite dans les organisations matriarcales. Sous la figure de la mère, cette image a survécu à toutes les vicissitudes de l'histoire. Mais il va de soi qu'elle est plus confuse aux époques où plus d'une mère se transforme elle-même en agent de la classe sociale qui est prête à risquer la vie de son fils pour des intérêts commerciaux[1191].

Du fait de la « vente » prématurée de sa mère au Général Aupick – qui l'aura conduit à prendre « la putain comme modèle » – Baudelaire a été particulièrement sensible à la persistance de ce que Benjamin nomme « moment matriarcal dans la prostitution » moderne. Ainsi a-t-il pu sentir que « l'au-delà du choix qui réunit la mère et l'enfant et l'en deçà du choix qui réunit la putain et son client coïncident en un point unique[1192] » qui définit sa situation

---

[1190] *Ibid.*, Section « La marchandise », p. 469 [J 75a]. Benjamin cite cet extrait de l'*Agrippina* de Lohenstein (Benjamin, *ODBA.*, p. 246-247) pour distinguer la « lubricité étrangère au monde, qui se perd dans la représentation » de toute véritable « présentation de l'amour ». Chez Baudelaire, la prostitution efface cette distinction et devient l'origine de l'amour.

[1191] Benjamin, *Baud*., Section « La marchandise », p. 468 [J 75a]. Le fragment résonne avec l'essai sur *Johann Jakob Bachofen* où Benjamin mentionne les travaux de Fromm sur la *Signification psychologico-sociale des théories matriarcales* : « Il dénonce la perturbation sérieuse qui, dans la société actuelle, menace les relations entre enfant et mère. Ainsi, dit-il, "l'aspiration à l'amour maternel est remplacée par celle d'être protecteur de la mère qui est vénérée, placée au-dessus de tout" » (É*crits français,* p. 140). Il suffit de feuilleter la correspondance de Baudelaire avec sa mère pour corroborer cette thèse, même si ce rôle ressemble souvent à une posture artificielle.

[1192] Benjamin, *Baud*., p. 469 [J 75a]. Baudelaire lui-même a été conscient de cette ambiguïté : « Dans l'amour comme dans presque toutes les affaires humaines, l'entente cordiale est le résultat d'un malentendu. Ce

pulsionnelle. C'est par son biais que s'opère l'anamorphose par laquelle la marchandise superpose aux traits de la madone intouchable l'expression de disponibilité absolue de la prostituée[1193].

Il revient au *Matriarcat* de Bachofen d'avoir retrouvé l'image une nature et d'une vie humaine libres de toute exploitation. Dans son « tableau de la préhistoire », l'origine de la société et de la religion apparaissent sous un jour qui renverse le « sens commun du XIX^e^ siècle » qui conçoit le progrès comme une fuite vers l'avenir. Comme la présentation des « forces irrationnelles dans leur signification métaphysique et civique » a attiré les théoriciens fascistes, l'« évocation d'une société communiste à l'aube de l'histoire » a suscité l'intérêt des penseurs marxistes[1194]. À la suite de ces derniers, Benjamin s'intéresse à la configuration de ce monde mythique où la vie humaine semble se présenter comme une harmonie entre la nature, la femme, l'homme et le travail. En étroite corrélation avec l'organisation sociale du matriarcat et de ses cultes démétériens, ce communisme semblait à Bachofen « même être inséparable de la gynécocratie » où le pouvoir féminin réalise « à un très haut degré un ordre démocratique et des idées d'égalité civique[1195] ».

Contre les ambitions fascistes de restauration immédiate de cet état archaïque de l'humanité, Benjamin convoque les jugements bien plus réservés de Marx. C'est à la lumière de l'histoire que doit être évalué le mythe. Selon les analyses des *Manuscrits de 1844*, le communisme primitif s'est présenté historiquement comme une « *généralisation* et un achèvement » de la propriété privée :

> La *possession* physique directe est pour lui l'unique but de la vie et de l'existence ; la catégorie d'*ouvrier* n'est pas supprimée, mais étendue à tous les hommes ; il veut faire *de force* abstraction du talent, etc. On peut dire que… la *communauté des femmes* constitue le *secret révélé* de ce communisme encore très grossier et très irréfléchi. De même que la femme passe du mariage à la prostitution générale, de

malentendu, c'est le plaisir. L'homme crie "Oh ! mon ange !" La femme roucoule : "Maman ! maman !" Et ces deux imbéciles sont persuadés qu'ils pensent de concert. — Le gouffre infranchissable, qui fait l'incommunicabilité, reste infranchi » (Baudelaire, *OC, I, Mon cœur mis à nu*, p. 695-696).

[1193] Voir Eagleton, Terry, *Walter Benjamin, or, Towards a revolutionary criticism*, p. 39.

[1194] Benjamin, *Écrits français, Johann Jakob Bachofen*, p. 124. *Das Mutterrecht* est une référence capitale notamment dans l'essai d'Engels sur *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'État* et pour Paul Lafargue, lu assidument par Benjamin. Du côté du fascisme, Benjamin dénonce l'usage illégitime de Bachofen par Klages qui cherche à reconduire de manière brutale le présent aux fantômes d'un passé archaïque. Pour un historique du rapport de Benjamin à Bachofen, voir Mali, Joseph, « The Reconciliation of Myth: Benjamin's Homage to Bachofen », *Journal of the History of Ideas*, vol. 60, no. 1, janvier 1999, p. 165.

[1195] Benjamin, *Écrits français, Johann Jakob Bachofen*, p. 139.

> même tout le monde de la richesse… passe du rapport du mariage exclusif avec le propriétaire privé à celui de la prostitution universelle avec la communauté[1196].

Sous sa forme primitive, le communisme est prostitution universelle. Il entre en scène comme la négation abstraite du monde de la culture « par le retour à la simplicité *contraire à la nature* de l'homme *pauvre* et sans besoin » et non pas comme un dépassement réel des contradictions sociales. Rétrospectivement, le renversement semble se faire contre l'ordre patriarcal et la propriété privée alors qu'il correspond à un stade qui « n'y est même pas encore parvenu[1197] ». Lorsque Benjamin mentionne le pouvoir menaçant de la prostitution à l'égard de l'ordre bourgeois, c'est en tenant compte de cet écart. Il s'agit de trouver les moyens de penser un renversement vers l'avant, et non un retour à cette « liquidation primitive du patrimoine ». Car l'horizon d'attente allégorisé par la prostitution est le signe d'un désir d'égalité qui s'oriente simultanément dans deux directions opposées. Médium commun au capitalisme et au communisme, la prostitution constitue le patrimoine ou l'inconscient collectif d'une l'humanité qui oscille entre, d'une part, l'égalité abstraite du droit issu de la Révolution française placé sous le signe de la domination de la valeur et, d'autre part, l'impulsion du communisme primitif.

Parce qu'elle regorge de forces hostiles à l'égalité abstraite, l'œuvre de Baudelaire tient ces extrêmes face à la conscience bourgeoise qui les confond. Elle lui oppose un pouvoir de l'égalité aux origines archaïques – relevant de l'histoire primitive du XIX^e^ siècle – sans toutefois faire abstraction de la question moderne de la valeur marchande. Elle contient les germes de la réponse au problème que Benjamin s'était déjà posé en regrettant que chez Karl Kraus (après l'avoir rapproché de Baudelaire) la dignité humaine n'apparaisse pas comme « accomplissement de la nature libérée – transformée par la révolution (*befreiten – der revolutionär veränderten – Natur*) –, mais comme un élément de la nature tout court, d'une nature archaïque et anhistorique dans son primitivisme intact ». Pour Kraus, la prostitution ne peut pas être une perversion car, s'il est possible de la définir comme « le fait que l'échange marchand se mêle aux rapports sexuels », l'échange est tout aussi naturel que la sexualité. En n'assumant pas le caractère non-naturel et historique du règne de la valeur, il reste « prisonnier de la nature[1198] ». Parce qu'il la confond avec l'apparence historique de la marchandise, il ne voit pas la nature dispensatrice percer à nouveau au sein de la nature exploitée.

[1196] Benjamin, *Baud*., Section « La marchandise », p. 464 [X 2, 1] (Marx, *Manuscrits de 1844*, p. 141).

[1197] Benjamin, *Baud*., p. 464 [X 2, 1].

[1198] Benjamin, *Œuvres II*, *Karl Kraus*, p. 254.

Avant de laisser apparaître par surimpression cette nature libérée, les motifs des *Fleurs du mal* commencent au contraire par travailler la perte de la nature archaïque et commune. Parmi les premiers poèmes de *Spleen et Idéal* est évoqué le souvenir d'une époque où « l'homme et la femme en leur agilité / Jouissaient sans mensonge et sans anxiété » :

> Cybèle, alors fertile en produits généreux,
> Ne trouvait point ses fils un poids trop onéreux,
> Mais, louve au cœur gonflé de tendresses communes,
> Abreuvait l'univers entier à ses tétines brunes[1199].

La générosité absolue de la nature, semblable à l'image de l'âge d'or matriarcal chez Bachofen, se présente désormais dans son opposition au coût de l'exploitation moderne. La remémoration compose déjà avec une nature marquée par le péché ou soumise au « Dieu de l'utile ». C'est sous les traits de la courtisane à la fleur de l'âge, rajeunis par l'artifice, que la déesse louve pourra refaire surface, « sur un fond de lumière infernale ou sur un fond d'aurore boréale[1200] », dans les lupanars des *Tableaux parisiens* :

> Je me dis : Qu'elle est belle ! et bizarrement fraîche !
> Le souvenir massif, royale et lourde tour,
> La couronne, et son cœur meurtri comme une pêche,
> Est mûr, comme son corps, pour le savant amour[1201].

Il n'a pas échappé à Benjamin que cette métaphore « fait du souvenir une Couronne de tours, comme celles qui inclinent le front des déesses de *maturité*, de *fécondité* et de *sagesse*[1202] ». Comme la « *mater turrita* » de la prophétie d'Anchise a été féconde en dieux, Paris – qui a pris la place de Rome – est féconde en héroïnes de ce genre. Qualifié à partir de la matière touffue et dense du « souvenir », ce symbole des plus anciens fait retour pour accuser la distance qui sépare le moderne des soins de l'antique Cybèle. C'est à cet art de capturer allégoriquement les connotations mythiques jusque dans le « regard singulier d'une femme galante » que Baudelaire doit de ne pas avoir sacrifié aux mythologies néopaïennes. Comme le

[1199] Baudelaire, *OC, I,* « J'aime le souvenir de ces époques nues », p. 11.

[1200] Voir le chapitre « Les femmes et les filles » du *Peintre de la vie moderne* (Baudelaire, *OC, II*, p. 719) qui met en place le décor de « L'Amour du mensonge » : « Quand je contemple, aux feux de gaz qui le colore, / Ton front pâle, embelli par un morbide attrait, / Où les torches du soir allument une aurore » (Baudelaire, *OC, I*, p. 98).

[1201] Baudelaire, *OC, I,* « L'Amour du mensonge », p. 99.

[1202] Benjamin, *Baud.*, Section « Allégorie », p. 127 [J 44, 2]. L'indication est donnée par Baudelaire dans la lettre de mi-mars 1860 qui accompagne l'envoi du poème à Calonne (Baudelaire, *Corr. II*, p. 15).

remarque Adorno au détour d'une étude sur *Lulu* d'Alban Berg, chez lui « le regard vénal devient un regard venu de la préhistoire (*Vorwelt*) » :

> La lune de la grande ville en forme de lampe à arc brille pour lui d'une lumière qui vient de l'âge hétaïrique. Il lui suffit de la réfléchir, comme le lac, pour que le banal se présente à lui avec les traits d'un lointain passé ; la marchandise du XIX[e] siècle révèle son tabou mythique[1203].

L'image dialectique, où le plus récent se télescope avec le plus ancien, ne répète ce qui a été que pour y apposer la signature de l'actuel à travers la structure double de la correspondance : l'en-deçà de l'histoire et ses orgies frénétiques, préludes aux troubles de l'âge d'or, se figent dans les traits naturels de la marchandise devenue humaine alors que les artifices du regard de la femme galante reconduisent la promesse d'un âge d'or par-delà les vicissitudes de l'histoire. Les fictions de la marchandise contiennent ce rêve qui, travaillé par la mort, ne se laisse approcher que dans l'apparence. Comme le suggère l'épigraphe tirée du songe d'*Athalie* d'abord offert au poème, l'héroïne de « L'Amour du mensonge » excelle dans la capture de « cet éclat emprunté /Dont elle eut soin de peindre et d'orner son visage / Pour réparer des ans l'irréparable outrage ». Son art de comédienne la distingue de la cosmétique naïve de la « femme impure », instrument de salut dont les « yeux, illuminés ainsi que des boutiques / (…) Usent insolemment d'un pouvoir emprunté, / Sans connaître jamais la loi de leur beauté ».

En prenant la peine de préciser que « l'amour (sens et esprit) est niais à vingt ans, et [qu'] il est *savant* à quarante[1204] », peut-être Baudelaire entendait-il moins donner une indication sur l'âge de son héroïne qu'expliciter le *quantum mutatus ab illo* qui s'opère sous les yeux du lecteur[1205]. Au lieu d'exhiber le *facies hippocratica*, la dissipation allégorique de

---

[1203] Benjamin, *Baud*., Section « Perte d'auréole », p. 502 [J 22, 2]. Adorno pense au premier quatrain du « Vin du solitaire » : « Le regard singulier d'une femme galante / Qui se glisse vers nous comme le rayon blanc / Que la lune onduleuse envoie au lac tremblant / Quand elle y veut baigner sa beauté nonchalante » (Baudelaire, *OC, I*, p. 109). Chez Bachofen, le stade originel hétaïrique est caractérisé par le mélange sexuel et un égalitarisme total. Il précède le stade moyen démétérien marqué par la sédentarisation et l'apparition du mariage et de la famille.

[1204] Benjamin, *Baud*., Section « Allégorie », p. 127 [J 44, 2]. Il s'agit encore de la lettre à Calonne qui accompagne l'envoi du sonnet (Baudelaire, *Corr. II*, p. 15). Baudelaire approche alors de la quarantaine. C'est dans ses vingt ans qu'il a commencé à s'identifier à la prostituée, dans les poèmes consacrés à Sara la Louchette,– du même âge – parmi lesquels il faut compter « *Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre* », « *Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive* » et dans les vers de « *Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle* » que nous citons ici (*OC, I*, p. 27).

[1205] Voir Rémy de Gourmont, « Baudelaire et le songe d'Athalie » dans Guyaux, André, dir., *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855 - 1905)*, p.881-887). Benjamin a lu cet article qui montre que « Les Métamorphoses du vampire » imite le songe d'Athalie. Comme Chateaubriand l'a montré, Racine reprend le passage de Virgile où Énée voit en songe Hector « noir de poudre et de sang » qui lui demande de fuir pour sauver les pénates de Troie (*Génie du christianisme*, Paris, Gallimard, 1978, p. 744-747).

l'apparence fait sienne le savoir de l'artifice de la courtisane. Sans illusion, le poète finit par reprendre à son compte la « fécondité morale » des images qui s'attachent à ces yeux sans regard, « grosses de suggestions, mais de suggestions cruelles[1206] » :

> Je sais qu'il est des yeux, des plus mélancoliques,
> Qui ne recèlent point de secret précieux ;
> Beaux écrins sans joyaux, médaillons sans reliques,
> Plus vides, plus profonds que vous-mêmes, ô Cieux !
>
> Mais ne suffit-il pas que tu sois l'apparence,
> Pour réjouir un cœur qui fuit la vérité ?
> Masque ou décor, salut ! J'adore ta beauté.

Comme finalement l'allégoriste baroque « se réveille dans le monde de Dieu[1207] », l'homme moderne se réveille face à lui-même en contemplant le monde de la prostitution. S'il peut encore trouver son salut dans les masques et les décors de la grande capitale, c'est qu'il sait, « comme un vieux paillard d'une vieille maîtresse », l'art de s'« enivrer de l'énorme catin / Dont le charme infernal [le] rajeunit sans cesse[1208] ». En s'appropriant les signes de l'allégorie devenue humaine, les jeux outrés de l'écriture flâneuse témoignent à leur tour d'une complaisance plus grande que nature et offerte à tous. Ayant renoncé à chercher l'authenticité au sein de la seconde nature, le communisme poétique excelle dans l'art de retrouver en chaque chose les images de l'abondance.

Dans un ultime renversement, l'utopie du visage maquillé retrouve enfin l'usage de la « fonction de l'utopie politique : éclairer le secteur de ce qui mérite d'être détruit[1209] ». Non seulement la courtisane « représente bien la sauvagerie dans la civilisation », mais elle « a inventé une élégance provocante et barbare, ou bien elle vise, avec plus ou moins de bonheur, à la simplicité usitée dans un meilleur monde ». Lorsque Baudelaire lie de manière définitive dans les *Fleurs du mal* prostitution et destruction, ce n'est jamais pour faire l'apologie de la déshumanisation. La barbarie positive de sa pulsion destructrice fait ressortir, à partir des extrêmes de la marchandisation, en quoi la prostitution, son plus parfait emblème, est

---

[1206] Baudelaire, *OC, II, Le Peintre de la vie moderne,* p. 722. Avant d'arriver à cette conclusion, comme pour commenter l'avant-dernier quatrain, l'essai précise qu'« elle a sa beauté qui lui vient du Mal, toujours dénuée de spiritualité, mais quelque fois teintée d'une fatigue qui joue la mélancolie. (…) Type de bohème errant sur les confins d'une société régulière, la trivialité de sa vie, qui est une vie de ruse et de combat, se fait fatalement jour à travers son enveloppe d'apparat » (p. 720).

[1207] Benjamin, *ODBA.*, p. 319.

[1208] Baudelaire, *OC, I,* « Épilogue », p. 191.

[1209] Benjamin, *Baud.*, p. 1025.

insensiblement liée à une forme de charité. En quête de cette beauté spirituelle et professionnelle qui permet d'« obtenir la faveur générale », le poète est lui-même « une créature d'apparat, un objet de plaisir public » qui, comme la courtisane et la comédienne[1210] se détache sur le fond de la destruction. « Apothéose de l'identification avec la marchandise », l'amour pour la prostituée trouve ici son sens éminemment positif qui guide la lecture de Benjamin :

> La destruction comme atmosphère de la véritable humanité (*Die Zerstörung als das Klima echter Humanität*) (…) Il est instructif de mesurer le penchant destructeur de Baudelaire à l'aune de la passion destructrice politiquement déterminée. À partir de là, sa pulsion destructrice apparaît peut-être assez faible. D'un autre côté, représenter son comportement envers Jeanne Duval comme une humanité véritable dans une atmosphère de destruction (*Klima der Zerstörung*[1211]).

[1210] Baudelaire, *OC, II, Le Peintre de la vie moderne*, « Les femmes et les filles », p. 720.

[1211] Benjamin, *Baud*., p. 1025.

Chapitre III : L'objet poétique dans le schème de la remémoration

Ad solem dolorosa.

Des choses la chaleur se retire. Les objets d'usage quotidien rejettent l'homme, avec douceur mais ténacité. Il a en somme à fournir, jour après jour, un travail immense pour surmonter les résistances secrètes – et non pas simplement explicites – qui s'opposent à lui. Il doit compenser leur froideur par sa propre chaleur, pour ne pas être transi en les touchant, et se saisir de leurs épines avec une habileté infinie, pour ne pas saigner à leur contact[1212].

La mélancolie trahit le monde pour l'amour du savoir. Mais en s'abîmant sans relâche dans sa méditation, elle recueille les objets morts dans sa contemplation pour les sauver[1213].

Introduction : Le rêve d'une chose

En comprenant « la marchandise comme objet poétique (*die Ware als poetischer Gegenstand*) », la synthèse du *Baudelaire* inscrit l'objet qui détermine la structure de l'expérience au XIX^e^ siècle au cœur même de l'écriture poétique. En dialectisant son antinomie, celle-ci ne se contente pas de représenter la marchandisation, mais prend elle-même le caractère de marchandise en faisant « apparaître le nouveau dans le toujours-le-même et le toujours-le-même dans le nouveau ». Sans rompre avec le processus qui signe son triomphe, Baudelaire « idéalise (*idealisiert*) l'expérience de la marchandise (*Erfahrung der Ware*) en lui assignant

[1212] Voir Benjamin, *Sens unique*, « Panorama impérial », p. 81-82.

[1213] Benjamin, *ODBA.*, « *Acedia* et infidélité », p. 213-214.

l'allégorie comme canon[1214] ». Il travaille à son redoublement au point de le faire éclater : la déformation allégorique conduit au renversement du spectacle offert à « la dupe à qui l'on a volé son expérience, l'homme moderne[1215] ». Elle fait passer de son corrélat, l'« étiolement » de l'expérience (*Erfahrung*) en expérience vécue (*Erlebnis*), à l'*expérience de la destruction*, thème secret de la poésie de Baudelaire.

En reprenant le geste baudelairien, Benjamin a cherché autre chose que la critique de l'idéologie bourgeoise attendue par Adorno, qui regrettait que sa pensée soit « à tel point chargée de culture (…) qu'elle se voue sans désemparer à la réification au lieu de s'y opposer » et qu'elle mette ainsi sa force intellectuelle « au service de ce qui lui est absolument contraire[1216] ». De fait, c'est par un surcroît de fétichisme que s'effectue le sauvetage des grandes figures de la bourgeoisie, s'attachant aux lueurs d'espoir que recèle toute production humaine. Telle est en somme la tentative grandiose et dangereuse de sauver la réification. La critique politique reprend les contenus sociaux pour les neutraliser et les déplacer à la manière de l'alchimie évoquée dans l'épilogue des *Fleurs du mal* : « Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence, / Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or[1217] ».

En pointant le paradoxal caractère « conservateur-révolutionnaire » du sauvetage benjaminien, Habermas a posé la question décisive de la nature de la relation du critique à l'égard du passé et de la tradition[1218]. Parce qu'elle impose de s'approprier les données historiques dans l'élément du spleen, la confrontation à l'œuvre de Baudelaire ne pouvait qu'interdire de les saisir dans leur rapport à un idéal progressiste. En faisant du présent le plus récent le passé le plus lointain, l'expérience du spleen exclut en effet par avance les plans esquissés au nom du progrès et toute concertation soumise à la nécessité d'un devoir-être. Faisant droit à la tonalité mélancolique de l'histoire, Benjamin tourne ainsi le dos à la tâche indéfinie qui délivre l'avenir du passé pour se tenir dans l'urgence de saisir le lien qui unit au présent le poids spécifique des fragments de l'histoire. En dialectisant la perte et le salut, sa

[1214] Benjamin, *Baud*., *Zentralpark*, § 22, p. 651 et Section « La marchandise », p. 461 [J 66, 2]. Les *Exposés* des *Passages* insistent toujours davantage sur le recouvrement de la totalité des sphères de l'existence par la marchandise et retracent les idéalisations successives qui l'imposent comme objet de toute expérience possible. Les expositions universelles « idéalisent la valeur d'échange des marchandises », c'est-à-dire « créent un cadre où la valeur d'usage passe au second plan » (Benjamin, *Écrits français*, *Exposé de 1939*, p. 382).

[1215] Benjamin, *Baud*., *Sur quelques thèmes baudelairiens*, IX, p. 978.

[1216] Adorno, *Sur Walter Benjamin*, p. 16-17.

[1217] Baudelaire, *OC, I*, « Épilogue », p. 192.

[1218] Habermas, Jürgen, « L'actualité de Walter Benjamin. La critique : prise de conscience ou préservation », *Revue d'esthétique*, no. 1, rééd. 1990 1981, p. 107-130.

« critique salvatrice » répond à l'injonction de ne pas laisser le passé inachevé derrière la révolution. Pour elle, le geste révolutionnaire achève selon des modalités déjà décrites par le jeune Marx : « il ne s'agit pas de tirer un grand trait suspensif entre le passé et l'avenir, mais d'*accomplir* les idées du passé. On verra enfin que l'humanité ne commence pas une œuvre *nouvelle*, mais qu'elle réalise son œuvre ancienne avec conscience[1219] ». L'émancipation ne s'oppose pas à l'accomplissement, mais le suppose. Au lieu de trouver son motif dans un impératif catégorique, l'appel éthique tire sa force de la seule mémoire des vaincus ; il apparie le bonheur à l'*espérance pour le passé* : « l'idée de bonheur enferme celle de salut, inéluctablement. Il en va de même pour l'idée du "Passé". L'image du salut en est la clé ». Que la pratique de l'historien s'associe une expérience qui relève de la théologie, c'est ce que montre la remémoration (*Eingedenken*), dans laquelle le sauvetage est compris comme salut. Attentive à ce que l'histoire contient d'inaccompli, la théologie messianique est mobilisée par Benjamin pour exiger la justice : « le passé réclame une rédemption dont peut-être une tout infime partie se trouve être placée en notre pouvoir[1220] ». Il n'y a là nul retour vers l'immémorial, mais un saut en avant par lequel l'inachevé s'invite à nouveau sur la scène historique.

Ainsi la critique veut-elle répondre à l'injonction d'achever les promesses de bonheur, les souhaits inconsciemment formulés dans les produits de la culture. Elle reprend la tâche que s'assigne Marx dans les lettres à Ruge : « La réforme de la conscience consiste *uniquement* à rendre le monde conscient de lui-même, à le réveiller du sommeil où il rêve de lui-même ». Au lieu d'opposer au monde les principes dogmatiques de l'utopie, il s'agit de déceler le potentiel utopique gisant dans les luttes et les représentations que l'humanité se donne d'elle-même :

> Notre devise sera donc : réforme de la conscience, non par des dogmes, mais par l'analyse de la conscience mystique, obscure à elle-même, qu'elle se manifeste dans la religion ou dans la politique. On verra alors que, depuis longtemps, le monde possède le rêve d'une chose dont il lui suffirait de prendre conscience pour la posséder réellement[1221].

Pour Benjamin, qui lit le jeune Marx à l'aune de la critique du fétichisme, les abstractions de la conscience mystique ne sauraient être seulement comprises comme des représentations ou des contenus de conscience. Cristallisées dans les objets-marchandises, elles

[1219] Marx, Karl, *Philosophie*, 2014, Lettre à Ruge de septembre 1843, p. 46.

[1220] Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*., Thèse II, p. 60.

[1221] Benjamin, *LP*., p. 472 [N 5a, 1]. Les citations sont extraites de la lettre de Marx à Ruge de septembre 1843. La première est placée par Benjamin en épigraphe de la liasse « Réflexions théorique sur la connaissance ».

se présentent comme autant de fantasmagories ou de rêves avortés. Réformer la conscience revient alors à arracher ce « rêve d'une chose » à la société productrice de marchandise. Car si les utopies ont déserté le monde de l'action pour s'installer dans le souvenir, ces rêves restent lisibles à même les choses tombées dans l'oubli, comme des expériences défuntes et pétrifiées. C'est des choses elles-mêmes que Baudelaire et Benjamin ont voulu extraire le rêve, en les faisant entrer dans le jeu poétique. Le texte de la remémoration tisse sur le contexte de la réification, pour s'emparer de ce temps écoulé qui sommeille, comme Proust l'a reconnu, « caché hors [du] domaine… de l'intelligence et de sa portée, en quelque objet matériel… que nous ne soupçonnons pas[1222] ». S'il est alors possible de s'approprier les effets de la réification, c'est en montrant que « la chose n'a pour effet de rendre les hommes étrangers les uns aux autres que sous forme de marchandise. C'est moins la chose qui s'interpose entre eux que le prix[1223] ». La rédemption des choses passe par leur reprise dans le schème mélancolique de la remémoration dont on trouve l'esquisse dans le travail sur le *Trauerspiel* : « si l'objet devient allégorique sous le regard de la mélancolie, celle-ci lui enlève la vie, il demeure comme un objet mort, mais assuré dans l'éternité[1224] ».

À partir des spéculations contraintes de Baudelaire faisant suite à l'entrée de la poésie sur le marché, il s'agira de soulever la question de sa transmissibilité. En faisant la théorie de la réception des *Fleurs du mal*, Benjamin montre en effet comment le recueil, en entérinant la « perte d'auréole » du poète, trouve dans le caractère désormais problématique du lyrisme l'occasion d'aggraver l'expérience vécue (1). Rattachée à la tradition du spleen, l'expérience nouvelle de la destruction à laquelle s'exerce le recueil ne s'associe l'aura qu'en la dessinant en creux, faisant de la privation plutôt que la consolation la condition de son appropriation (2). En découlent les oscillations de sa poésie entre l'insistance du ressouvenir et la fragmentation du temps qui laisse parfois place à la remémoration. Dans le médium du souvenir, les allégories correspondent et recueillent les fragments de l'expérience défunte (3). En somme, le jeu des correspondances s'immerge dans le contexte de la réification pour retrouver une série de gestes à l'usage des choses fragmentées, passées ou oubliées (4).

[1222] Benjamin, *Baud*., *SQTB,* p. 954. Benjamin cite *Du côté de chez Swann*.

[1223] *Ibid.*, « Nouvelles thèses », p. 1026.

[1224] Benjamin, *ODBA*., p. 251.

1. Seuil : de l'appauvrissement de l'expérience à l'expérience de la destruction.

§ 1. L'héroïsme de la production lyrique et sa réception : la poésie comme marchandise

Rendre raison du succès tardif et indéfectible des *Fleurs du mal* suppose de s'intéresser au changement de la structure de l'expérience dans la vie moderne[1225]. Comme l'œuvre de Baudelaire se trouve à l'apogée du capitalisme industriel, au point de rupture de la société avec les formes traditionnelles de transmission, celle-ci devait inévitablement en porter le stigmate. Au stade du capitalisme où se développent conjointement la partition du travail industriel et le journalisme d'information, la transmissibilité est rendue problématique. À la place de l'incorporation et de l'appropriation des événements, il reste à l'homme moderne leur pur en-soi et la discontinuité qui fournissent sa norme à l'expérience vécue. Par sa situation historique, l'œuvre était appelée à se faire le lieu où se mettent en scène ces transformations touchant la vie moderne et, tout particulièrement, le domaine de la production artistique :

> Les sources auxquelles puise l'attitude héroïque (*heroische Haltung*) de Baudelaire jaillissent des tréfonds d'une organisation sociale dont les linéaments se dessinaient au milieu du XIX^e^ siècle. Elles ne sont rien d'autre que les expériences qui l'ont instruit sur les mutations modifiant les conditions de la production artistique. Ces transformations tiennent au fait qu'avec une brutalité et une véhémence jusqu'alors inégalées s'exprimait dans l'œuvre d'art la forme-marchandise qu'elle recelait, ainsi que la forme-masse que recelait son public. Par la suite, ces transformations, et d'autres encore dans le domaine de l'art, allaient conduire pour l'essentiel au déclin de la poésie lyrique. La signature singulière (*einmalige Signatur*) des *Fleurs du mal* tient à ce que Baudelaire répond à ces transformations par un livre de poèmes. C'est en même temps l'exemple le plus extraordinaire d'attitude héroïque que l'on puisse trouver dans son existence[1226].

[1225] Tel est le thème central de *Sur quelques thèmes baudelairiens*. Même si Benjamin ne l'établit pas explicitement ici, nous pouvons faire l'hypothèse d'un lien entre expérience de la marchandise et destruction de l'expérience. Seuls les fragments réservés à la troisième partie du livre autorisent pleinement ce rapprochement. En mentionnant le concept de réification et en introduisant une réflexion sur l'allégorie, l'essai dispose toutefois les jalons qui devaient permettre d'articuler ces expériences.

[1226] Benjamin, *Baud., Zentralpark*, § 27, p. 654. Nous précisons la traduction de « *zum Ausdruck kam* » pour faire ressortir le parallèle avec la violence de l'expression allégorique, que ne montre pas « se manifestaient » (trad. Charbonneau). La traduction des notions « *Warenform* », « *Massenform* » par « aspect » de la marchandise et du public est rectifiée pour conserver l'origine marxiste de ces concepts. Enfin, « *einmalige Signatur* », ne renvoie pas seulement à la « singularité », mais bien à la « signature » historique de l'œuvre. Le fragment [J 60, 6] classé

La force de l'œuvre est de prendre acte de l'appauvrissement ou de l'étiolement de l'expérience (*Erfahrung*). C'est moins à la disparition des bouches qui prononcent des paroles impérissables ou prodiguent des conseils (comme c'était le cas dans *Expérience et pauvreté*[1227]) qu'à l'absence d'oreilles pour les entendre que Baudelaire a été confronté. Dans un tel contexte, le choix paradoxal du lyrisme ne peut s'expliquer par une volonté conservatrice ou restauratrice. S'accrochant résolument au public le plus ingrat qui soit, Baudelaire invente, comme réponse à la crise de l'art, un « héroïsme de la production lyrique ». Plutôt que de persévérer dans les voies désormais condamnées d'un lyrisme touchant l'âme des peuples ou des individus, il s'impose l'absence de réceptivité du public comme horizon de composition.

Comprise à partir de son rapport à l'expérience moderne, la poésie se présente comme le problème de sa transmissibilité à la masse des lecteurs potentiels[1228]. Celle-ci doit ainsi être abordée, comme le fait l'ouverture de *Sur quelques thèmes baudelairiens,* à partir de la théorie de sa réception. La question est de savoir à qui parle cette poésie qui ne peut se reposer sur aucun type de lecteur déjà constitué. Benjamin sonde la bizarrerie de l'option littéraire privilégiée par Baudelaire, qui ne répond à aucune demande immédiate :

> Si les conditions sont devenues plus défavorables pour l'accueil fait aux œuvres lyriques, on conçoit aisément que la poésie lyrique ne conserve plus qu'exceptionnellement le contact avec l'expérience qu'en ont les lecteurs. Il se pourrait bien que cela tienne au fait que la structure de cette expérience s'est transformée[1229].

L'exception de la réceptivité au lyrisme ne renvoie pas à quelques *happy few* à l'expérience préservée. Elle ne se maintient au contraire qu'à travers une sensibilité extrême à la dégradation du type d'expérience qui y est associée. S'évertuant à établir une parenté entre le poète et ses lecteurs, le recueil des *Fleurs du mal* s'adresse à ceux que « la lecture de la poésie lyrique place devant des difficultés ». À l'époque de sa composition, le public qu'il cherche à

---

dans les sections « La marchandise » puis « La valeur d'échange » présente la même idée sous une forme plus concise (*Ibid.*, p. 460 et p. 908).

[1227] *Expérience et pauvreté* (1933) avait déjà acté la chute du cours de l'expérience tout en montrant comment l'homme, après les mutations décisives liées à la Grande Guerre, a cherché à faire valoir la « pauvreté tout à fait nouvelle » qui en résulte (Benjamin, *Œuvres II*, p. 365-366). En reprenant cette thématique, le *Baudelaire* déplace l'origine de cette crise vers les mutations économiques du domaine artistique.

[1228] Les poètes ne sont plus simplement rivaux dans l'obtention de la « protection de la noblesse, des princes ou du clergé » mais se trouvent en concurrence sur le « théâtre de la place publique ». Benjamin note les conséquences de cette situation : « La désorganisation des styles et de leurs écoles est le corollaire d'un marché qui s'ouvre au poème sous la forme d'un "public" » (Benjamin, *Baud*., section « La valeur d'échange », p. 908).

[1229] *Ibid.*, *SQTB*, p. 952.

rencontrer n'existe pas. On invoquerait en vain le hasard pour expliquer son succès tardif, qui ressemble davantage au résultat d'une spéculation sur le marché de la poésie. La tentation de montrer au public les rouages de l'œuvre en témoigne, tout comme la culture de la volonté, pour laquelle Baudelaire admirait Poe. Car c'est en génie « passionnément épris d'analyse, de combinaisons et de calculs » qu'il a préféré la recherche minutieuse de l'effet plutôt que le cours spontané de l'inspiration :

> Grâce à cette admirable méthode, le compositeur peut commencer son œuvre par la fin (…). Les amateurs du *délire* seront peut-être révoltés par ces *cyniques* maximes ; mais chacun en peut prendre ce qu'il voudra. Il sera toujours utile de leur montrer quels bénéfices l'art peut tirer de la délibération, et de faire voir aux gens du monde quel labeur exige cet objet de luxe qu'on nomme Poésie[1230].

La coïncidence advenue entre la teneur de l'œuvre et l'expérience à venir a été provoquée. C'est parce que Baudelaire identifie la masse naissante des lecteurs privés « familiarisés avec le spleen, qui tord le cou à l'intérêt et à la réceptivité » et qui « privilégient les plaisirs des sens » que sa poésie n'est pas tombée dans l'oubli. L'acharnement avec lequel il construit son livre repose sur un « calcul à long terme », escomptant la somme à venir des hypocrites lecteurs. Dernière œuvre lyrique à avoir rencontré un « succès de masse[1231] », le recueil a su anticiper les conditions de sa réception, ou plutôt les créer en inventant un lyrisme en adéquation avec les fluctuations du cours de l'expérience. Baudelaire a lui-même produit son recueil selon cette perspective historique, à partir de laquelle il détermine quelle « tâche (*Aufgabe*) » peut encore revenir au poète : « il voyait des espaces vides où il a inséré ses poèmes. Non seulement son œuvre peut être définie comme une œuvre historique, mais c'est même ainsi qu'il la voulait et la comprenait[1232] ».

Ainsi la teneur des *Fleurs du mal* résulterait-elle d'un calcul différentiel visant à déterminer quel champ est historiquement et transcendantalement encore dévolu à la poésie. Il y a selon Benjamin une conscience baudelairienne de cette intersection, qui exigeait de produire un recueil se présentant comme une borne où aboutissent les différentes trajectoires parcourues

---

[1230] Baudelaire, *OC, II*, Préambule à *La Genèse d'un poème*, p. 343-344.

[1231] Benjamin, *Baud.*, p. 951-952. Le fragment [J 61, 10] précise : « Baudelaire ne se préoccupait pas de la demande manifeste et à court terme, mais de la demande à latente et à long terme. Les *Fleurs du mal* prouvent qu'il l'avait correctement évaluée, mais en outre que cette justesse de jugement est indissociable de son importance comme poète » (*Ibid.*, Section « La valeur d'échange », p. 908). Benjamin centre son analyse sur la dimension problématique du poème « Au lecteur ». Il faut aussi impliquer l'ensemble des projets de préface, la stratégie de défense lors du procès des *Fleurs du mal* et la dédicace du *Spleen de Paris*.

[1232] Benjamin, *Baud.*, *SQTB*, p. 959.

par la poésie occidentale[1233]. Baudelaire ne marque pas la limite à ne pas franchir, il s'impose un temps d'arrêt avant d'ouvrir de nouvelles voies poétiques. Ce qu'est devenue l'expérience humaine s'inscrit dans les *Fleurs du mal*, faisant apparaître en négatif les transformations qu'elle est encore susceptible d'endosser. Comme un passeur accompagnant le déclin de la poésie, Baudelaire conduit des débris de l'expérience à l'*expérience de la destruction*.

§ 2. La perte d'auréole, expérience du poète

Les *Fleurs du mal* déploient un lyrisme paradoxal dont les thèmes « mettent en question la possibilité d'une poésie lyrique » et dont il faut comprendre la mobilisation dans le problème de la modernité. Baudelaire s'est assigné la tâche de ne pas céder le terrain poétique à tout ce qui viendrait masquer l'expérience vécue moderne. Sa poésie en vient pour cette raison à surenchérir sur les conditions de sa production marchande : face au déclin de l'expérience, il « s'est fermement tenu dans sa voie et dans la conscience de sa tâche. À tel point qu'il s'est donné pour but de "créer un poncif". C'était là, à ses yeux, la condition de tout poète lyrique à venir. Il faisait peu de cas de ceux qui ne se montraient pas à la hauteur de cette exigence ». L'ironie sérieuse de cette exigence fait entrer le lieu commun en tension avec le génie. Pour resserrer le lien avec la masse des lecteurs et pour infléchir le cours des images, le poncif dépose la trivialité dans le grand style de vers ou de proses inoubliables qui, pour cette raison et elle seule, appellent la répétition. Il invite à se passer de cette image toujours la même et déjà considérablement usée : « le poète lyrique nimbé d'une auréole est pour lui obsolète (*antiquiert*[1234]) ».

Parce qu'il offre la mise en scène la plus exacte de la destitution de la figure mythique du poète, le poème en prose « Perte d'auréole » a retenu au plus haut point l'attention de Benjamin :

[1233] L'interprétation de Benjamin commence par suivre l'introduction de Paul Valéry aux *Fleurs du mal* : « Le problème de Baudelaire pourrait donc, – devrait donc – se poser ainsi : "être un grand poète, mais n'être ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset" » (*Ibid.*, *SQTB*, p. 958).

[1234] *Ibid.*, p. 991.Nous rectifions la traduction de « *Kondition* » par « passage obligé » (trad. Charbonneau). Le terme renvoie aux conditions d'existence du poète lyrique, aussi bien matérielles et sociales que spirituelles. Sa tâche est précisément de ne pas les transfigurer.

> Eh ! quoi ! vous ici, mon cher ? Vous, dans un mauvais lieu ! vous le buveur de quintessences ! vous, le mangeur d'ambroisie ! En vérité, il y a là de quoi me surprendre.
> — Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os[1235].

Devenu son propre impresario, Baudelaire se donne encore une fois le rôle de figurant. « On ne saurait surestimer la signification » de ce texte – jusqu'alors proscrit de l'œuvre et de la critique baudelairienne – qui offre la formulation la plus aboutie de la nouvelle tâche poétique élaborée en réponse aux menaces de la vie moderne :

> Sa pertinence extraordinaire tient d'abord à ce qu'il souligne la menace à laquelle l'aura est exposée par l'expérience vécue du choc (…). Est ensuite extraordinairement judicieuse la conclusion selon laquelle l'exhibition de l'aura (*Schaustellung der Aura*) est l'affaire des poètes de cinquième catégorie. Enfin, ce texte est important en ce qu'il présente le danger auquel les voitures à chevaux exposent l'habitant de la grande ville comme plus grand que celui qui aujourd'hui nous guette à cause de la circulation automobile[1236].

On sait la valeur que Benjamin accorde à ce qui est saisi à l'instant du danger le plus extrême. Il ne se trompe pas sur les conséquences capitales de ce qui se joue ici : non pas la déploration d'une perte[1237], mais son enregistrement. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre le dernier motif invoqué, qui pourrait paraître plus trivial. Parce qu'il conserve encore la mémoire de la structure antécédente de l'expérience, ce moment de transition offre un aperçu fulgurant sur l'origine de la modernité et anticipe sur le tourbillon de son devenir. Comme le pressentait *Sens unique*, le choc a un caractère prophétique : « Les grands poètes, sans exception, ont la prescience du monde qui vient après eux, comme en témoignent les rues parisiennes de Baudelaire, qui n'apparurent qu'après le XIX^e^ siècle[1238] ». Comme le choc, « en tant que forme prépondérante de la sensation, se trouve accentué par le processus objectivisé et

[1235] *Ibid.*, *SQTB*, XII, p. 992 (Baudelaire, *OC, I, Le Spleen de Paris*, p. 352).

[1236] Benjamin, *Baud.*, Section « La foule », p. 877 [J 84a, 5].

[1237] Ce renoncement à un traitement nostalgique de l'aura est, comme l'a noté Raulet, un point commun entre l'essai sur *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* et *Sur quelques thèmes baudelairiens* : « l'expérience auratique est un abandon à la rêverie, l'expérience du choc exige l'éveil. Là est pour Benjamin le moment de la décision, le point où la perte de l'aura cesse d'être mélancolique pour devenir active, voire activiste ». (*Le caractère destructeur*, p. 44).

[1238] Benjamin, *Sens unique*, « Luxueux appartement meublé de dix pièces », p. 55.

capitaliste du travail », l'intensité qu'il revêt pour la conscience qui n'est pas encore dressée à le parer est significative. En identifiant le dénominateur commun à toute activité sous le capitalisme industriel[1239], Baudelaire saisit la dynamique de transformation de l'expérience. Pour cette raison, l'aperception divinatoire de la ville ne se contente pas de décrire le présent ; elle le projette comme l'inéluctable loi de l'avenir, comme le destin de l'homme moderne. D'où la menace inédite qui accompagne la circulation dans la ville au moment historique de sa naissance. Celui qui en fait l'expérience y décèle une emprise mythique. Sur la voie publique, c'est l'idole du Jaggernaut elle-même qui broie l'humanité sous son cortège. Ici, le poète n'a plus le fantasme d'officier sur le char, il a le présage de se trouver sous ses roues :

> Comme je traversais le boulevard, et comme je mettais un peu de précipitation à éviter les voitures, mon auréole s'est détachée et est tombée dans la boue du macadam. J'eus heureusement le temps de la ramasser ; mais cette idée malheureuse se glissa un instant après dans mon esprit, que c'était un mauvais présage ; et dès lors l'idée n'a plus voulu me lâcher ; elle ne m'a laissé aucun repos de toute la journée[1240].

Devant les saccades répétées de l'expérience vécue du choc, le poète décèle le « mauvais présage » qui touche celui qui endosse sans ironie la vocation de « buveur de quintessences ». Gardienne de l'aura, la poésie doit accepter d'en faire le deuil sous peine de tomber dans le ridicule. Le mythe romantique de la « Bénédiction » du poète nimbé d'une auréole qui a pu correspondre à une réalité jusqu'à la société féodale n'est plus disponible. Du moins persiste-t-il comme une abstraction de sa situation historique[1241], comme une illusion bourgeoise. La perte des attributs traditionnels coïncide avec la reconnaissance du refoulement de ce qui est déjà perdu de longue date. Délaissant l'élément du mythe pour l'anecdote, la "Perte d'auréole" n'évoque pas même cette chute, et efface de la sorte ce que la tâche pourrait encore contenir de sublime. Sans opposer à la manière des réactionnaires la déchéance des raffinements poétiques à la banalité, la prose poétique s'en tient à l'exposition crue et directe des conditions de survie du poète qui ne trouve plus de compensations suffisantes dans l'illusion perpétuée de sa

[1239] Benjamin, *Baud.*, « Résumé français de *Sur quelques thèmes baudelairiens* », p. 1022. On se saurait rapporter exclusivement l'expérience du choc à la foule. L'essai présente moins les causes du déclin de l'aura qu'une série de thèmes qui répètent et déclinent l'expérience vécue du choc dans les différents domaines de l'existence. Expressions du travail mécanisé, les figures évoquées (le flâneur, le joueur, l'ouvrier, le spleenétique) allégorisent le destin de l'homme dans le capitalisme.

[1240] Baudelaire, *OC, I, Fusées*, XI, p. 659. Comme Benjamin le remarque, la conclusion de ce fragment, où le poète s'empresse de ramasser son auréole, diverge du poème en prose.

[1241] *Ibid.*, « Bénédiction », p. 7 : « Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange / Retrouve l'ambroisie et le nectar vermeil ». Le poème inaugural des *Fleurs du mal* travaille ce mythe à travers l'apothéose de la « couronne mystique » du poète, qui n'intervient toutefois qu'après des complications infinies

souveraineté. Elle raconte sur le mode du fait divers le chemin qui part de la destruction et conduit à la prostitution, dans la foule, les bureaux des journaux ou dans les bordels ; elle pénètre dans ces mauvais lieux où la chair et l'esprit se vendent et s'achètent, lieux par excellence de la sphère capitaliste de la circulation.

La lucidité sur les conditions de vie du producteur de poèmes débouche sur territoire nouveau, manifestement hostile et pourtant familier à la poésie éprouvée par une expérience longue et approfondie de l'aura. Comme l'a montré *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, le déclin de l'aura trouve dans l'évolution des techniques une de ses causes. La reproduction mécanisée supprime ce qui a jusqu'alors garanti à l'œuvre un statut à part, son authenticité comprise comme unicité, comme l'irréductibilité de son *hic et nunc*. Si sa restitution est une tentation pour l'art en général, l'expérience moderne ne condamne pas seulement les tentatives déjà réalisées de romantisation du monde, mais toute nouvelle restitution non-dialectique. Dès lors que le choc devient norme de la vie, tout retour immédiat à l'aura ne peut être que déni et voilement. Si bien que la canonisation du poète, tout comme l'engouement du *Jugendstil* pour les pratiques ornementales, ne peuvent apparaître comme des actes de résistance au moderne. Donner le spectacle de l'aura, ce n'est pas seulement fermer les yeux sur l'expérience moderne, c'est se rendre aveugle à ses pouvoirs. S'il reste une tâche que le poète se peut encore assigner, celle-ci ne se trouve pas dans son « exhibition », que la réalité dans sa totalité a pris en charge, mais dans son *exposition* :

> Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez[1242] !

En assumant l'incognito dans la masse, le poète rejette toute complaisance avec l'« atmosphère » et les nimbes. Benjamin y trouve la possibilité de bifurquer, en préhistoire et en post-histoire du recueil baudelairien, les tentatives de l'art moderne d'établir un domaine artistique préservé du règne de la technique[1243]. Baudelaire contrebalance l'héritage romantique et les signes précurseurs du *Jugendstil* repérables dans les *Fleurs du mal* en les plongeant dans le climat ambiant de la destruction. À rebours de l'art de son temps, il enregistre les variations

[1242] *Ibid.*, « Perte d'auréole », p. 352.

[1243] S'il faut « travailler le thème de la perte d'auréole pour marquer le contraste décisif qui l'oppose aux thèmes du *Jugendstil* » (Benjamin, *Baud.*, *Zentralpark*, § 6), c'est parce que le poème en prose tire une conclusion définitive de la pénétration de la technique dans l'art. Un autre fragment précise les modalités du succès à venir de l'auréole : « L'auréole était particulièrement chère au *Jugendstil*. Jamais le soleil ne s'était davantage complu à son nimbe : jamais l'œil humain n'avait été aussi radieux que chez Fidus ».

des phénomènes auratiques qui y ont cours. D'où son ambiguïté, et son ambition démesurée qui consiste à aggraver l'expérience vécue (*Erlebnis*) en lui donnant le poids d'une expérience :

> La prose « Perte d'auréole » résume l'expérience (*Erfahrung*) que Baudelaire a tirée de son contact avec les multitudes des grandes villes. Cette expérience consiste à vivre le choc que provoque la destruction de l'aura (*Zerstrümmerung der Aura im Chockerlebnis*). Se l'approprier (*sich zuzueignen*) apparaît à Baudelaire comme une obligation pour les poètes lyriques du futur[1244].

Contrairement à ce que les postmodernes ont pu tirer de la lecture de Benjamin, la poésie de Baudelaire n'y figure pas comme le tribunal de toute forme d'expérience fondée sur la tradition et les cultes de l'aura. La finesse des développements du *Baudelaire* permet de ne pas balayer d'un revers de main le patrimoine de la tradition poétique sans niveler la brutalité du passage au régime de l'expérience vécue (*Erlebnis*). Tirer de sa norme, le choc, un principe poétique et des possibilités de sauvetage ne revient pas à s'en accommoder ou à en faire l'apologie. C'est conserver les ressouvenirs de la destruction de l'expérience (*Erfahrung*) en en faisant la doublure de l'expérience moderne. Tout chant poétique qui ne prend pas la mesure des « expériences vécues, vidées, privées de leur substance » tombe sous le coup du verdict de « L'Examen de minuit » :

> Enfin, nous avons, pour noyer
> Le vertige dans le délire,
> Nous, prêtres orgueilleux de la Lyre,
> Dont la gloire est de déployer
> L'ivresse des choses funèbres,
> Bu sans soif et mangé sans faim !...
> — Vite soufflons la lampe, afin
> De nous cacher dans les ténèbres[1245] !

Acter la destruction de l'expérience ne revient pas à s'en détourner pour décrire les impressions de la vie moderne, c'est faire du déclin de l'aura l'affaire de la poésie. S'il est vrai que « les *correspondances* retiennent un concept de l'expérience (*einen Begriff der Erfahrung festzuhalten*) qui intègre des éléments cultuels », leur usage n'est au fond qu'un témoignage de l'étiolement de l'ancienne expérience, c'est-à-dire le geste qui en dépose les lambeaux dans la langue :

[1244] *Ibid.*, Résumé allemand de *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 1021. Ainsi la « sensation du choc », au lieu d'ouvrir sur un lyrisme sensualiste, marque-t-elle au contraire par sa violence la fin de tout lyrisme naïf.

[1245] *Ibid.*, Section « Allégorie », p. 146 et « Mélancolie », p. 167 [J 54, 7] (*OC, I*, « L'Examen de minuit », p. 144)

> C'est seulement en se les appropriant que Baudelaire pouvait prendre la mesure de ce que signifiait le naufrage dont lui, l'homme moderne, était le témoin. Et c'est seulement à ce prix qu'il pouvait identifier le défi lancé à lui seul, et qu'il a relevé avec les *Fleurs du mal*[1246].

Saisir les usages possibles des correspondances en modernité revient à relever le défi de donner à l'expérience vécue son poids spécifique. Comme le montre l'effort de Benjamin pour tenir la tension contenue dans la formule paradoxale de « la *perte d'auréole* comme expérience du poète[1247] », Baudelaire travaille à l'appropriation de ces « expériences vécues par nature inutilisables », c'est-à-dire tente de « faire d'expériences vécues des expériences qu'on a (*aus Erlebnisse Erfahrungen machen*[1248]) ». S'il s'agit encore ici, selon Benjamin, de faire avec peu, ce n'est pas pour trouver une forme de « barbarie positive » ou pour faire valoir « la pauvreté en expérience » en aspirant à « se libérer de toute expérience, quelle qu'elle soit[1249] ». On ne saurait non plus lire ces passages à l'aune de la première version de l'essai sur *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* qui misait sur les chocs des dispositifs techniques pour abolir toute forme d'aura. Comme en témoigne un certain nombre de feuillets du *Baudelaire*, Benjamin a révisé son premier verdict et n'écarte pas la possibilité de formes d'aura à venir, dont le renouvellement coïnciderait avec une transformation politique du capitalisme. C'est selon cette perspective qu'il faut comprendre le caractère paradoxal de sa lecture des *Fleurs du mal* et le second pan de son effort interprétatif :

> Telle est l'expérience vécue (*Erlebnis*) à laquelle Baudelaire a donné le poids d'une expérience (*das Gewicht einer Erfahrung*). Il a indiqué le prix à payer pour accéder à la sensation de la modernité (*Sensation der Moderne*) : la destruction de l'aura dans l'expérience vécue du choc. La connivence avec cette destruction lui a coûté cher. Mais elle est la loi de sa poésie, qui trône au firmament du Second Empire comme un « astre privé d'atmosphère[1250] ».

Le lyrisme survit en endurant la dévalorisation de l'expérience humaine telle qu'elle avait jusqu'alors cours. Le mouvement final de *Sur quelques thèmes baudelairiens* se tient dans l'annonce d'un renversement dialectique. Sur le seuil qui sépare la destruction de l'*Erfahrung* du commencement de la poésie au sein de l'*Erlebnis* se cherche un type nouveau d'*Erfahrung*.

[1246] Benjamin, *Baud., Sur quelques thèmes baudelairiens,* X, p. 979.

[1247] *Ibid.*, « Feuillets bleus », p. 680.

[1248] *Ibid.*, « *Ringbuch* », p. 943.

[1249] Benjamin, *Œuvres II, Expérience et pauvreté*, p. 371.

[1250] Benjamin, *Baud., SQTB*, XI, p. 993. Les brouillons contiennent la formule : « S'exposer aux coups de la foule, telle est l'expérience vécue à laquelle Baudelaire a voulu donner le poids d'une expérience qu'on a » (p. 946).

Comme « Saturne, l'astre sans éclat[1251] », Baudelaire brille pour ses contemporains de la lumière blafarde d'un astre mort, abandonné à lui-même dans l'attente d'un renversement du cours du monde. Comme Héraclite, dans lequel Nietzsche voyait un « astre privé d'atmosphère », il se plie à la loi du monde en la dédaignant. Pour la première fois avec lui, la poésie bannit les étoiles, figure auratique par excellence, en regrettant que leur « lumière parle un langage connu[1252] ». Après les expériences du spleen, c'est-à-dire de la « souffrance causée par la disparition de l'aura[1253] », rivé sur le versant ténébreux de la poétique des correspondances, le poète finit par discerner des yeux qui lèvent leur regard :

> Car je cherche le vide, et le noir et le nu !
>
> Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles
> Où vivent, jaillissant de mon œil par millier,
> Des êtres disparus aux regards familiers[1254].

2. La tradition du spleen

§ 1. L'antiquité de la douleur et les intermittences de la tradition

Aggraver l'expérience vécue revient à prendre en charge le conflit entre le régime discontinu du sensationnel et la temporalité de la tradition. Ou encore, c'est chercher un usage de la tradition capable d'opérer en modernité. Alors que *Sur quelques thèmes baudelairiens* conclut de manière évasive en indiquant la rupture avec la poésie transmise par le passé, un fragment de *Zentralpark* réintroduit son lien à l'immémorial :

[1251] Benjamin, *ODBA.*, p. 211-212.

[1252] Un des premiers plans du *Baudelaire* fait de ce vers d'« Obsession » la clé de sa poésie lyrique. L'« abîme sans étoile » (Benjamin, *Baud.*, p. 71) est un signe du déclin de l'aura et fait des étoiles « l'image à secret (*Vexerbild*) de la marchandise. Elles sont l'éternel retour du même en grandes masses » (Section « Perte d'auréole », p. 504 [J 62, 5]. Voir l'inventaire de citations sur ce thème (p. 501 [J 21a, 1]).

[1253] *Ibid.*, Sections « Spleen », p. 482 et « Perte d'auréole », p. 505 [J 64, 5].

[1254] Baudelaire, *OC, I,* « Obsession », p. 75.

> La structure des *Fleurs du mal* n'est pas déterminée par quelque agencement ingénieux des différents poèmes ni, à plus forte raison, par une combinaison secrète ; elle tient dans l'exclusion impitoyable de tout thème lyrique qui n'était pas marqué chez Baudelaire par l'expérience la plus personnelle de la douleur. Et comme Baudelaire savait que sa douleur, le spleen, le *tædium vitae*, est vieille comme le monde, il était en mesure de détacher de la façon la plus exacte, à travers elle, la signature de sa propre expérience (*Signatur seiner eigenen Erfahrung*)[1255].

En repérant dans le spleen l'affect moderne par excellence, Baudelaire trouve une ramification qui fait de sa poésie davantage qu'une attention soutenue au présent. Ce qui, dans la vie moderne, éloigne le lyrisme des formes stables et continues de l'expérience le rattache à l'immémoriale expérience de l'inachèvement, à la fois la plus ancienne et la plus récente. Car l'absence de réceptivité et la recherche de stupéfiants contre l'ennui qui caractérisent le spleenétique n'effacent pas sa sensibilité extrême aux échecs de l'histoire. Étranger au cours du monde à venir, il reste fidèle au sang versé et peut faire sienne la maxime tirée de Kafka selon laquelle « pour les désespérés seulement nous fut donné l'espoir (*Nur um der Hoffnungslosen willen ist uns die Hoffnung gegeben*[1256]) ». En témoignent les images léguées par les médaillons du poème « Les Phares », qui forment un seul et même « cri répété par mille sentinelles » :

> Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
> Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces *Te Deum*,
> Sont un écho redit par mille labyrinthes ;
>
> (…) Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
> Que nous puissions donner de notre dignité
> Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
> Et vient mourir au bord de votre éternité[1257].

Le retour de la mémoire de l'inachevé – dont « Le Cygne » esquisse la poétique – inaugure une forme de « tradition qui est catastrophe », soulignant la perpétuation des échecs et sauvant les phénomènes par « la mise en évidence d'une fêlure en eux[1258] ». Baudelaire entre dans la *tradition discontinue du spleen*, qui transmet ce qui n'a pas été fait et ne trouve sa

[1255] Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 2002, *Zentralpark*, § 2, p. 212. Nous préférons ici la traduction de Lacoste, que nous modifions pour faire ressortir la « *Signatur* » que Baudelaire a su détacher (« *abheben* ») du fond grisâtre de l'histoire sous le Second Empire.

[1256] Benjamin, *Œuvres I, Les Affinités électives de Goethe*, p. 395.

[1257] Baudelaire, *OC, I*, « Les Phares », p. 14.

[1258] Benjamin, *Baud.*, Section « Tradition », p. 544 [N 9, 4]. Voir dans le paragraphe « Mémoire de l'inachevé » dans notre chapitre « L'image de la modernité ». Il faut voir ici le germe de ce que l'on a nommé l'expérience de la destruction. En s'achevant sur la formulation du paradoxe qui consiste à tirer de la discontinuité une expérience solidaire d'un principe de continuité, *Sur quelques thèmes baudelairiens* n'en développe pas le concept mais s'inscrit à ce titre dans la critique développée par *Thèses sur le concept d'histoire*.

pérennité que dans la douleur. Revers exact de la barbarie qui affecte la transmission de la culture, c'est-à-dire de cet « héritage » qui « tombe des mains d'un vainqueur entre celles d'un autre », celle-ci répond à l'exigence de penser contre la conception chosifiante de la tradition qui délaisse les aléas de son devenir pour en établir l'immuabilité. Par son concept de tradition, Benjamin met en pièce l'apparence de permanence ou de continuité attachée à l'histoire – toujours établie *après coup*, en dépit de son « ardent sanglot » – pour défendre la discontinuité comme son principe authentique. Du moins s'exerce-t-il à ce renversement à travers les formulations du « problème de la tradition » :

> (Aporie fondamentale : « La tradition comme le continuum du passé [*Diskontinuum des Gewesnen*] par opposition à l'histoire comme le continuum des événements [*Historie als dem Kontinuum der Ereignisse]* »).
> (…) (Aporie fondamentale : « L'histoire des opprimés (*Geschichte der Unterdrückten*) est un discontinuum ». — « La tâche de l'histoire consiste à s'emparer de la tradition des opprimés ».)
> Autres remarques à propos de ces apories : « Le continuum de l'histoire est celui des oppresseurs. Tandis que la représentation du continuum aboutit au nivellement, celle du discontinuum est à la base de toute tradition authentique[1259] ».

La tradition véritable – celle esquissée par « Les Phares » – n'est pas représentation ou la semblance d'un *continuum de l'histoire*, c'est-à-dire sa reconstruction dans un récit. C'est un savoir des ressemblances entre les éclats du *discontinuum du passé*, une tradition qui tient ses césures. En découle la tâche politique de l'historien, qui doit « s'emparer de la tradition des opprimés (*Tradition der Unterdrückten*) » et de ses soubresauts en permanence occultés par le *continuum* « des oppresseurs ». Le geste de construction historique travaille sans relâche à partir de ses fissures, il arrache la tradition au danger qu'elle rencontre à chaque instant : le conformisme ou sa célébration comme patrimoine. Si Benjamin peut le dédier de la sorte à la « mémoire des sans-nom (*Gedächtnis der Namenlosen*) », c'est que les monuments dont hérite l'humanité ne portent jamais la seule signature du « labeur des génies et des grands chercheurs », mais toujours aussi les traces du « servage obscur de leurs congénères[1260] ». Tel est le rôle moral du grand artiste selon Baudelaire, présenter les douleurs du monde qui l'a vu

[1259] Benjamin, *Écrits français*, « *Paralipomènes et variantes de* "sur le concept d'histoire" », « Problème de la tradition I », p. 449-450.

[1260] Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*., thèse VII, p. 63 (version française). La formule « *Gedächtnis der Namenlosen* » se trouve notamment dans une note rédigée en allemand relative à cette même thèse (*Ibid*., p. 115). Les difficultés pour l'exhumer supposent de renoncer à la « reconstruction » – toujours unilatérale – pour la « "construction" [qui] suppose la destruction préalable » (Sections « Tradition », p. 543 ; « Accueil réservé, en général », p. 577 et « Sauvetage », p. 589 [N 7, 6]).

naître, répéter l'écho des plaintes incessantes qui traversent l'histoire et donnent lieu à des floraisons inespérées.

Par son insistance héroïque sur ce pathos, le sauvetage se distingue de l'appréciation ou de l'apologie du passé. Il ne s'effectue jamais que « dans la rupture avec la continuité », en réhaussant les « aspects où la tradition s'interrompt, et donc les aspérités et les saillies qui offrent des prises à celui qui entend aller au-delà de cette œuvre[1261] ». Plutôt que de conforter le présent en lui offrant un refuge dans la continuité du passé, la tradition authentique met au contraire le présent dans une position inconfortable et critique. Si en effet « la présentation matérialiste de l'histoire conduit le passé à mettre le présent dans une position critique[1262] », c'est que le seul héritage qu'elle peut faire passer est constitué des plaintes qui s'élèvent depuis la nuit de l'histoire universelle. S'il n'y a pas lieu pour elle de s'assurer de la validité d'un contenu à transmettre, c'est qu'elle ne transmet jamais que son propre geste, c'est-à-dire une manière critique de s'approprier la fugitivité des images du passé, de les actualiser. Pour elle, le passé fait encore signe vers le présent, comme dans les images de la poésie de Baudelaire « un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor » pour répondre à l'« appel de chasseurs perdus dans les grands bois[1263] ».

En écrivant que « peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage », Flaubert témoigne au contraire du désistement ou de la « paresse du cœur » qui consiste à revivre le passé. Ignorée, l'*acedia* cherche en effet à se nier en voulant la fiction d'un passé tel qu'il a été et devient l'origine de l'identification (*Einfühlung*). Elle hésite puis renonce « à capter l'image authentique du passé – image fugitive et passant comme un éclair[1264] ». Si les temps modernes sont envahis par cette tristesse devant l'histoire, il s'agit moins d'aller contre que d'agir en son sein. La renier reviendrait à se rendre aveugle à la signature historique du XIX^e^ siècle, à ce mal immémorial qui ressurgit de manière inédite sous la forme du spleen. Il s'agit en somme de détourner la tristesse de la pente qui conduit à l'identification sans reste au passé monumental. En ce qu'il éprouve l'inachèvement de l'histoire, le spleenétique n'est

[1261] Benjamin, *Baud.*, Sections « Tradition », p. 543 ; « Accueil réservé, en général », p. 577 et « Sauvetage », p. 590 [N 9a, 5]. Au contraire, « l'appréciation, ou apologie, s'attache à gommer les éléments révolutionnaires du cours de l'histoire. Elle a à cœur de fabriquer une continuité. Elle n'accorde d'importance qu'aux éléments de l'œuvre qui comptent déjà au nombre de ses répercussions ».

[1262] Benjamin, *LP.*, p. 488 [N 7a, 5].

[1263] Le vers des « Phares » (Baudelaire, *OC, I*, p. 14) fait écho à celui du signe du « Cygne » (p. 87), qui est précédé par : « dans la forêt où mon esprit s'exile ».

[1264] Benjamin, *Sur le concept d'histoire*., p. 61.

pas sans ressources : il cultive secrètement le désintérêt pour le cortège triomphal des dominants. Dès lors qu'il délaisse le butin des grands récits pour fixer son regard sur le fonds résiduel de ce qui n'y a pas été intégré, sa relation aux choses de l'histoire esquisse une manière de transmettre le passé aux antipodes du geste des puissants qui remonte le fil de la chaîne des vainqueurs. Il fait valoir les fêlures et les intermittences de la tradition :

> La tradition, fable errante qu'on recueille
> Entrecoupée ainsi que le vent dans la feuille[1265].

La vie moderne invite à repenser ce lien entre coupure et recueillement, constitutif de toute tradition authentique. Contraint de spéculer sur la relation possible du lecteur moderne à la poésie, Baudelaire a dû commencer par miser sur la mise en scène de la crise moderne de l'expérience : « le cycle de poèmes qui ouvre le recueil pourrait bien être consacré à quelque chose d'irrémédiablement perdu[1266] ». S'il est une architecture secrète des *Fleurs du mal*, peut-être n'est-elle que la dramatisation de cette perte qui inaugure la modernité. Élevé pour honorer un immémorial qui ne se présente plus qu'à travers la privation, le Temple des « Correspondances » en offre l'abrégé et laisse encore apparaître aux yeux des modernes les restes de l'ancienne expérience, comme l'image de ce qui est devenu inexpérimentable.

Le caractère « irrémédiable » de cette perte donne un indice pour savoir de quel côté Benjamin entend placer Baudelaire dans la scission du geste « traditionnaliste » entre ceux qui « transmettent les choses en les rendant intangibles et en les conservant » et ceux qui « transmettent les situations en les rendant maniables et en les liquidant. Ce sont ces derniers que l'on appelle les destructeurs[1267] ». C'est cette alternative que Benjamin a placé au centre de la seconde rédaction du *Baudelaire*. Le sauvetage de l'homme moderne suppose de décider entre deux directions possibles, entre la restauration de l'ancienne expérience et la construction d'une nouvelle. Cette dernière fait appel au « caractère destructeur » pour se frayer un chemin à travers les ruines du monde moderne.

[1265] Benjamin, *Baud*., Sections « Spleen », p. 477 et « Tradition », p. 544 [N 8a, 2]. La citation est extraite de *La fin de Satan* de Victor Hugo.

[1266] *Ibid.*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 979.

[1267] Benjamin, *Œuvres II*, « Le caractère destructeur », p. 332.

§ 2. Le roman ou les consolations de la durée

Le caractère indéterminé de la structure moderne de l'expérience conduit Benjamin à l'examen des réactions qu'elle a suscitées. Communément classées sous la rubrique de « philosophie de la vie (*Lebensphilosophie*) », les tentatives de se saisir de la « "véritable" expérience » se sont détournées de ce qui la rend problématique, à savoir « l'existence dénaturée des masses standardisées par la civilisation moderne ». Leur esquive renseigne sur les survivances de la tradition dans le milieu hostile du moderne. En reconduisant l'expérience à la temporalité de la vie intérieure, les philosophies de la vie ont voulu exorciser sa violence et son aliénation. De Dilthey jusqu'à Klages et Jung, ces percées se sont tournées vers la littérature, la nature ou la mythologie pour délester l'*Erlebnis* de son caractère rapsodique et fragmentaire, qui devient alors son point aveugle. À l'instar de Bergson, elles ont fait du vécu le refuge de la continuité en rejetant « toute détermination historique de l'expérience ». C'est selon Benjamin *Matière et mémoire* qui va le plus loin dans cette voie en évitant « avant tout, fondamentalement, de trop se rapprocher de cette expérience précise d'où sa propre philosophie est issue, ou plutôt contre laquelle elle s'est exprimée – la confrontation avec l'époque inhospitalière, aveuglante, de la grande industrie ».

L'abstraction de l'histoire définit les modalités de restauration de l'ancienne expérience qui tend à prendre la forme d'un déni : « l'œil qui se ferme à cette expérience-là s'ouvre à une autre expérience, complémentaire, qui est en quelque sorte l'image spontanée qui lui succède (*spontanes Nachbild*[1268]) ». Dans un geste caractéristique de repli, elle s'accroche à ce fantôme qui flotte encore devant les yeux du philosophe malgré sa disparition du champ de vision de la société. C'est bien sûr dans l'étoffe du rêve que se déploie de manière privilégiée la capacité intuitive à voir le séjour du passé dans le présent. Le souvenir de l'expérience est retenu comme une image onirique qui se mêle à la perception actuelle lors du réveil selon des modalités décrite par Bergson :

> Elle consiste à s'habituer, le matin, au réveil, à garder les paupières closes et à retenir pendant quelques instants le rêve qui va s'envoler du champ de la vision et bientôt aussi, sans doute, de celui de la mémoire. Alors on voit les figures et objets du rêve se fondre peu à peu en phosphènes, s'identifier avec les taches colorées que l'œil apercevait bien réellement, les paupières closes. On lisait, par exemple, un journal :

[1268] Benjamin, *Baud., SQTB,* I, p. 952-953.

> voilà le rêve. On se réveille, et du journal dont les contours précis s'estompent il reste une tache blanche avec, çà et là, des raies noires : voilà la réalité.

Comme si elle découlait de cette « espèce de dressage[1269] », Benjamin résume la philosophie de Bergson à la tentative de « détailler et de fixer cette image d'après » ; il la conçoit comme un étirement indéfini qui évite l'éveil à l'histoire. L'expérience persiste certes par-delà son déclin, comme Bergson en a eu le pressentiment, dans ce lieu qu'est la mémoire (*Gedächtnis*). En la présentant sous l'espèce de la « mémoire pure », comme passé intégralement prolongé et conservé, il en a toutefois fait le complément anhistorique de la plongée forcée dans le moderne, qui se présente encore « non altérée aux yeux de Baudelaire[1270] ». Esquivant trop hâtivement l'accaparement du monde de l'action, il n'a pas pris la mesure des difficultés pour se frayer une voie vers la mémoire. Retrouver une forme de *vita contemplativa* ne peut en effet être l'affaire d'une décision libre. C'est Proust, en prolongeant ses réflexions, qui a marqué nettement le moment d'extériorité nécessaire pour la rejoindre. Reconnaissant dans la « mémoire involontaire » la nécessité de l'aléa auquel est suspendu le retour du temps plein de l'expérience, il devait conclure qu'« il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles[1271] ». La « mémoire volontaire » ne peut d'elle-même provoquer à renfort d'attention ces resurgissements et ces résurrections assujettis aux surprises de la mémoire involontaire et à la pression des signes.

Le destin de ce genre d'expériences intuitives (dont « seul l'écrivain est le sujet adéquat ») est suspendu au devenir de la littérature, dernier refuge des usages de la mémoire. C'est sur son terrain que l'étiolement croissant de l'expérience du lecteur s'est rendu sensible, jusqu'à culminer avec le style journalistique. Opposés à toute incorporation des événements, l'« information » et le « sensationnel[1272] » prennent définitivement au XIX^{e} siècle le pas sur l'autorité de la tradition. Comparée aux formes les plus anciennes de transmission qui ne reposent jamais sur la nudité et la virginité de l'événement, la vie moderne se présente comme

[1269] Conférence de 1901 sur « Le rêve » reprise dans *L'énergie spirituelle*.

[1270] Benjamin, *Baud*., *SQTB,* I, p. 953. Sur l'articulation du rêve et de l'action, voir le feuillet du « *Ringbuch* » sur « l'expérience vécue » (p. 944-945).

[1271] *Ibid.*, *SQTB,* I, p. 954. La citation est extraite de *Du côté de chez Swann*.

[1272] L'analyse s'appuie sur le travail de Karl Kraus sur la presse : « Si le journal avait eu pour intention que le lecteur s'approprie ses informations pour les constituer en expérience, il n'aurait pas atteint son objectif. C'est le contraire qu'il recherche, et il l'obtient. Il se donne pour rôle d'éviter les événements qu'il relate entrent en contact avec l'expérience du lecteur » (*Ibid.* p. 954). La presse participe des processus de contrôle du choc et s'oppose à l'incorporation involontaire et inconsciente qui nourrissait l'expérience.

le régime de l'irracontable. Écrire sans expérience, tel est le défi relevé par une certaine littérature. Par le roman, Proust s'engage à « restaurer pour l'époque actuelle la figure du conteur », c'est-à-dire à « reconstruire la forme de la narration[1273] » :

> Ce que le narrateur raconte, il le tient de l'expérience, de la sienne propre ou d'une expérience communiquée. Et à son tour il en fait l'expérience de ceux qui écoutent son histoire. Le romancier, par contre, s'est confiné dans son isolement. Le roman s'est élaboré dans les profondeurs de l'individu solitaire, qui n'est plus capable de se prononcer de façon pertinente sur ce qui lui tient le plus à cœur, qui est lui-même privé de conseil et ne saurait en donner. Écrire un roman, c'est faire ressortir par tous les moyens ce qu'il y a d'incommensurable dans la vie[1274].

Le roman est le témoin de la séparation de la vie et de la recherche du « sens d'une vie », suspendue à la mort du personnage et à l'inscription du mot « Fini » au bas de la dernière page. Sujet dépossédé de l'expérience, Proust est selon Jacques Rivière « mort de la même inexpérience qui lui a permis d'écrire son œuvre. Il est mort d'être étranger au monde et de n'avoir pas su changer ses conditions de vie qui pour lui étaient devenues destructrices[1275] ». Mais il s'est par là même procuré sur un autre plan les moyens de son salut. Car le roman est autant un symptôme de la crise de l'expérience que son remède. S'il est, comme l'a remarqué Lukács, la « forme du dépaysement transcendantal (*die Form der transzendentalen Heimatlosigkeit*) », il trouve en lui-même son antidote, dans l'exercice du souvenir et de la mémoire :

> « Le roman seul connaît cette mémoire créatrice qui tout en atteignant le fond de son objet le transfigure. Son héros, enfin, parvient à fondre en un la vie de l'âme et le monde extérieur en saisissant l'ensemble de sa vie comme un reflet dans le courant de ses journées passées. L'intuition qui embrasse ce reflet n'est autre qu'une compréhension divinatoire (*ahnend-intuitive Erfassen*) du sens d'une vie qui, autrement, serait hors de portée et indicible[1276] ».

Le romancier tisse le temps retrouvé, temps en dehors du temps, et justifie ainsi l'intérêt pour « le cours du temps sous sa forme la plus réelle, autrement dit celle de l'entrecroisement ».

[1273] *Ibid.*, *SQTB*, p. 955 et « Résumé français de *Sur quelques thèmes baudelairiens* », p. 1021.

[1274] Benjamin, *Écrits français*, *Le narrateur*, V, p. 270. Il s'agit de la traduction par Benjamin de son propre essai.

[1275] Benjamin, *Œuvres II*, *L'image proustienne*, p. 152-153. Benjamin cite l'article « Marcel Proust et l'esprit positif », qui précise que Proust « est mort de ne pas savoir comment allumer un feu, comment on ouvre une fenêtre ». Agamben a analysé le contexte dans lequel émerge cette « conscience d'une atroce dépossession de l'expérience » (*Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*., p. 74).

[1276] Benjamin, *Écrits français*, *Le narrateur*, XIV, p. 285-286. Benjamin cite et adapte en français la *Théorie du roman* (1916). S'il n'est nulle part question de Proust dans l'ouvrage de Lukács, Benjamin n'a pas manqué le rapprochement dès ses travaux sur *L'image proustienne* (1929).

Le pouvoir rajeunissant de la remémoration tient les extrêmes de « l'intériorité du souvenir » et de « l'extériorité du vieillissement » :

> Suivre le contrepoint du vieillissement et du souvenir, c'est pénétrer au cœur du monde proustien, dans l'univers de l'entrecroisement. C'est le monde en état de ressemblance (*die Welt im Stand der Ähnlichkeit*), là où règnent ces « correspondances » conçues d'abord par les romantiques et, de la manière la plus intime, Baudelaire, mais que Proust (et lui seul) a su mettre en lumière dans notre vie vécue (*in unsere gelebten Leben*[1277]).

La contribution paradoxale de Proust au patrimoine des usages de la correspondance est d'avoir reconduit la mémoire vers la vie vécue. Dans l'entrelacement de la durée se dissipe le paradoxe selon lequel l'objet du « véritable souvenir » peut seulement être quelque chose qui n'a pas été vécu en pleine conscience[1278]. De fait, sa « volonté de restaurer (*restaurative Wille*) » le passé se tient dans le cadre des « limites de l'existence terrestre[1279] ». Alors qu'il collecte les traces de l'existence individuelle, dans l'œuvre de Baudelaire comme dans celle de Kafka, « ce qui est oublié (…) n'est jamais d'ordre purement individuel » mais forme un réservoir où se mêlent les images de l'archaïque et du moderne. Pour ces derniers « tout ce que l'on oublie se mêle à la réalité oubliée du monde primitif, s'unit à elle par des liens innombrables, incertains, changeants, pour produire des fruits toujours nouveaux. L'oubli est (…) le réservoir d'où surgit à la lumière l'inépuisable intermonde[1280] ». À l'inverse, la notion de « mémoire involontaire » porte « les traces des circonstances dans lesquelles elle a été élaborée. Elle relève de l'inventaire d'une personne privée et isolée pour de multiples raisons ». Et ce caractère « inéluctablement privé » de la vie intime n'est que le corollaire de l'impuissance moderne à assimiler les événements, sinon par pur hasard.

Ce trait de l'écriture du temps trahit la nature de l'expérience restaurée par le roman proustien. S'il est vrai, comme le précise Benjamin, que « quand, au sens strict, c'est l'expérience que l'on a qui commande, certains contenus du passé individuel se conjuguent dans la mémoire avec des contenus du passé collectif », la scission entre mémoire volontaire et

---

[1277] Benjamin, *Œuvres II*, *L'image proustienne*, III, p. 149-150.

[1278] Benjamin ne distingue pas encore le souvenir (*Erinnerung*) et la mémoire (*Gedächtnis*). Ce qu'il appelle ici « véritable souvenir », en tant qu'il ne repose pas sur le vécu, relève dans *SQTB* des prérogatives de la mémoire.

[1279] Benjamin, *Baud*., *SQTB*, IX, p. 981. Comme le remarque M. Vernet, « la typologie – ou l'allégorie – opère désormais à l'échelle d'un homme, et non plus à celle de l'homme ; le trait d'union que l'allégorie permet d'établir se réduit à vie d'homme – ou à mémoire d'homme, corrigeait Proust » (Vernet, Matthieu, « De Baudelaire à Proust et inversement », *L'Année Baudelaire*, 2014, p. 177). À suivre Benjamin, pour qui l'exclusion de la transcendance ne saurait se confondre avec la persistance des images du monde primitif, cela vaut seulement pour Proust.

[1280] Benjamin, *Œuvres II*, *Franz Kafka*, p. 441-442.

involontaire est le signe des restrictions modernes de la remémoration. L'ailleurs de la mémoire commune est exclu de cette temporalité restreinte au vécu. Tout comme la disparition ou l'absence des cultes et de leurs fêtes qui avaient jusqu'alors « renouvelé en permanence la fusion de ces deux matières de la mémoire[1281] ». La dissociation de l'élément cultuel des éléments individuels conduit à la perte conjointe des dimensions ésotériques et collectives de la remémoration. Il reste au roman les fêtes mondaines et les cérémonies privées, où la rédemption, comme Proust se plaît à le rappeler à son lecteur avec « toute sa loyauté », est devenue une « affaire privée[1282] ». La vie écrite devient le signe de l'embarras du lecteur et de l'incommunicabilité du salut retrouvé dans l'expérience privée qui reste en quelque sorte confinée dans la solitude comme dans le livre.

De même que « le propos de Bergson n'est assurément pas de définir la spécificité de la mémoire (*Gedächtnis*) en se fondant sur l'histoire[1283] », la disponibilité du passé individuel semble effacer chez Proust ce que la profondeur du temps laisse gisant dans le secret de la mémoire des hommes. Par la maîtrise des intentions et de la genèse de son œuvre, dans ses gloses d'« amateur distingué » sur le secret de l'origine de la beauté (le reflet) et dans l'inventaire dressé des expériences privées, Proust se rapproche d'une forme de mondanité où Benjamin voit la confirmation de sa parenté avec Bergson. Tous deux trouvent dans « l'actualisation du courant ininterrompu du devenir » la possibilité de faire pénétrer la spéculation pure « dans notre vie de tous les jours et, par elle, obtenir de la philosophie des satisfactions analogues à celles de l'art, mais plus fréquentes plus continues, plus accessibles aussi au commun des hommes[1284] ». En formulant avec les hasards de la mémoire involontaire une « critique immanente » à Bergson, Proust répond certes à la « difficulté » de sa philosophie qui fait de la divination « une faculté aussi courante que la mémoire[1285] ». Mais par ses exercices répétés pour « mettre en lumière un passé saturé de réminiscences », il réagit au fond de la même manière à la discontinuité de la vie moderne, en cherchant des consolations dans la durée : « si l'on en croit Bergson, c'est en rendant la durée présente que l'homme libère son

[1281] Benjamin, *Baud., SQTB*, II, p. 955. En effet, dans leurs cérémonies, « la remémoration involontaire et la remémoration volontaire (*willkürliches und unwillkürliches Eingedenken*) cessaient de s'exclure mutuellement ».

[1282] *Ibid.*, IX, p. 984.

[1283] *Ibid.*,, I, p. 953.

[1284] *Ibid.*, p. 980-981. La citation de Bergson est extraite de *La Pensée et le mouvant*.

[1285] *Ibid.*, « *Ringbuch* », p. 939.

âme de l'obsession du temps. Proust partage cette croyance[1286] ». Telle est l'idée partagée par la *Recherche* : « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature[1287] ».

Exclure la mort et l'histoire de l'expérience de la durée, c'était trouver une esquive au problème moderne de la tradition, l'appropriation de l'inappropriable :

> La durée bergsonienne évacuant la mort, elle se coupe de l'ordre de l'histoire (et aussi d'un ordre de la préhistoire). (…) La mort une fois écartée, la *durée** n'offre plus que la mauvaise infinitude de l'ornement. Elle se refuse à accueillir la tradition. Elle est l'exemple parfait de l'« expérience qu'on fait (*Erlebnis*) » qui se pare des plumes [du costume emprunté à] de l'expérience qu'on a (*Erfahrung*[1288]).

La restauration de l'ancienne expérience repose ainsi sur ce qu'Horkheimer a nommé « l'escamotage de la mort » par le métaphysicien Bergson. La fête célébrée dans la durée est en réalité une veillée mortuaire où le silence de l'histoire est couvert par l'intarissable bavardage sur l'indicible. S'il est vrai que les « hommes doivent créer les forces désespérées dont ils ont besoin dans leur activité historique en s'appuyant sur le caractère indépassable, la fin inéluctable que représente leur propre mort[1289] », il faut faire valoir la forme nouvelle d'*Erfahrung* qui se cherche dans la capture poétique de l'*Erlebnis*. Au « costume emprunté » à l'expérience, Baudelaire a préféré l'« appareil sanglant de la Destruction ». Plutôt que de faire abstraction de l'obstacle que constitue la vie moderne, sa recherche commence par l'appropriation de sa situation historique.

Dans cette perspective, la pureté de la vie « authentique » n'est que l'ultime tentative de construire un refuge où bercer subjectivité aliénée. Et comme « il n'est point de consolation

---

[1286] *Ibid.*, *SQTB*, X, p. 978-979. Catherine Perret précise en quoi la relation à Proust est déterminante dans la conception de l'écriture benjaminienne : « la seconde lecture qu'il proposera de Proust, dans l'essai consacré aux "Thèmes baudelairiens", est tout entière marquée de ce retrait, de cette angoisse face aux affinités qui semblaient annoncer comme une communauté de destin. L'écriture pour lui devra refuser le narcissisme de l'écrivain et passer par le travail de l'historien. Elle ne cherchera pas à se ressaisir, mais à se perdre dans un texte plus vaste, elle ne cherchera pas à s'écouter et à se raconter mais simplement à faire résonner ce dont elle se fait l'écho » (*Walter Benjamin sans destin*, Bruxelles, La lettre volée, 2007, p. 110).

[1287] Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu. Tome III*, Paris, Gallimard, 2008, *Le Temps retrouvé*, p. 895.

[1288] Benjamin, *Baud*., *SQTB*, p. 984. *L'image proustienne* notait déjà : « Et ce bavardage bruyant et creux – au-delà de tout ce qu'on peut imaginer – qui assourdit le lecteur du roman de Proust, c'est le vacarme avec lequel la société s'engloutit dans l'abîme de cette solitude » Benjamin, *Œuvres II*, p. 151).

[1289] Horkheimer, Max, « La métaphysique bergsonienne du temps », p. 19. Benjamin se réfère à l'interprétation donnée par Horkheimer qui écrivait qu'« en épousant cette optique supra-terrestre et par-là même plate, il est conduit à effacer la fin du temps vécu en faisant intervenir l'idée de changement (…). Substituant au concept de développement celui de durée, Bergson fait sans le vouloir abstraction du temps "réel" et le nie ».

pour celui qui ne peut plus avoir d'expérience », Baudelaire est ici privilégié à Bergson et à Proust qui ne connaissent pas le spleen. Il faut opposer au baroque ornemental et mondain de la durée le baroque mortuaire qui a reconnu le noyau spleenétique de l'expérience moderne et ainsi « exhibe l'expérience vécue dans toute sa nudité ». Comme l'ange chante une seule fois devant Dieu avant de disparaître, « le mélancolique voit avec effroi la terre retourner à son simple état de nature. Nul souffle de préhistoire ne vient la frôler[1290] ». Les détours par lesquels Benjamin réintroduit les correspondances raisonnent avec sa confession à Adorno au moment où il achève *Sur quelques thèmes baudelairiens* et s'apprête à revendre l'*Angelus novus* de Paul Klee : « Je fais monter au ciel mon Baudelaire chrétien porté par des anges purement juifs. Mais il a déjà été prévu qu'au troisième tiers de l'ascension, peu avant l'entrée dans la gloire, ils le laisseront tomber comme par accident[1291] ».

§ 3. La poésie ou la consécration de l'inefficacité de toute consolation

Parent de Baudelaire, Proust a su repérer dans son monde cet « étrange sectionnement du temps où seuls de rares jours notables apparaissent ». Détachés du cours ordinaire du temps, ces moments marqués par aucune expérience vécue participent selon Benjamin d'« un temps qui achève[1292] ». *À la recherche du temps perdu* a rassemblé ces « jours de remémoration », ces fragments qui restent inéluctablement isolés et déliés dans les *Fleurs du mal*, pour en faire une « année spirituelle ». C'est peut-être en ce sens que Proust notait dans ce même article, à propos des longs poèmes comme le « Voyage » ou le « Le Cygne » : « il tourne court, tombe presque à plat. (…) C'est peut-être voulu, ces fins si simples. Il semble malgré tout qu'il y ait là quelque chose d'écourté, un manque de souffle ». Ce jugement perspicace traduit bien la position de Baudelaire, qui a certes fixé dans sa notion de correspondances l'« expérience qui tente de s'établir selon une modalité qui conjure les crises », mais sans oublier en rien les conditions historiques au sein desquelles elle trouve, par instant, sa place. Celles-ci condamnent son instauration dans la durée. Loin de déceler dans sa poésie une aisance à remonter dans la profondeur du passé, Benjamin y voit le « symptôme que, chez lui, les forces adverses

[1290] Benjamin, *Baud.*, *SQTB*, X, p. 982 et p. 984.

[1291] Benjamin et Adorno, *Corr. A-B.*, Lettre du 6 août 1939, p. 363.

[1292] Benjamin, *Baud.*, IX, p. 979. Les citations sont respectivement tirées de l'article de Proust, « À propos de Baudelaire » et de Joubert.

(*Gegenkräfte*) se sont annoncées plus originellement et plus puissamment ». La contrariété du Spleen et de l'Idéal détermine le rythme dialectique de cette poésie qui se tient fermement dans l'instant voué au vacillement. Car si « l'*idéal* donne au poète la force de se remémorer (*Kraft des Eingedenkens*) ; le spleen vient lancer contre lui le bataillon des Secondes[1293] ».

Le sectionnement du temps a chez Baudelaire un caractère double. Il est l'occasion de rares fêtes de l'esprit, éclats extraits et arrachés au le temps du spleen, lui-même fait de saccades. Dans ce contexte, le temps retrouvé se mesure à l'aune de la perte qu'il entérine au moment où le spleen reprend déjà le dessus. Comme la perception aiguisée du temps par la conscience spleenétique « intercale des siècles entre l'instant présent et l'instant tout juste vécu[1294] », elle repousse l'expérience dans l'ailleurs d'un passé immémorial et creuse incessamment la distance qui en sépare. La parenté attestée avec Proust se détache au moment même de leur plus grande proximité, car loin de déplorer ces défaites répétées, Benjamin considère que la force des *Fleurs du mal* tient dans la prouesse d'avoir consacré « l'inefficacité de la même consolation ». Le report des éléments cultuels dans le lointain, dans l'autrefois inaccessible d'une « vie antérieure » est sa plus grande réussite : « la faillite de la même ferveur, l'échec de la même œuvre ont su lui inspirer des poèmes qui ne le cèdent en rien à ceux où les *correspondances* célèbrent leurs fêtes[1295] ». Pour cette raison, même si la *mémoire involontaire* donne une intelligibilité aux correspondances baudelairiennes, celles-ci n'y sont pas réductibles. Là où Proust est nostalgique et partiellement restaurateur, Baudelaire est authentiquement destructeur[1296]. Tout comme Bergson, Proust sert en dernière instance de repoussoir parce qu'il ne tient pas suffisamment les tensions entre préhistoire et histoire, entre expérience sans crise et expérience vécue du choc.

Chez Baudelaire, le lointain porte ainsi la trace de « cette impuissance, et rien d'autre, qui constitue l'essence même de la colère ». De fait, « l'homme en colère "ne veut rien

[1293] *Ibid.*, X, p. 981-982 (traduction modifiée).

[1294] *Ibid.*, Section « Spleen », p. 481 [J 59a, 4].

[1295] *Ibid.*, X, p. 982.

[1296] Ce serait une erreur de considérer que Benjamin cherche à reconduire Baudelaire à Proust. L'ambiguïté du procédé qui conduit les analyses de *SQTB* aura ainsi incité la critique baudelairienne à y voir son dernier mot. Notamment, la revue de la critique de Compagnon – qui est sur ce point redevable à Jauss – remarque que « Benjamin, mais aussi Jauss, Bersani et De Man, sans mettre autant l'accent sur la filiation entre Baudelaire et Proust, lisent Baudelaire à travers Proust, comme un précurseur de Proust, et suspendent l'"éternel" baudelairien à la définition du "temps retrouvé" » (*Baudelaire devant l'innombrable*, p. 69). Au contraire, comme le note Raulet, il s'agit de chercher chez Baudelaire « un autre modèle, qui ne soit pas "restaurateur" et nostalgique, un modèle qui "sorte de ce cadre", un modèle "plus fort". Symptomatiquement, c'est le seul moment de l'essai où Benjamin utilise expressément le terme d'allégorie, parce que ce qui fait la force de ce modèle, c'est précisément son regard allégorique » (Raulet, *Le caractère destructeur,* « Le cycle des Passages parisiens », p. 167).

entendre" » et reste discrètement rivé au désespoir insondable contenu dans le vers du « Goût du néant » : « Le printemps adorable a perdu son odeur ! » C'est avouer la perte d'une « expérience à laquelle il a autrefois eu accès », celle du pouvoir consolateur des réminiscences qui, de fragance en fragance, engloutit des années, endort et rend « insensible à l'écoulement du temps ». Baudelaire a discrètement déposé dans ce vers la pensée extrême d'une mesure du temps assez marquée pour ne plus laisser subsister aucune durée. Le Temps « engloutit minute par minute » le sujet lucide qui a reconnu le nivellement des seuils dans la vie moderne. Exclu du calendrier, il ne lui reste qu'à scander indifféremment les secondes par ses accès de colère. Comme l'a reconnu d'Aurevilly, Baudelaire est semblable à Timon d'Athènes, il « n'est plus capable de faire la différence entre l'ami fidèle et l'ennemi mortel[1297] ». Sous ses yeux se superposent le spleen, c'est-à-dire la « souffrance causée par la disparition de l'aura[1298] » et les correspondances qui en conservent le souvenir : « les *années profondes* de la *vie antérieure* sont ces mêmes *neigeuses années* qui nourrissent le spleen[1299] ». Par cette équation paradoxale entre l'« accroissement monstrueux du temps et de l'espace » dans l'ivresse et dans l'érotisme mélancolique, entre le lieu des correspondances et les fragments de l'expérience historique, Benjamin donne la formulation poétique de l'idée selon laquelle le temps du spleen est « hors histoire, comme celui de la mémoire involontaire[1300] ». De fait, pour le poète en proie au spleen,

> Rien n'égale en longueur es boiteuses journées,
> Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
> L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
> Prend les proportions de l'immortalité[1301].

C'est de ce patrimoine commun que découle le caractère essentiellement problématique de la remémoration chez Baudelaire. Pour circonscrire le champ dévolu à la mémoire involontaire – à l'expérience poétique – en modernité, Benjamin se tourne vers les écrits tardifs de Freud sur la fonction de pare-excitations de la conscience. Selon la théorie d'*Au-delà du principe de plaisir*, la thésaurisation des impressions et des traces mnésiques durables ne survient qu'en l'absence d'intervention de la conscience. Seuls pénètrent dans la mémoire les

[1297] Benjamin, *Baud.*, *SQTB*, X, p. 982-983. Les vers sont extraits du « Goût du néant » (Baudelaire, *OC, I*, p. 76).

[1298] Benjamin, *Baud.*, Section « Spleen », p. 482 [J 64, 5].

[1299] *Ibid.*, « Notes sur les poèmes de Baudelaire », p. 42. Benjamin fait un montage à partir des formules qui apparaissent respectivement dans les *Paradis artificiels* (p. 432) et dans les fragments de *Fusées* (Baudelaire, *OC, I*, XV, p. 664 et p. 667) ; dans le titre du poème des *Fleurs du mal* (p. 17) ; et dans un des « Spleen » (p. 73).

[1300] Benjamin, *Baud.*, *SQTB*, X, p. 983.

[1301] Baudelaire, *OC, I*, « Spleen », p. 73.

éléments vécus inconsciemment. Dans la grande ville, le trauma de l'expérience vécue du choc (*Chockerlebnis*) reconfigure la « corrélation entre la mémoire (au sens de *mémoire involontaire*) et la conscience » qui doit désormais étendre ses opérations pour parer l'intensité des énergies qui menacent l'organisme vivant[1302]. En résulte une dynamique résumée par Benjamin : « Plus l'impulsion du choc est importante pour les différentes impressions, plus la conscience doit intervenir pour protéger de l'excitation, plus elle y parvient, – et moins les impressions passent dans l'expérience qu'on a (*Erfahrung*), et plus les impressions passent dans les expériences qu'on fait[1303] ». Plus les conditions de vie sont hostiles, plus cette fonction réflexive se développera au détriment de la mémoire. Au degré de maîtrise du choc par la conscience correspond ainsi l'extension plus ou moins vaste du domaine du souvenir.

Comme le résume la thèse de Theodor Reik, la fonction de la mémoire est de « protéger les impressions, le souvenir (*Erinnerung*) vise à les détruire. La mémoire (*Gedächtnis*) est essentiellement conservatrice, le souvenir est destructeur[1304] ». En s'intensifiant dans des proportions inédites, le régime moderne du choc fait passer du primat de la préservation dans la mémoire à la désintégration dans le souvenir. En termes proustiens, la mémoire involontaire périclite à mesure que la mémoire volontaire s'étend. L'« expérience vécue du choc » dresse face à l'expérience poétique le barrage du souvenir et ressert le champ poétique en le cloisonnant dans le domaine des événements vécus. En remplissant les archives de l'expérience morte, le souvenir sape le patrimoine de l'activité poétique de la remémoration :

> Le choc amorti de la sorte, paré de la sorte par la conscience, conférerait à l'événement qui l'a provoqué le caractère d'une expérience qu'on fait (*Charakter des Erlebnisse*), au plein sein du terme. L'incorporant directement dans les archives

[1302] Benjamin, *Baud*., *SQTB*, III, p. 955-956.

[1303] *Ibid.*, IV, p. 959. Claire Brunet note que « l'expérience du choc s'obtient en croisant deux lignes : la ligne mémorielle bergsonienne ("durée" contre "temps géométrique") et la ligne du trauma freudien (la conscience comme défense, la perte irrémédiable) » (« Bergson et Freud interprètes de Baudelaire : "Sur quelques thèmes baudelairiens" », in *Bergson et Freud*, PUF, 2014, pp. 57-71). Freud ne soutient pas lui-même que la conscience a pour fonction de protéger des excitations ou de parer les chocs.

[1304] Benjamin, *Baud*., III, p. 956 (Reik, Theodor, *Le psychologue surpris : deviner et comprendre les processus inconscients*, Paris, Denoël, 2001., p. 156). La caution psychanalytique a un rôle limité. Les termes qu'elle permet d'introduire et de lier comptent davantage que la description précise de la dynamique entre les instances du psychisme. Benjamin prend par ailleurs la peine de préciser qu'il ne s'agit pas pour lui de la « démontrer » mais seulement de la présenter « sous forme d'hypothèse » et d'en « éprouver la fécondité pour des faits objectifs fort éloignés de ceux auxquels Freud pensait en présentant sa conception ». Nous reviendrons sur les limites de ce dispositif à partir des critiques qu'Adorno lui adresse (voir le paragraphe « L'oubli et l'épaisseur du souvenir »).

> du souvenir conscient, la conscience éveillée rendrait cet événement stérile pour l'expérience poétique qu'on a (*dichterische Erfahrung*[1305]).

Selon la définition de Benjamin, est poétique toute expérience qui incorpore les événements en excès sur le vécu immédiat et conscient. Comme la mémoire involontaire, celle-ci se constitue « moins à partir de faits isolés rigoureusement fixés dans le souvenir que de données accumulées, souvent non conscientes, regroupées dans la mémoire ». En ce qu'il condamne la conscience à la vigilance, le régime moderne de l'« expérience vécue inoubliable (*unvergessliche Erlebnis*[1306]) » a battu en brèche les sauts dans la dimension mémorielle réservés aux cultes de l'ancienne expérience. En découle la question cruciale prise en charge par Baudelaire : « comment la poésie lyrique pourrait [-elle] se fonder sur une expérience qu'on a et pour laquelle l'expérience vécue du choc (*Chockerlebnis*) serait devenue la norme » ?

Les conclusions tirées par Benjamin de son appropriation de la théorie freudienne sont paradoxales, tout autant que ce « double caractère de calcul et de rêverie » qui constitue selon Baudelaire « l'être parfait[1307] ». La lucidité, dont le ressort le plus intime est l'amortissement des chocs, est en effet mobilisée pour faire face au rétrécissement du domaine de la mémoire involontaire. Ce qui apparente Baudelaire au travail minutieux de construction et de calcul qui culmine chez Poe ou chez Paul Valéry l'éloigne de Proust. Mais « les considérations que Proust et Valéry ont consacrées à Baudelaire se complètent de manière providentielle[1308] », au point que sa poésie semble rétrospectivement tirer sa force de l'appropriation de leur antagonisme. D'un côté, la recherche de l'expérience perdue, de l'autre l'attention aux ressources de l'expérience vécue et du choc, à la construction, à la recherche de l'effet et à la surprise. De leur conjugaison résulte un art du sursaut qui tire profit du « défaut de protection contre le choc[1309] » ou encore déjoue les parades de la conscience pour resituer les souvenirs dans la mémoire.

[1305] Benjamin, *Baud*., p. 958.

[1306] *Ibid.*, « Passages du *Ringbuch* », p. 943.

[1307] Baudelaire, *OC, II*, p. 84. Baudelaire utilise cette expression à propos de *Madame Bovary*.

[1308] Benjamin, *Baud*., *SQTB*, III, p. 958. Sur la méthode de composition, on pourra se reporter aux projets de préface (III et IV) des *Fleurs du mal* (Baudelaire, *OC, I*, p. 183-185) et au préambule à *La genèse d'une poème*, traduit par Baudelaire, où Poe démontre « qu'aucun point de la composition ne peut être attribué au hasard ou à l'intuition, et que l'ouvrage [« Le Corbeau »] a marché pas à pas vers sa solution, avec la précision et la rigoureuse logique d'un problème mathématique » (Poe, *Œuvres en prose*, p. 986).

[1309] Benjamin, *Baud*., p. 959.

Comme en témoigne le lien établi par *Le Peintre de la vie moderne* entre inspiration et « *congestion* », Baudelaire a placé « l'expérience vécue du choc » au cœur de son travail poétique, allant jusqu'à affirmer que « toute pensée sublime est accompagnée d'une secousse nerveuse[1310] ». La nervosité et l'intensité immaîtrisable des sensations conditionnent la capacité à « susciter la frayeur » et à s'exposer au choc sans préparation. Elles définissent la traumatophilie de Baudelaire qui, par sa fantasque escrime, « s'est fait fort d'opposer aux chocs, d'où qu'ils viennent, les parades de son être physique et spirituel[1311] ». Comme type qui recherche le choc, le poète de la ville était voué à définir son art par la saccade, la butée et le fragment plutôt qu'à partir de la plénitude et de la durée. Ainsi « Le *Confiteor* de l'artiste » avoue-t-il ouvertement, après avoir évoqué le monde en état de correspondance (« toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles »), que l'étude du beau est « un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu[1312] ».

Cette « loi implicite » du choc – qui justifie dans la dédicace du *Spleen de Paris* l'adaptation de la forme lyrique « aux soubresauts de la conscience » – préside déjà à l'écriture des *Fleurs du mal*. Elle trouve en effet sa forme achevée dans l'allégorie, dans le « hiatus entre l'image et l'idée, entre le mot et la chose », dans les effondrements et les « secousses souterraines qui ébranlent le vers[1313] ». Opposée à la continuité de la narration, la puissance d'interruption inscrite dans la césure et l'enjambement comme dans les heurts de la prose poétique affronte le régime du sensationnel sur son propre terrain. Au lieu de les esquiver, Baudelaire fait place aux forces adverses qui se sont imposées à lui et « n'a guère été plus parfait que là où, subjugué par elles, il paraît se résigner ». Même le ton apaisant du sonnet « Recueillement », où l'on s'éloigne des « fêtes serviles », insiste :

> … vois se pencher les défuntes Années,
> Sur les balcons du ciel, en robes surannées[1314].

[1310] Baudelaire, *OC, II*, p. 690.

[1311] Benjamin, *Baud*., p. 960.

[1312] Baudelaire, *OC, I, Le Spleen de Paris*, p. 279.

[1313] Benjamin, *Baud*., *SQTB*, III, p. 960.

[1314] *Ibid.*, X, p. 981-982 (Baudelaire, *OC, I.*, « Recueillement », p. 141).. Alors qu'à l'âge baroque le concept d'allégorie « était destiné à constituer le fond obscur sur lequel devait se détacher en clair le monde du symbole » (Benjamin, *ODBA*., p. 219.), la poésie baudelairienne inverse ce schéma et voit les allégories se détacher sur le fond brisé du symbolisme des correspondances. La faille introduite dans l'analogie universelle reste béante.

Le poème recueille des objets dont la familiarité prend un tour menaçant. Les « allégories des temps anciens » se détachent du « ciel profond » et Baudelaire « se contente d'honorer, sous l'espèce du suranné (*Altmodischen*), l'immémorial (*Unvordenklichen*) qui s'est refusé à lui[1315] ». De la même manière que l'accomplissement de l'amour pour la passante lui a été « moins refusé qu'épargné[1316] », il s'épargne le mythe en acceptant son retrait. Car l'allégorie est l'antidote à l'euphorie causée par l'image canonique du passé mythique et « La vie antérieure », site des correspondances, ne fait jamais retour que dans l'anticipation de sa destruction[1317]. Rongés de l'intérieur par ce que le poète désigne comme « le secret douloureux qui me faisait languir[1318] », les paysages mythiques rencontrés apparaissent déjà comme des « étendues voilées de deuil (*von Trauer umflorten Weiten*) » :

> Ainsi la pensée du poëte, après avoir suivi de capricieux méandres, débouche sur les vastes perspectives du passé et de l'avenir ; mais ces ciels sont trop vastes pour être généralement purs, et la température du climat trop chaude pour n'y pas amasser des orages. Le promeneur, en contemplant ces étendues voilées de deuil, sent monter à ses yeux les pleurs de l'hystérie, *Hysterical tears*[1319].

Ce « promeneur », voyageur errant ou vagabond (« *Wanderer* » dans la traduction de Benjamin) rappelle autant le tableau de Friedrich que le lied de Schubert s'achevant sur la sentence : « Là où tu n'es pas, là est le bonheur (*Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück*) ». Signe mélancolique de l'exil, la parole de la remémoration – « c'est là que j'ai vécu » – ne trahit aucun désir nostalgique de retour, mais fait signe vers la préhistoire en sous-entendant l'éloignement infini d'un « jadis ». L'abîme du temps perdu s'accroît dans le vers à mesure qu'il se réduit dans le souvenir. Comme le « doux chuchotement des souvenirs défunts[1320] » ou

---

[1315] Benjamin, *Baud.*, p. 982. Nous rectifions la traduction de « *tiefen Himmel* » par « ciel bas » (trad. Charbonneau). D'autres poèmes auraient pu exemplifier de manière moins ambiguë le retour brutal de la temporalité discontinue. Si Benjamin se tourne vers « Recueillement », c'est qu'il s'efforce de faire entrer ouvertement en scène l'allégorie. Malgré sa présence discrète, et cette unique mention explicite sur l'ensemble de l'essai, cette dernière est toutefois constamment opérante dans le temps du spleen.

[1316] *Ibid.*, V, p. 966. Voir dans le chapitre « Séraphin et fétiche » notre paragraphe « Le déclin de l'aura dans l'érotisme de la séparation »

[1317] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 28, p. 655 : « Il faut montrer dans l'allégorie l'antidote du mythe. Le mythe est la voie facile que Baudelaire s'est interdite. Un poème comme "La vie antérieure", dont le titre fait songer à toutes les compromissions, montre combien Baudelaire était à distance du mythe ».

[1318] Baudelaire, *OC, I*, « La Vie antérieure », p. 18.

[1319] Benjamin, *Baud.*, *SQTB*, p. 981 (Baudelaire, *OC, II*, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, « M. Desbordes-Valmore », p. 149). En renvoyant à la rêverie inspirée par la poétesse, Benjamin accentue l'inquiétude de la perte et le sentiment d'exil discrètement présents dans le poème : « les images de grottes et de plantes, de nuages et de houles (…) montent à ses yeux embués de tièdes larmes, qui sont les larmes du mal du pays ».

[1320] Baudelaire, *OC, I*, « Tous imberbes alors… », p. 207.

comme un écho lointain et discret, « le passé murmure (*murmelt*[1321]) » dans les correspondances.

Ainsi les *Fleurs du mal* rendent-elles hommage à l'immémorial sans y chercher une consolation illusoire. En plaçant en leur centre la destruction de l'expérience, les correspondances retiennent l'élément cultuel perdu dans le temps retrouvé proustien. Pour être achevé dans la remémoration, le passé, parfaitement mort, doit être puisé dans une mémoire qui a fait l'épreuve de la destruction. Là où le XX^e^ siècle a cherché à restaurer une continuité coupée de l'histoire, le poète du XIX^e^ siècle aura rassemblé les *disjecta membra* d'une mémoire irrémédiablement perdue, mais retenue dans l'expérience de sa destruction, dans l'expérience mélancolique de la perte d'expérience.

Le jeu entre les correspondances et la structure allégorique du spleen définit les conditions baudelairiennes de la remémoration : les fêtes analogiques de l'esprit portent elles-mêmes le stigmate du « temps chosifié » tout comme le spleen finit par se présenter comme un temps hors histoire. Ce dernier fait valoir ses droits face à l'installation dans la durée des victoires gagnées sur son temps fragmenté. Il entrecoupe le souffle de la préhistoire qui traverse les images du monde en état de correspondance, de telle manière que les signes de la rédemption sont recueillis chez Baudelaire, non pas dans une année spirituelle, mais comme les « fragments éclatés de la véritable expérience historique », comme les « données (*Data*) de la remémoration[1322] ». Dans ces instants sauvés, arrachés à la continuité catastrophique de l'histoire avant que celle-ci ne les rattrape, la tradition se présente sous forme allégorique, c'est-à-dire dans sa dispersion, comme un champ de ruines. Accompagnée par le morcellement allégorique, l'entrée violente dans le domaine de l'histoire contrebalance le temps anhistorique et mythique dont la durée est un épigone. Si bien que l'on doit se demander en quel sens écrire la relation entre les correspondances et le spleen, entre ces « alternatives d'euphorie et d'aura » qui constituent selon Daudet les extrêmes de la « vie intérieure » du poète moderne[1323]. Est-ce

[1321] Benjamin, *Baud*., X, p. 981.

[1322] *Ibid.*, p. 984 et p. 981.

[1323] Benjamin, *LP*., p. [J 10, 2]. La citation est extraite de *Flambeaux* (1929), où Daudet introduit le concept d'aura pour caractériser le malaise ou l'empoisonnement associés au *tædium vitae* opposées à la « béatitude lumineuse » des poèmes de l'Idéal. Ce texte a pu jouer un rôle dans la critique benjaminienne des consolations illusoires de l'aura.

la remémoration qui doit délivrer de la pesanteur du spleen ou au contraire la beauté moderne qui doit trouver sa juste place dans déclin de la remémoration ?

Comme la conclusion de *Sur quelques thèmes baudelairiens* laissée en suspens, les brouillons hésitent : « Comme le nageur doit s'affirmer contre le tourbillon, la "beauté moderne" chez Baudelaire doit s'affirmer contre le maelstrom de la remémoration. Contre une douleur insondable qui, dans le pressentiment d'une vie antérieure se <la phrase s'interrompt[1324]> ». Le « bon nageur qui se pâme dans l'onde », dans la sérénité de l'« Élévation », semble finalement céder la place au narrateur d'*Une descente dans le Maelstrom*, étonné de voir son sang-froid grandissant à mesure qu'il approche de la gueule de l'abîme : « Ayant fait mon deuil de toute espérance, je fus délivré d'une grande partie de cette terreur qui m'avait d'abord écrasé. Je suppose que c'était le désespoir qui raidissait mes nerfs ». Il se met à calculer le cours suivi par les objets pris dans l'étreinte du maelstrom où tourbillonnent les fragments de l'histoire :

> Au-dessus et au-dessous de nous, on voyait des débris de navires, de gros morceaux de charpente, des troncs d'arbres, ainsi que bon nombre d'articles plus petits, tels que des pièces de mobilier, des malles brisées, des barils et des douves. J'ai déjà décrit la curiosité surnaturelle qui s'était substituée à mes primitives terreurs. Il me sembla qu'elle augmentait à mesure que je me rapprochais de mon épouvantable destinée. Je commençai alors à épier avec un étrange intérêt les nombreux objets qui flottaient en notre compagnie. Il *fallait* que j'eusse le délire, — car je trouvais même une sorte d'*amusement* à calculer les vitesses relatives de leur descente vers le tourbillon d'écume[1325].

[1324] Benjamin, *Baud.*, « *Ringbuch* », p. 942. Benjamin insiste en définitive sur la relation asymétrique de la dialectique proustienne du temps perdu et retrouvé et du tourbillon baudelairien de la remémoration.

[1325] Poe, *Œuvres en prose*, p. 195-196.

3. Le médium du souvenir

§ 1. Poésie de la réification : ressouvenirs de l'aura

Que le déclin du lyrisme entretienne un lien avec la réification n'est pas l'invention de Benjamin. À l'arrière-plan des développements de *Sur quelques thèmes baudelairiens* se trouve la thèse de Lukács selon laquelle l'âge romantique ne culmine pas dans l'accomplissement du subjectif, mais dans la mutilation du sujet désormais objectivement privé de ses moyens d'expression. Comme le précisera Lukács en 1962 en revenant sur la *Théorie du roman* – marquant ainsi la limite de la définition hégélienne du lyrisme qui a pour contenu substantiel la subjectivité –, ce n'est pas la pleine manifestation de l'esprit qui dessine les bords de tout lyrisme possible, mais les conditions historico-philosophiques qui en interrompent brusquement le développement. Le moderne, « terrain défavorable » à l'art, fait passer au premier plan la problématique romanesque[1326]. C'est sur le fond de l'impossibilité du lyrisme que ressort la spécificité de l'existence dans le « monde disloqué » :

> La seconde nature, celle des relations sociales, ne possède aucune substantialité lyrique ; ses formes sont trop rigides pour s'adapter à l'instant créateur de symboles ; le contenu de ses lois est trop déterminé pour abandonner jamais les éléments qui doivent devenir des points de départ de la création dans la poésie lyrique (…). Cette nature n'est pas muette, sensible et dénuée de sens, comme la première ; elle est la pétrification d'un complexe de sens devenu étranger, inapte désormais à éveiller l'intériorité ; elle est un ossuaire d'intériorités mortes[1327].

Le contexte de la réification, où le lyrisme ne trouve plus rien à dire, signe pour Lukács son arrêt de mort. Pétrification du sens, la « seconde nature » désamorce l'instant créateur dont l'acte consistait à conférer à la nature une unité symbolique. En modernité, l'unité symbolique du monde est donnée dans une nature qui parle un langage tellement familier que le sujet n'y

[1326] Lukács, György, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2012, « Avant-propos », p. 12 : « Chez Hegel lui-même, le résultat est simplement de rendre l'art problématique : pour lui, le "monde de la prose" (…) correspond justement au fait que l'esprit se soit atteint lui-même dans la pensée et dans la praxis socialo-étatique. L'art devient ainsi problématique dans la mesure où la réalité cesse de l'être. Apparemment analogue, la conception que soutient la *Théorie du roman* est tout opposée : ici la problématique de la forme romanesque est le reflet d'un monde disloqué. C'est pourquoi le caractère "prosaïque" de la vie n'est qu'un symptôme, entre beaucoup, du fait que dorénavant la réalité ne fournit plus à l'art qu'un terrain défavorable ».

[1327] *Ibid.*, p. 56-57. L'impossibilité pour l'intériorité de s'approprier un monde qui lui est devenu étranger contient le germe du concept lukácsien de réification.

trouve plus rien à s'approprier. Il n'est possible ni de la traiter comme simple matière car celle-ci est « trop apparentée aux aspirations de l'âme » ni d'en trouver une « expression adéquate » car elle est en même temps trop étrangère à ses aspirations. Scindée de l'intériorité, la seconde nature renvoie un reflet inerte, tombeau des intériorités mortes qui ont édifié ce monde. Elle enseigne à l'homme « que le monde ambiant qu'il s'est créé lui-même n'est pas pour lui un foyer, mais une prison » et coupe court à tout désir nostalgique de redonner vie aux « structures façonnées par les hommes » qui ont fait de l'aliénation sa « demeure nécessaire et naturelle ». Ayant perdu la puissance d'animer, le lyrisme ne dispose plus des moyens poétiques pour délivrer de l'apparence de nécessité qu'elle revêt. Face à un réel qui apparaît désormais comme une « loi » et prend les traits de la puissance aveugle et irrévocable d'un destin[1328], l'instant lyrique perd son efficace émancipateur.

C'est selon Benjamin ce potentiel que Baudelaire retrouve au sein même du monde réifié. L'instant lyrique, que Lukács croyait réservé à d'autres temps, trouve une force nouvelle grâce au choc qui libère le potentiel d'étrangeté des objets. Un tel lyrisme, qui opère à rebours de ses formes traditionnelles, n'a pas pour tâche de conférer un sens à un monde fragmentaire, mais joue au contraire la fragmentation allégorique contre l'unité symbolique autonome du monde capitaliste. Le sujet moderne et romantique, que le jeune Lukács a décrit comme privé de ses moyens d'expression, trouve dans l'allégorie une force d'expression directement ancrée dans le moderne. Avec Baudelaire, le caractère étranger et violent du monde n'est plus ce à quoi la poésie s'oppose, mais ce sur quoi elle opère :

> Elle rompt par son énergie destructrice non seulement avec la nature de l'inspiration poétique – forte de la conception allégorique –, elle brise non seulement avec la nature agreste de l'idylle – forte de son évocation de la ville –, elle rompt aussi – forte de la détermination héroïque avec laquelle elle installe la poésie lyrique au cœur de la réification (*die Lyrik im Herzen der Verdinglichung heimisch macht*) – avec la nature des choses. Elle se situe au lieu où la nature des choses se voit assujettie et remodelée par la nature de l'homme[1329].

De manière implacable, Baudelaire fait effraction dans ce contexte, le plus hostile de tous, pour savoir s'il réserve des lieux et des instants accessibles à l'expérience poétique. Si la réification interdit tout positionnement extérieur à ses processus, peut-être faut-il chercher à

[1328] *Ibid.*, p. 58-59 : « Ce que les hommes savent de cette puissance qui les asservit, ils l'appellent lois et, à travers ce concept de loi, l'horreur de son omnipotence et de son universalité se change, pour la conscience, en la sublime et exaltante logique d'une inhumaine, éternelle et immuable nécessité ».

[1329] Benjamin, *Baud.*, « Plan de l'œuvre », p. 71.

vider le concept de ses implications trop immédiatement critiques. De fait, le motif du déclin de l'aura n'exclut pas la seule nostalgie du retour, il indique aussi que toute pensée se réclamant de l'authenticité se trouve frappée d'inanité. En brouillant les positions opposant le propre à l'impropre et le noble au vil, le lyrisme du choc évite le « discours *inauthentique* de l'exploitation de la nature[1330] » de même qu'il se refuse au repli sur la pureté de l'intériorité et s'interdit les plongées dans un imaginaire autonome. Par sa résolution à se tenir dans des stades intermédiaires, il déjoue les consolations de la belle âme et les conciliations naïves du satisfait. Au sérieux de la condamnation du monde au nom d'une authenticité inassignable, Baudelaire a préféré les jeux avec les lignes arabesques et les variations sur le faux, le corrompu, le dégradé, et il a bien fait. Son acte le plus profond travaille sur les bords des formes actuelles d'existence pour séparer celles qui ne peuvent désormais trouver leur site dans le monde moderne. De telle sorte que le problème le plus intime de sa poésie ne serait pas de trouver des sorties hors du monde réifié, mais de faire de l'homme moderne le lieu où s'origine une parole poétique qui s'approprie les effets du Capital :

> L'importance unique de Baudelaire vient de ce qu'il a été le premier, et le plus déterminé, à « appréhender (*ding-fest gemacht*) », dans les deux sens du terme, l'homme devenu étranger à lui-même (*sich selbst entfremdeten Menschen*) : à l'identifier et à lui fournir une cuirasse (*gepanzert*) contre le monde réifié (*verdinglichte Welt*)[1331].

C'est à ce noyau de résistance que Benjamin a confié la cohérence de sa lecture de l'œuvre de Baudelaire, qui vaut moins par ses assauts contre la réification que par sa capacité à procurer des renforts. Chez lui, l'homme moderne tombe sous le coup de la loi, il est fait chose parmi les choses. Son geste singulier consiste à accompagner ce processus vers son point de crise, à l'accentuer jusqu'au moment où il rencontre les conditions de son renversement. Par son biais, la « force productive (*Produktivkraft*) de l'homme devenu étranger à lui-même » se trouve « renforcée », non pas en dépit, mais « par la réification[1332] ». Car au lieu de s'enquérir

[1330] *Ibid.*, Section « La marchandise », p. 467 [J 75, 2].

[1331] *Ibid.*, p. 458 [J, 51a, 6]. Le traducteur précise : « Benjamin joue ici sur l'expression *dingfest machen*, "appréhender, mettre en état d'arrestation", mais aussi "rendre résistant à la réification", et sur *verdinglichte Welt* : le monde réifié, chosifié (*das Ding* : la chose concrète) ». La formule associe les concepts de Marx et de Lukács. La préférence de Lukács pour le concept de réification peut se comprendre comme une radicalisation des thèses du jeune Marx, évacuant la promesse tacite de la possession de soi du sujet. L'adhésion de Benjamin à sa démarche est limitée dans la mesure où il ne s'agit pas pour lui de mettre au jour une logique de dépassement de la réification mais de trouver ce qui y résiste.

[1332] *Ibid.*, Lettre à Horkheimer du 16 avril 1938, p. 68. Les *Passages* consignent la définition de Korsch : « Par "force productive", on entend, avant tout, la force de travail concrète des hommes : la force grâce à laquelle ils

des pouvoirs humains encore soustraits à l'aliénation, l'œuvre capture la faible force dévolue à l'homme dès lors que la frontière qui le sépare du monde des choses a été abolie. Le lyrisme s'exerce au geste qui fait défaut à ces hommes que Benjamin décrira plus tard enserrés dans les courbures du « Panorama impérial » de *Sens unique*[1333].

À l'instar du Blanqui de l'*Éternité par les astre*s, le poète « contemple d'en haut le globe en sa rondeur / Et [je] n'y cherche plus l'abri d'une cahute[1334] ». Il fait l'expérience d'un monde radicalement étranger, en même temps qu'il se découvre une conscience vidée de sa substance et renfermée sur elle-même, creusée sans que l'on ait touché à sa surface, comme un os. Il entérine par l'allégorie l'« évidement de la vie intérieure (*Aushöhlung des Innenlebens*) » :

> Du *regressus ad infinitum* de la réflexion, qui dans le romantisme élargissait de manière ludique, en cercles toujours plus vastes, l'espace de vie, et le réduisait à un cadre de plus en plus étroit, il n'est resté chez Baudelaire que le *tête-à-tête sombre et limpide* avec lui-même, comme il l'illustre dans l'image d'une conversation entre le valet de cœur et la dame de pique dans un ancien jeu de carte à jouer[1335].

Comme Marx avait donné pour tâche à la « philosophie, qui est au service de l'histoire, de démasquer l'aliénation de soi (*Selbstentfremdung*) dans ses *formes profanes*, une fois démasquée la *forme sacrée* de l'aliénation de soi de l'homme[1336] », Baudelaire fait suivre à la poésie le mouvement de cette même aliénation. Il trouve un usage de la réification dans le recueil du caractère étranger des choses. En s'attachant au souvenir mort, à cette dimension matérielle du souvenir à laquelle on confie le soin de garder les choses passées ou oubliées, il anticipe sur la naissance de l'« industrie du ressouvenir », ce complément désormais indissociable de l'expérience vécue, irrémédiablement attaché à ce que l'on fait : « Le "ressouvenir (*Andenken*)" est la forme de la marchandise dans les passages. On n'achète toujours que des ressouvenirs de cette forme et du passage[1337] ». De même, le sujet lyrique, qui

---

produisent…, dans les conditions capitalistes…, des "marchandises". Tout ce qui contribue à augmenter l'effet utile de cette force de travail humaine… représente une nouvelle "force productive" sociale » (p. 682 [X 12a, 1]).

[1333] Voir Benjamin, *Sens unique*, « Panorama impérial », p. 81-82.

[1334] Benjamin, *Baud.*, Section « Éternel retour », p. 535 [J 69a, 5] (Baudelaire, *OC, I*, « Le goût du néant », p. 76).

[1335] Benjamin, *Baud.*, Sections « Allégorie », p. 153 et « Mélancolie », p. 168 [J 67a, 5]. Benjamin fait référence au vers du « Spleen » : « Le beau valet de cœur et la dame de pique / Causent sinistrement de leurs amours défuntes » (Baudelaire, *OC, I*, p. 72).

[1336] Marx, *Philosophie*, *Pour une critique de la philosophie du droit de Hegel*, p. 90-91.

[1337] Benjamin, *LP*., p. 859 [O°, 76] (traduction modifiée). Nous traduisons toujours « *Andenken* » par « ressouvenir ». Il s'agit de distinguer le terme du souvenir (*Erinnerung*) et de la remémoration (*Eingedenken*), néologisme forgé pour désigner la mémoire associée à l'expérience (*Erfahrung*) de ce qui n'a jamais été vécu. Alors que la remémoration sort de l'oubli ce dont on a la mémoire, le ressouvenir est ce qui empêche d'oublier ; c'est le souvenir réifié, complément de l'expérience vécue (*Erlebnis*). C'est à la fois ce qui rattache les morts aux

peut encore dire « j'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans », survit dans l'accumulation de mémentos, de bibelots, de pense-bêtes :

> Un gros meuble à tiroir encombré de bilans,
> De vers, de billets doux, de procès, de romances,
> Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
> Cache moins de secrets que mon triste cerveau[1338].

Le chiffonnier du « Spleen », parent de l'Odradek de Kafka, est « la forme que prennent les choses tombées dans l'oubli. Elles sont déformées[1339] », non pas détruites. Comme Baudelaire croyait que rien de ce qui advient ne laisse une trace sur le *palimpseste de la mémoire*, il lui fallait faire place au jugement de cette masse de pensées et d'objets auxquels les hommes ont confié leur âme, et que l'on est finalement obligé de ressortir comme de vielles malles fermées depuis des années[1340]. Par son attention au suranné, à la mort qui s'installe dans ce qui a été à la mode, il prend le contrepied de l'image du Trépas qui, posté « sur les rives d'un nouveau Léthé roulant dans les passages un fleuve d'asphalte, érige en trophée le harnachement des putains[1341] ». L'attachement à la survivance de ce qui est oublié prend chez lui le pas sur l'oubli, caractéristique du monde moderne, de ce qui vit au profit de son éloignement dans le souvenir ou dans une image. Ce sont ces « ressouvenirs » qui nomment dans sa traduction du « Corbeau » l'insistance mélancolique du « *Souvenir funèbre et éternel* » et mesurent le court répit accordé par l'oubli :

> Alors, il me sembla que l'air s'épaississait, parfumé par un encensoir invisible que balançaient des séraphins dont les pas frôlaient le tapis de la chambre. « Infortuné ! — m'écriai-je, — ton Dieu t'a donné par ses anges, il t'a envoyé du répit, du répit et du népenthès dans tes ressouvenirs de Lénore ! Bois, oh ! bois ce bon népenthès, et oublie cette Lénore perdue ! » Le corbeau dit : « Jamais plus[1342] ! »

vivants et les vivants aux morts. On retrouve ce sens dans un passage de la *Comédie de la mort* de Gautier où c'est la mort elle-même qui s'attache au ressouvenir : « Peut-être qu'aux passions qui nous brûlaient, émue, / La cendre de nos cœurs vibre encore et remue / Par-delà le tombeau, / Et qu'un ressouvenir de ce monde dans l'autre, / D'une vie autrefois enlacée à la nôtre, traîne quelques lambeaux ».

[1338] Baudelaire, *OC, I*, « Spleen », p. 73.

[1339] Benjamin, *Œuvres II*, *Franz Kafka*, p. 444.

[1340] Voir notre paragraphe « Microcosme de l'éternel de retour » du chapitre « Constellation du désastre ».

[1341] Benjamin, *Baud*., Section « Nouveauté », p. 422 [B 1, 4].

[1342] Poe, *Œuvres en prose*, *La genèse d'un poème*, p. 997 et p. 983.

Si la répétition énonce ici l'impossibilité du *encore une fois* et souligne l'aspect négatif du ressouvenir (*Andenken*[1343]), il ne faut pas pour autant en minimiser le rôle dans la stratégie de Benjamin pour penser le temps plein de la remémoration (*Eingedenken*). Se remémorer, c'est faire usage de la mémoire et de l'oubli contre les fixations du ressouvenir ; mais le ressouvenir en est la condition de possibilité. Comme Benjamin ne considère pas que l'on puisse s'émanciper des conditions modernes de l'expérience sans les radicaliser, la remémoration doit trouver un appui dans l'expérience vécue pour être en mesure d'effectuer un saut vers l'expérience historique véritable. Sans jamais céder à l'illusion d'une émancipation définitive, la poésie de Baudelaire parcourt le domaine des fantasmagories et s'approprie les rêves contenus par les choses défuntes comme elle prierait devant des reliques. Benjamin y lit la tentative désespérée de donner tout son poids à l'expérience vécue de l'homme aliéné, vivant son existence dans le souvenir et déchiré par l'oubli dont résulte sa condition.

§ 2. L'oubli et l'épaisseur du souvenir : l'art mnémonique

Comme le suggère Adorno, la réification est le motif caché de *Sur quelques thèmes baudelairiens* dont la fécondité exige de plus amples approfondissements : « la tâche ne serait-elle pas de rattacher à une théorie dialectique de l'oubli toute l'opposition entre expérience vécue et expérience qu'on a ? On pourrait dire aussi : à une théorie de la réification ». Dans la mesure où « toute réification est un acte d'oubli[1344] », le conflit territorial entre le souvenir et la mémoire thématisé dans les *Fleurs du mal* traduit dialectiquement les modalités de conservation et de reconnaissance des traces de l'humain dans les choses. Déployer les « moments contradictoires qui résident dans l'oubli » (pour Adorno, l'oubli réflexe des distractions de l'*Erlebnis* et l'oubli épique « formateur de l'*Erfarhung* ») permettrait alors de dépasser le

[1343] La critique benjaminienne a justement insisté sur l'opposition entre l'*Eingedenken* et l'*Andenken*, sans toutefois s'intéresser aux ressources de cette dernière. Voir par exemple Wohlfarth, Irving, « « On the Messianic Structure of Walter Benjamin's Last Reflexions » », *Glyph*, vol. 3, 1978, p. 148-212, p. 201 : « *Spleen breeds a false, alienated type of memory,* Andenken *("memory, "memento"), wholly different from* Eingedenken. *It assembles souvenirs of its own past* ». Ou, plus récemment dans la thèse de Marchesoni, Stefano, *Walter Benjamins Konzept des Eingedenkens. Über Genese, Stellung und Bedeutung eines ungebräuchlichen Begriffs in Benjamins Schriften*, 2013, p. 265 : « *So erscheint das Andenken als ein Erinnerungsfetisch, mit dem die Leere einer entfremdeten Existenz künstlich verschleiert wird. Demzufolge wäre das Andenken nichts anderes als das Symptom des traumatischen Absterbens der Erfahrung* ».

[1344] *Corr. A-B*. Lettre à Benjamin du 29 février 1940, p. 367. Adorno précise que « « les objets se chosifient à l'instant où ils sont fixés sans qu'alors ils soient présents de toutes pièces : donc à l'instant où une part d'eux-mêmes tombe dans l'oubli ».

« verdict hégélien à l'encontre de la réification » en distinguant entre une « bonne et une mauvaise réification[1345] ». Il entend ainsi marquer les limites du montage réalisé à partir de la théorie freudienne :

> La grande difficulté du problème tient à la question du caractère inconscient de l'impression de fond, qui doit être nécessaire pour que cette impression échoie à la *mémoire involontaire* et non à la conscience. Mais cet inconscient, peut-on réellement en parler ? L'instant où est goûtée la madeleine, d'où émane la *mémoire involontaire* de Proust, était-il véritablement inconscient ? Il me semble que dans cette théorie manque un chaînon dialectique, celui de l'oubli. Or l'oubli est d'une certaine manière la base des deux, tant de la sphère de l'« expérience (*Erfahrung*) » ou *mémoire involontaire*, que du caractère réflexe, dont le souvenir brusque présuppose lui-même l'oubli. Qu'un homme puisse faire ou non des expériences, cela dépend en dernière instance de sa façon d'oublier. Vous faites allusion à cette question dans la note de bas de page, où vous constatez que Freud n'effectue pas de distinction explicite entre souvenir et mémoire (je lis cette note comme une critique[1346]).

Ce dont Adorno doute à juste titre, c'est que la mémoire involontaire se constitue sans la médiation de l'oubli, c'est-à-dire sans d'abord passer par le souvenir. Mais, comme l'écrivait Benjamin en 1929, celle-ci est « beaucoup plus proche de l'oubli de ce que l'on appelle en général le souvenir[1347] ». Ce qui distinguerait mémoire volontaire et involontaire ne serait ni l'effort contemplatif ni l'aléa qui rappelle les impressions passées, mais les modalités de leur oubli. De fait, si seul un souvenir peut être oublié, le contexte moderne en complique le processus dans la mesure où le primat du sensationnel fait que toute chose devient inoubliable. Le souvenir n'y est jamais intériorisé, engrangé dans la mémoire ou incorporé à l'expérience, mais est toujours affecté d'un coefficient d'extériorité.

[1345] *Ibid.*, p. 368.

[1346] *Ibid.*, p. 367. Comme pour le *PSEB*, l'isolement de l'essai de l'ensemble du *Baudelaire* fait ressortir ses failles théoriques. Nous pouvons faire l'hypothèse que le recours à Freud a pour but de combler les tensions résultant de l'absence de certains éléments de la première partie où devait être traitée la question du rapport des correspondances au souvenir. Dans la mesure où l'essai, et sa discussion avec Adorno, sont l'ultime stade de développement des thèses de Benjamin à ce propos, il est impossible de déterminer si la distinction entre mémoire et souvenir intervient comme un substitut théorique à la problématique de l'allégorie ou bien si elle entend la réviser. Nous rappelons l'intégralité de la critique d'Adorno pour voir si les fragments restés inutilisés par Benjamin permettent d'y répondre de manière convaincante.

[1347] Benjamin, *Œuvres II*, *L'image proustienne*, p. 136. À suivre *SQTB*, l'oubli n'est pas en question dans la mesure où la mémoire involontaire correspond aux traces mnésiques d'événements qui ne sont jamais passés par la conscience. Benjamin répond ainsi à Adorno que « pour accorder à l'oubli tout ce qui lui revient, il ne faut pas mettre en question la notion de *mémoire involontaire*. L'expérience enfantine du goût de la madeleine qui un jour remonte *involontairement* à la mémoire de Proust fut de fait inconsciente » (*Corr. A-B.*, Lettre à Adorno du 7 mai 1940, p. 374). Si la première bouchée n'est pas un acte inconscient, l'acte de goûter le devient à mesure de sa familiarité. La répétition est suffisante pour faire passer le souvenir dans l'inconscient de la mémoire.

La réponse de Benjamin laisse entendre que ce qui l'intéresse n'est pas tant la manière dont la chose a été oubliée par un sujet que le fait qu'elle ressurgisse comme quelque chose qui a été oublié. Comme dans cette perspective, où la question de l'oubli n'est pas première mais se pose à partir de la domination du souvenir, les termes du problème se trouvent renversés : il ne s'agit pas de se souvenir de ce que l'on a oublié, mais de savoir oublier ce dont on se souvient. Les correspondances elles-mêmes, qu'Adorno voudrait associer à l'oubli épique, se déploient strictement dans le souvenir. Ce « support (*Medium*) dans lequel se produisent de telles réactions » pourrait bien être le chaînon manquant recherché par Adorno :

> Ce support est le souvenir (*Erinnerung*), et il était chez lui d'une densité inhabituelle. Les données sensuelles qui se correspondent, correspondent en lui ; elles sont saturées de souvenirs qui affluent avec une telle densité qu'ils ne semblent pas provenir de cette vie, mais d'une *vie antérieure*, plus vaste. C'est à cette vie que font allusion les *regards familiers** que de telles expériences (*Erfahrungen*) posent sur la personne concernée[1348].

Comme en témoignent notamment les innombrables « souvenirs dormant » dans « La Chevelure[1349] », la poésie de Baudelaire établit constamment ce lien entre correspondances et souvenir, que les écrits théoriques présentent à travers l'idée de « sorcellerie évocatoire : « C'est alors que la couleur parle, comme une voix profonde et vibrante ; que les monuments se dressent et font saillie sur l'espace profond (…) ; que le parfum provoque la pensée et le souvenir correspondants[1350] ». Il n'est ici question ni des sensations actuelles qui évoquent l'oubli d'un vécu inconscient – comme cela semble à Benjamin être le cas chez Proust – ni de la recherche de l'origine des correspondances dans une mémoire archétypale qui serait comme un en dehors du souvenir. Chez Baudelaire, l'extension du souvenir conscient et lucide devient telle qu'elle se renverse : c'est la saturation des sensations qui les fait apparaître comme des souvenirs et ouvre les vastes perspectives du passé immémorial. Ou encore, les correspondances supposent une relation aux êtres et aux événements actuels qui nécessairement les place dans le lointain

[1348] Benjamin, *Baud.*, Section « Mélancolie », p. 169 [J 79, 6]. Qualifier la correspondance et le souvenir de médium revient à les soustraire au modèle de la communication. Les relations instaurées ne sont pas des transcriptions d'un phénomène dans un autre mais le surgissement, au sein d'un langage répondant, de son propre contenu, c'est-à-dire de la connexion de toutes choses dans le médium du langage. Benjamin ne remet pas en question l'idée selon laquelle l'imagination est l'« organe de réception des *correspondances* », mais prolonge les réflexions de Baudelaire en montrant que le médium au sein duquel elles convergent est le souvenir.

[1349] Baudelaire, *OC, I*, « La Chevelure », p. 26. Le poème évoque aussi le « vin du souvenir ». Son pendant du *Spleen de Paris* se clôt d'une manière similaire : « Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs » (*Ibid.*, « Un hémisphère dans une chevelure », p. 301).

[1350] Baudelaire, *OC, II, Théophile Gautier*, p. 118. Dans l'essai sur le *Prométhée délivré par L. de Senneville*, Baudelaire lie imagination et souvenir : « Ne confondez jamais les fantômes de la raison avec les fantômes de l'imagination ; ceux-ci sont des équations, et ceux-ci des êtres et des souvenirs » (*Ibid.*, p. 11).

d'une « vie antérieure », c'est-à-dire en fait des souvenirs de ce qui n'a jamais été vécu. C'est bien la paramnésie ou l'intrication immaîtrisable de souvenirs – et non le recouvrement de l'amnésie – qui conduit à la dépersonnalisation, à la paralysie de la conscience du peintre de la vie moderne : « accoutumé à exercer surtout sa mémoire et son imagination, [il] se trouve alors comme assailli par une émeute de détails, qui tous demandent justice avec la furie d'une foule amoureuse d'égalité absolue ». L'exigence d'apocatastase de chaque détail du présent est régulée par la conjonction des usages qui définit l'art mnémonique : la « contention de mémoire résurrectionniste, évocatrice (…) qui dit à chaque chose : "Lazare, lève-toi !" » et la « fureur » du crayon ou du pinceau répondent à la peur « de laisser échapper le fantôme[1351] ». Les « regards familiers » qui lèvent les yeux dans les correspondances ne sont plus ceux qui nous côtoient. Ce sont des yeux mélancoliques qui, fixés dans le passé, portent le poids du souvenir, des regards semblables à « ceux de certains portraits », ceux de Poe ou de Baudelaire : « ce sont avant tout les *souvenirs* qui se prêtent au *regard familier*[1352] ».

Dans leur infinie résonnance, les souvenirs excèdent la conscience et se présentent à l'esprit qui s'y perd comme des traces d'une « vie antérieure ». À la différence de Proust, chez qui l'involontaire donne l'impulsion pour rejoindre le réservoir de la mémoire privée où se reflète la vie personnelle, Baudelaire travaille le souvenir comme patrimoine commun de l'expérience défunte : « La teneur héroïque de l'inspiration baudelairienne s'exprime dans le fait que chez lui le souvenir (*Erinnerung*) s'efface totalement au profit du ressouvenir (*Andenken*). Il y a chez lui étonnamment peu de "souvenirs d'enfance[1353]" ». Dans sa métamorphose en ressouvenir, le souvenir cède la place aux restes d'une mémoire historique et impersonnelle enfouie dans l'objet. Il s'agit moins du retour de ce qui a été vécu inconsciemment que faire ressortir la trace de l'oubli inscrite dans l'objet lui-même, d'une mémoire en creux où se moule ce qui est irrémédiablement perdu dans l'expérience moderne :

> Les houles, en roulant les images de cieux,
> Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
> Les tout-puissants accords de leur riche musique
> Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

[1351] Baudelaire, *OC, II, Le Peintre de la vie moderne*, « L'art mnémonique », p. 698-699.

[1352] Benjamin, *Baud*., Section « Allégorie », p. 154 et « Mélancolie », p. 167 [J 70a, 4].

[1353] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 44, p. 666.

C'est là que j'ai vécu[1354].

L'oubli s'ignore comme tel ; le deuil et l'art mnémonique travaillent la conscience de l'oubli. Pour cette raison, la mémoire involontaire baudelairienne n'exclut en aucun cas la volonté et le travail sur les images, mais tout au contraire les suppose à outrance. Alors qu'il se cherchait une filiation et retrouvait chez Chateaubriand et Nerval une « sensation du même genre que le goût de la madeleine », Proust lui-même l'a remarqué :

> Chez Baudelaire… ces réminiscences, plus nombreuses encore, sont évidemment *moins fortuites* et par conséquent, à mon avis, décisives. C'est le poète lui-même qui, avec plus de choix et de paresse, *recherche volontairement*, dans l'odeur d'une femme par exemple, de sa chevelure et de son sein, les analogies inspiratrices[1355].

Plus que la spontanéité de la vision, comme l'a remarqué à son tour Jacques Rivière, ce sont chez Baudelaire des « images lointaines et étudiées » minutieusement qui laissent deviner, à travers leurs exagérations utiles pour la mémoire, la loi suivie par la réminiscence. Celles-ci s'imposent à l'imagination de chacun comme des souvenirs étrangers et communs :

> Ces images… ne cherchent pas à caresser notre imagination ; elles sont lointaines et étudiées comme ce détour de la voix quand elle insiste… Comme une parole à l'oreille au moment où l'on ne s'y attendait pas, le poète soudain tout près de nous : "Te rappelles-tu, te rappelles-tu ce que je dis ? Où le vîmes-nous ensemble, nous qui ne nous connaissons pas[1356] ?"

Ces images sont extraites des choses touchées par l'oubli, de ces choses immémoriales car « surannées » ou qui, parce qu'elles « ont fait leur temps (*sich überlebt haben*) sont des réservoirs inépuisables de souvenirs[1357] ». Si la vie moderne, comme celle de la marchandise, est suspendue à l'évolution des goûts et à la cadence de la mode, le caractère d'oubli qui touche et modifie le statut des objets est bien plus fondamental. Son rythme est de part en part déterminé par l'oubli, qui préside à la fois à la naissance de la chose produite dans son corps marchand et à sa mort par exclusion du processus de circulation. Placée sous le signe de cet oubli second, la chose libère l'inconscient de la marchandise ; les passions, les pensées et le

[1354] *Ibid.*, *SQTB*, X, p. 981 (Baudelaire, *OC, I*, « La Vie antérieure », p. 18.

[1355] Benjamin, *Baud.*, p. 982 (nous soulignons). La citation est extraite du *Temps retrouvé*, où Proust, brusquement interrompu par le « coup de théâtre » de l'entrée dans le salon des Guermantes, ne poursuit pas ces réflexions.

[1356] *Ibid.*, Section « Allégorie », p. 140-141 [J 16a, 3].

[1357] *Ibid.*, Sections « Nouveauté », p. 429 et « Spleen », p. 483 [J 71, 2] C'est ce que suggèrent les allégories de « Recueillement » et l'image du « vieux boudoir plein de roses fanées, / Où gît tout un fouillis de modes surannées » (Baudelaire, *OC, I*, « Spleen », p. 73).

rêve inscrits en elle se rendent disponibles dans sa survie. C'est ce qu'Adorno avait suggéré à Benjamin en 1935 en approfondissant le processus par lequel les objets se chargent de signification :

> À mesure qu'elles voient dépérir leur valeur d'usage, les choses devenues étrangères à elles-mêmes s'évident et deviennent des codes (*Chiffern*) qui attirent des significations (*Bedeutungen*). La subjectivité s'empare d'elles en y introduisant des intentions teintées de désir et de peur. Étant donné que les choses défuntes (*abgeschiednen Dinge*) se portent garantes, sous l'aspect d'images, des intentions subjectives, elles se présentent comme immémoriales et éternelles.

Comme le remarque Benjamin, le XIX^e^ siècle a vu « le nombre des choses "évidées (*ausgehöhlten*)" » augmenter à un rythme jusqu'alors inédit. Le processus de valorisation qui régit l'existence de l'objet-marchandise trouve en effet une limite dans la circulation, qui finit toujours par exclure ce qui y prend part. Le cours de la valeur est soumis à une temporalité qui fait que les marchandises n'échappent pas au vieillissement. Leur caducité résulte de l'accélération du processus de production, du fait que le « progrès technique ne cesse de mettre hors circuit (*außer Kurs*) » des « choses défuntes[1358] », c'est-à-dire des marchandises qui dans leur mort se trouvent délestées de toute valeur. C'est seulement lorsqu'est aperçue la trace de l'oubli inscrite en elles que les choses se voient « prêter en fief » la faculté de lever le regard. Les « dispositifs » développés par Baudelaire pour leur faire porter la charge auratique résulteraient de « l'effort même pour fixer cette trace » du travail humain, « précisément, sur les choses devenues étrangères[1359] ».

Comme les surréalistes chercheront à extraire les « énergies révolutionnaires qui se manifestent dans le "suranné (*Veralteten*[1360])" », l'allégoriste s'empare de cet « objet mort, mais

[1358] Benjamin, *Baud*., Section « La marchandise », p. 451 [N 5, 2]. Dans le plan des feuillets bleus, le fragment est déplacé dans le chapitre dédié au « Spleen », au paragraphe « Spleen et allégorie », qui contient la mention : « le suranné devient l'immémorial » (*Ibid.*, p. 680). Il s'agit d'un extrait de lettre d'Adorno du 5 août 1935. Après le rejet du *PSEB*, Benjamin se replonge dans leur correspondance pour trouver des éléments théoriques à réinvestir en vue de sa réécriture. En dehors du problème du type – qui sera utilisé pour commenter les « Les Sept Vieillards » – il trouve des éléments pour reprendre la question de la mise hors circuit des marchandises brièvement mentionnée dans le premier essai. Le poète qui s'identifie avec la matière morte « exclue du processus de circulation » (*Ibid.*, p. 751) commence son poème de manière conséquente en disant : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans ».

[1359] En répondant à cette suggestion, Benjamin n'exclut pas que la trace de l'humain oublié dans la chose relève d'autre chose que du travail, mais ne poussera pas plus loin cette intuition : « Si dans l'aura il pourrait bien s'agir d'un "élément humain oublié", il n'est cependant pas nécessaire que celui-ci soit fondé sur le travail. L'arbre et le bosquet, qui sont donnés en fief à l'homme, ne sont pas faits par lui. Il doit donc y avoir dans les choses une part humaine qui n'est pas fondée sur le travail ». (Benjamin et Adorno, *Corr. A-B.*, Lettre du 7 mai 1940, p. 374).

[1360] Benjamin, *Œuvres II*, *Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne*, p. 119-120 « Avant ces voyants et ces devins, personne n'a vu comment la misère des intérieurs, les objets asservis et asservissants, basculent dans le nihilisme révolutionnaire (…). Ils font exploser la puissante charge d'« atmosphère » qui recèlent

assuré dans l'éternité » et « hors d'état d'émettre une signification[1361] » pour l'intégrer à son fonds. Ces « constellations entre des choses aliénées et une signification qui entre en elle, s'immobilisant à l'instant de l'indifférenciation entre mort et signification[1362] » indiquent la possibilité de salut déposée dans l'expérience spleenétique : la survie de la chose par-delà son « objectivité spectacle » est sa résurrection dans le souvenir.

§ 3. Immobilisation allégorique des passions et stéréotypie

En montrant comment les correspondances et l'allégorie se rapportent au médium du souvenir, Benjamin travaille à leur rencontre : « Si c'est l'imagination qui présente au souvenir les *correspondances*, c'est la pensée qui lui dédie l'allégorie. Le souvenir réunit imaginaire et pensée[1363] ». Alors que les correspondances recueillent les images oubliées qui tendent à se rassembler autour de la chose, c'est-à-dire son aura, l'allégorie enfonce la chose oubliée dans le souvenir en en faisant un ressouvenir offert à la méditation. Là où le penseur rend son objet présent à l'esprit, le méditatif intercale sa propre pensée entre lui et la chose, il la tient à distance en prenant pour objet une pensée passée, devenue souvenir de la chose :

> Ce qui distingue fondamentalement le méditatif (*Grübler*) du penseur (*Denker*) est qu'il ne réfléchit pas seulement à une chose mais à sa rumination sur celle-ci. Le cas du méditatif est celui de l'homme qui a déjà eu la solution du grand problème mais l'a ensuite oubliée. Et maintenant il rumine (*grübelt*) non pas tant à la chose qu'à sa méditation passée (*vergangnes Nachsinnen*) sur cette chose. La pensée du méditatif (*das Denken des Grüblers*) est donc placée sous le signe du souvenir (*im Zeichen der Erinnerung*). Les méditatifs et les allégoristes sont faits du *même* bois[1364].

ces objets. Que serait selon vous une vie qui, en un moment crucial, se laisserait guider par la dernière rengaine à la mode ? »

[1361] Benjamin, *ODBA.*, p. 251.

[1362] Benjamin, *Baud.*, Section « La marchandise », p. 451 [N 5, 2]. Sur le modèle de l'allégorie baroque, c'est la mort qui barre l'unité de la *physis* et de la signification. Mais le mouvement autonome de la valeur restreint les opérations de l'allégoriste, qui ne regagne du terrain que grâce au dépérissement de la valeur d'usage.

[1363] *Ibid.*, Section « Mélancolie », p. 168 [J 66, 3] et *Zentralpark*, § 17, p. 647. La progression du chapitre sur la « Mélancolie » répète pour « l'expérience allégorique (*allegorische Erfarhung*) » (*Ibid.*, « Feuillets bleus », p. 671) ce que le premier temps fait pour les correspondances en faisant du souvenir leur « médium ». Il s'agit de montrer que l'essence de la pensée allégorique suppose une temporalité figée, faite d'interférences et de répétitions.

[1364] Benjamin, *Baud.*, p. 170 [J 79a, 1].

Le souvenir est à la fois l'objet et la forme de la pensée allégorique. En elle, l'objet visé se trouve détruit et conservé sous la forme d'une image. La rumination des pensées ouvre moins à la richesse de l'imaginaire qu'à la reprise obsessionnelle des mêmes idées, des mêmes thèmes. Les images y sont toujours des images à secret sur lesquelles l'esprit, ne pouvant les épuiser, est contraint de revenir incessamment. De leur fréquentation réitérée découle la stéréotypie des thèmes fermement installée à la fois dans l'œuvre poétique et dans l'œuvre en prose. Benjamin n'y voit pas tant un procédé délibéré que la conséquence fatale du tempérament contemplatif et mélancolique. Comme chez Poe, le calcul, la combinaison, la froideur dans la méthode de composition potentialisent la mélancolie. La pensée épuise moins le sens de ce dont elle s'empare qu'elle ne se trouve contrainte, sous l'emprise de l'idée fixe, de revenir sur ce qui l'a une fois attirée. Le champ de pensée du méditatif n'enveloppe pas le monde dans toute son étendue, mais s'attache à des expériences qui ont pour lui une valeur emblématique : « l'attraction qu'ont exercé encore et toujours sur Baudelaire quelques situations fondamentales entre dans le syndrome de la mélancolie. Il semble avoir été sous la contrainte de revenir au moins une fois sur chacun de ses thèmes principaux[1365] ».

Que cette incapacité d'en finir avec une pensée soit une perversion de l'intellect n'a pas échappé aux contemporains de Baudelaire. Benjamin admet volontiers que ce dernier n'avait pas une tête philosophique, qu'il était un « mauvais philosophe[1366] ». Mais là où Jules Lemaître ne voyait dans les « notes sibyllines » des *Journaux intimes* qu'« une espèce de balbutiement prétentieux et pénible[1367] », il découvre l'essence même de la méditation, le mouvement immobile. Juger de la pensée de Baudelaire à partir de ses digressions philosophiques, c'est manquer son mouvement propre dont on trouve peut-être la formule la plus précise dans la bouche de « La Beauté » qui affirme froidement : « Je hais le mouvement[1368] ». Dire que c'est une pensée qui n'avance pas revient à dire qu'elle se creuse par approfondissements répétés. Contre Faguet, Gide avait repéré ce trait nouveau et discret qui trahit une volonté d'« *immobiliser* ses poèmes, de les développer en profondeur[1369] ». Le mouvement de la poésie baudelairienne suit les lois de la pensée mélancolique dont le baroque a exploré l'abîme. Elle

[1365] *Ibid.*, Section « Mélancolie », p. 164 [J 55a, 2] (traduction modifiée).

[1366] *Ibid.*, [J 55a, 1]. Voir aussi *Zentralpark*, § 18, p. 648.

[1367] *Ibid.*, p. 163 [J 15, 1].

[1368] Baudelaire, *OC, I*, « La Beauté », p. 21.

[1369] Benjamin, *Baud*., Section « Allégorie », p. 127 [J 43, 8]. La citation est extraite de l'article « Baudelaire et M. Faguet » du 1er novembre 1910 publié dans la *Nouvelle revue française*.

ne connaît pas le « “mouvement progressif, mais une croissance qui vient de l’intérieur”. Pour contrebalancer la plongée dans les abîmes de la méditation, l’allégorie doit sans cesse renouveler ses développements, sans cesse surprendre[1370] ». Contrairement au symbole vivant qui reste obstinément identique à lui-même, l’idée ou la chose allégorisée ne subsiste qu’en revenant sous les couleurs nouvelles conférées par le contexte dans lequel elles surgissent.

Cette contrainte de l’approfondissement par le retour trouve sa figure rythmique dans la versification, dans ces « répétitions du même vers ou de plusieurs vers, retours obstinés de phrases qui simulent les obsessions de la mélancolie ou de l’idée fixe[1371] ». Ce modèle que Baudelaire a remarqué chez Poe se retrouve dans les « poèmes cadres (*Rahmengedichten*) » des *Fleurs du mal* qui présentent de manière exemplaire les permutations de la pensée figée. Par son schéma de répétition et ses variations immobiles, « Harmonie du soir » combine de la manière la plus parfaite la stéréotypie et l’immobilisation de la pensée. La rumination ne progresse pas mais conduit à « l’immobilisation (*Stillstellung*) allégorique ». La dernière strophe du poème capture le paradoxal mouvement immobile de la « valse mélancolique » de la pensée qui

> Du passé lumineux recueille tout vestige !
> Le soleil s’est noyé dans son sang qui se fige…
> Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir[1372] !

La répétition conduit à l’immobilisation qui fixe une constellation de choses passées. L’obstination du méditatif trahit sa dépendance à l’égard du souvenir ; il recueille des êtres défunts et doit sans cesse revenir vers eux pour s’assurer de leur mode d’existence. Le recueillement dont il est question dans le poème ne dit rien de son rapport à l’allégorie. C’est pourtant selon Benjamin ce même mouvement qui invite le mélancolique à l’accueillir. Comme les « défuntes Années » de « Recueillement », l’allégorie renvoie à tout ce qui comporte la trace ou le vestige d’un être conservé dans le ressouvenir (*Andenken*). Avec Baudelaire, elle outrepasse le domaine profane des choses pour s’installer dans l’âme humaine. Si « l’allégorie baroque ne voit le cadavre que de l’extérieur, Baudelaire le voit de l’intérieur[1373] », de telle manière que toute entrée en soi est un retour vers ce qui désormais n’existe plus que comme

[1370] *Ibid.*, p. 145 [J 54, 3]. Benjamin reprend un passage de l’*Origine du drame baroque allemand* (p. 251).

[1371] *Ibid.*, Section « Mélancolie », p. 160 [J 50, 3] (Baudelaire, *OC, II, Nouvelles notes sur Edgard Poe*, p. 336). Il faut penser au *repetend* du « Corbeau », à « Ulalume », à « Annabel Lee ».

[1372] Baudelaire, *OC, I,* « Harmonie du soir », p. 47.

[1373] Benjamin, *Baud.*, Section « Mélancolie », p. 165 [J 56, 2] et *Zentralpark*, § 36, p. 662.

ressouvenir. L'intériorisation de l'*Andenken* piste la trace de l'expérience défunte et confère à ce qui est mort une seconde vie, dans le souvenir. Baudelaire s'y consacre comme on se recueille devant une relique, au point que Benjamin ne manque pas de marquer leur équivalence : « Le ressouvenir (*Andenken*) est la relique sécularisée[1374] ».

Dans la métamorphose profane de la relique, le sacré ressort comme souvenir fétichisé. Équivalent benjaminien de la « seconde nature » de Lukács, le ressouvenir est la « pétrification d'un complexe de sens devenu étranger, inapte désormais à éveiller l'intériorité ; (…) un ossuaire d'intériorités mortes (*eine Schädelstätte vermoderter Innerlichkeiten*[1375]) ». La Passion baudelairienne du ressouvenir établit dans l'intériorité le lien entre la réification et l'allégorie qui trouve son « origine (…) dans les facultés mortes de l'âme[1376] ». Comme les allégories médiévales étaient des ressouvenirs des Dieux, les ressouvenirs sont désormais les résidus de la vie intérieure. À la décomposition allégorique du panthéon antique fait suite le deuil perpétuel des mouvements de l'âme[1377]. Si les ressouvenirs rendent possible la « survivance » de ce qui est mort, ils ne sont pas pour autant des soutiens dans la quête nostalgique d'un refuge dans l'intériorité. Ils rappellent au contraire la mort de l'expérience en réalisant l'« immobilisation allégorique des passions » :

> « Baudelaire, écrivait Claudel, a pour objet l'unique expérience intérieure (*innere Erfahrung*) qui fût encore donnée aux hommes du dix-neuvième siècle : le remords ». C'est assurément voir les choses trop en rose. Parmi les expériences intérieures, le remords n'avait pas moins disparu que les autres précédemment canonisées. Le *Remords* chez Baudelaire n'est qu'un ressouvenir (*Andenken*), comme le *Repentir* ou la *Vertu*, l'*Espoir* et même l'*Angoisse*, tous rattrapés par l'instant qui les vit céder leur place à la *morne incuriosité*[1378].

Si l'Ennui est la dernière passion de l'âme qui échoie à l'homme moderne, il coupe court par avance à tout élan de vie pour passer inlassablement en revue les contenus de l'ancienne expérience. S'annonce l'exil de l'intériorité, ne trouvant refuge dans la nature que pour répéter

[1374] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 32a, p. 658.

[1375] Lukács, *La théorie du roman*, p. 58.

[1376] Benjamin, *Baud*., Section « Mélancolie », p. 167 [J 53, 1].

[1377] *Ibid.*, Section « Allégorie », p. 157-158 [J 79, 1] : La strate médiévale qui subsiste sous la strate baroque de la poésie baudelairienne correspond à la « "survivance (*Fortleben*) des dieux antiques dans l'humanisme médiéval". L'allégorie est la forme qui rend possible cette survivance ».

[1378] *Ibid.*, p. 167 [J 53, 1]. Benjamin tire la citation du *Cinquantenaire de la mort de Charles Baudelaire*. Sa traduction insiste sur l'idée d'« expérience intérieure » qui est seulement implicite dans l'original : « Baudelaire a chanté la seule passion que le XIX[e] siècle pût éprouver avec sincérité : le Remords » (*Ibid.*, p. 131 [J 33, 8]). Cette analyse pourrait trouver un prolongement dans les pages de *Baudelaire et l'expérience du gouffre* où Fondane approfondit le lien entre Ennui et cruauté.

dans l'extériorité la fuite vers le tombeau. Rejouant l'exil d'Ovide, le poète de Paris ne répète pas les plaintes de l'antique, mais fait du ressouvenir la pierre de touche de l'expérience vécue. Si, comme Baudelaire se plaît à le dire, la vie moderne porte un deuil et célèbre secrètement quelque enterrement, celui-ci ne semble visible qu'aux yeux de l'allégoriste qui connaît l'« Alchimie de la douleur » et l'« Horreur sympathique ». Lorsque le poète « libertin » est sommé de lire son destin dans les cieux parisiens, il y reflète ses pensées morbides :

> Vos vastes nuages en deuil
> Sont les corbillards de mes rêves.

Il traduit le syndrome de la vie intérieure figée où « les représentations défilent lentement devant le mélancolique à la manière d'une procession[1379] ». Benjamin y lit l'aboutissement de l'histoire de l'aliénation de soi, le point à partir duquel l'homme dépossédé de ses expériences passées voit défiler dans son « âme vide » tout un monde devenu étranger. C'est seulement avec l'expérience vécue que le ressouvenir émerge dans son caractère profane et révèle l'aliénation dont il est porteur :

> Le ressouvenir (*Andenken*) est le complément de l'expérience vécue (*Erlebnis*). En lui s'est cristallisée l'aliénation de soi (*Selbstentfremdung*) croissante de l'homme, qui fait l'inventaire de son passé comme d'un avoir mort (*tote Habe*). Au dix-neuvième siècle, l'allégorie a évacué le monde environnant pour s'établir dans le monde intérieur. La relique vient du cadavre, le ressouvenir de l'expérience morte que l'on avait (*abgestorbenen Erfahrung*), laquelle se qualifie, par euphémisme, d'expérience que l'on fait (*Erlebnis*)[1380].

En tant qu'allégorie, le ressouvenir n'en est pas seulement symptôme, il est aussi l'instrument qui expose la teneur de l'expérience vécue qui conserve toujours chaque impression comme un avoir mort : « les impressions se détachent de l'expérience vécue (*Erlebnis*), de sorte que l'expérience (*Erfahrung*) qu'elles renferment se libère et peut être versée dans le fonds allégorique (*allegorischen Fundus*[1381]) ». Le fonds allégorique est un catalogue, une archive de ce qui a été détruit et conservé dans une image.

[1379] Benjamin, *Baud.*, Section « Mélancolie », p. 166 [J 70, 1]. Les vers, extraits d'« Horreur sympathique » (Baudelaire, *OC, I*, p. 78), répètent « Alchimie de la douleur » : « Dans le suaire des nuages / Je découvre un cadavre cher, / Et sur les célestes rivages / Je bâtis de grands sarcophages » (p. 77). On retrouve cette procession dans « Spleen » où « de longs corbillards, sans tambours ni musique, / Défilent lentement dans mon âme » (p. 75).

[1380] Benjamin, *Baud.*, *Zentralpark*, § 32a, p. 658 (traduction modifiée).

[1381] *Ibid.*, Section « Tempérament sensible », p. 103-104 [J 66, 5] (traduction modifiée).

§ 4. « Souviens-toi ! »

L'intention allégorique fait son affaire de « l'enfoncement des choses dans le *souvenir* ». C'est chez Desjardins que Benjamin trouve la plus belle formule de l'insistance du souvenir : « Baudelaire ne se représente pas vivement les objets : il est plus préoccupé d'enfoncer l'image dans le souvenir que de l'orner et de la peindre[1382] ». La violence de l'allégorie ne consiste pas seulement à détruire ce qui est vivant mais, corrélativement, à imposer le souvenir de ce qui est mort. En contraignant le passé à faire retour, elle interpelle les vivants depuis le royaume des morts. Dans le *Salon de* 1859, Baudelaire décrit de manière saisissante ce « rôle divin » de l'allégorie à partir de la sculpture :

> Vous traversez une grande ville vieillie dans la civilisation, une de celles qui contiennent les archives les plus importantes de la vie universelle, et vos yeux sont tirés en haut, *sursum, ad sidera* ; car sur les places publiques, aux angles des carrefours, des personnages immobiles, plus grands que ceux qui passent à leurs pieds, vous racontent dans un langage muet les pompeuses légendes de la gloire, de la guerre, de la science et du martyre. Les uns montrent le ciel, où ils ont sans cesse aspirés ; les autres désignent le sol d'où ils se sont élancés. Ils agitent ou contemplent ce qui fut la passion de leur vie et qui en est devenue l'emblème ; un outil, une épée, un livre, une torche, *vitaï lampada !* Fussiez-vous le plus insouciant des hommes, le plus malheureux ou le plus vil, mendiant ou banquier, le fantôme de pierre s'empare de vous pendant quelques minutes, et vous commande, au nom du passé, de penser aux choses qui ne sont pas de la terre[1383].

Comme la statue du Commandeur s'impose à Don Juan, la sculpture allégorique « se met en travers du chemin du passant[1384] » et invite l'éternité dans le monde moderne du passage. Du choc provoqué par le changement soudain et incessant, l'allégoriste tire un amer rappel à l'ordre. L'écoulement du temps se présente comme le « temps infernal » de l'instance et de l'insistance absolues, de la persévérance sans fin de la « catastrophe ». Alors que « le spleen aiguise la perception du temps de façon surnaturelle » et que « chaque seconde trouve la conscience en éveil, prête à amortir le choc qu'elle provoque », l'allégorie met à nu ce temps

[1382] *Ibid.*, p. 89 [J 42a, 6]. La théorie d'inspiration freudienne exposée dans *SQTB* reprend ces considérations liées à la vision allégorique. Elle explicite sa relation à l'expérience vécue dans la mesure où elle recoupe la fonction exercée par la conscience. Comme cette dernière, elle fait face au choc provoqué par l'événement en « l'incorporant directement dans les archives des souvenirs conscients » (*Ibid.*, *SQTB*, III, p. 958).

[1383] Benjamin, *Baud*., Section « Allégorie », p. 156 [J 34, 3] (Baudelaire, *OC, II, Salon de 1859*, p. 670).

[1384] Benjamin, *Baud*., p. 156 [J 34, 3].

réifié, dans lequel « les minutes recouvrent l'homme comme des flocons de neige[1385] ». Comme le spleen, elle participe à l'exposition du temps vide de la répétition et de l'inachèvement. Si ce temps est, comme celui des correspondances et de la mémoire involontaire, « hors histoire », il ne relève pas d'un inconscient mais d'une lucidité extrême sur l'écoulement du temps. Son éternité est vue depuis la mort, où le temps ne se dissipe ni ne s'achève.

Baudelaire a pu rencontrer cette expérience chez Poe, où la porosité entre la vie et la mort est telle que les vivants veulent en finir alors que les morts, ne pouvant en finir, hantent perpétuellement les vivants. Le balancier du temps devient toujours plus sensible et surenchérit sur tous les marqueurs machiniques capables de ne donner que des approximations de son implacabilité. Dans le *Colloque entre Monos et Una*, Poe insère dans la durée ce « cours vide du temps qui accable le sujet en proie au spleen » :

> C'était la personnification morale de l'idée humaine abstraite du *Temps*. C'est par l'absolue égalisation de ce mouvement (…) que les cycles des globes terrestres ont été réglés. C'est ainsi que je mesurai les irrégularités de la pendule de la cheminée et des montres des personnes présentes. (…) Les plus légères déviations de la juste mesure… m'affectaient exactement comme, parmi les vivants, les violations de la vérité abstraite affectaient mon sens moral[1386].

C'est la mort qui donne le point de vue adéquate au ressouvenir, qui est toujours un ressouvenir du monde des vivants. Elle permet en cela de rendre compte de la « vibration du pendule mental » du spleenétique et de saisir la teneur de l'expérience vécue. L'intériorisation allégorique fait passer du discours sur le temps au discours que le Temps, en se soumettant à la mécanique de l'horloge, tient sur lui-même. Le poème conclusif de la section « Spleen et Idéal » inscrit cette conscience du temps dans l'allégorie de l'Horloge, « dieu sinistre, effrayant, impassible, / Dont le doigt nous menace ». Avant l'ouverture des *Tableaux parisiens*, la conscience du temps qui s'écoule à vide se fait toujours plus aigüe. Ce ne sont plus les minutes, c'est l'essaim des Secondes qui ponctue le rappel à l'ordre du souvenir :

> « Trois mille six cent fois par heure, la Seconde
> Chuchote : *Souviens-toi !* – Rapide, avec sa voix
> D'insecte, Maintenant dit : Je suis Autrefois,

[1385] *Ibid.*, *SQTB*, X, p. 983. Benjamin fait référence aux vers du « Goût du néant » : « Et le Temps m'engloutit minute par minute, / Comme la neige immense un corps pris de roideur » (Baudelaire, *OC, I*, p. 76).

[1386] Benjamin, *Baud.*, X, p. 983. La citation est tirée des *Nouvelles histoires extraordinaires* (Poe, *Œuvres en prose*, p. 468) où il est bien question de ce « sentiment de la durée », dont Benjamin fait un contrepoint à l'expérience bergsonienne. Un fragment de la section « Spleen » précise que « cette description n'est rien d'autre qu'un seul et unique euphémisme pour dire l'inanité de l'écoulement du temps auquel est livré l'homme vivant dans le *spleen* » (p. 484 [J 69a, 1]).

Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde !

« *Remember ! Souviens-toi*, prodigue ! *Esto memor !*

(…) « *Souviens-toi* que le Temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher, à tout coup ! c'est la loi.
Le jour décroît ; la nuit augmente ; *souviens-toi !*
Le gouffre a toujours soif ; la clepsydre se vide.

« Tantôt sonnera l'heure où le divin Hasard,
Où l'auguste Vertu, ton épouse encore vierge,
Où le Repentir même (oh ! la dernière auberge !),
Où tout te dira : Meurs, vieux lâche ! il est trop tard[1387] ! »

Si le poème « va particulièrement loin dans le traitement allégorique », c'est parce que l'Horloge, « qui occupe un rang particulier dans la hiérarchie des emblèmes[1388] », rassemble autour d'elle les allégories (le Plaisir, le Maintenant, le Temps, le Hasard, la Vertu et le Repentir, qui sont les ressouvenirs de la vie intérieure) comme à leur centre, en les tenant à égale distance. À l'appel au souvenir scandé par son « gosier de métal », celles-ci délivrent de concert le même message : « *Souviens-toi !* ». Ce *memento mori* commande à la fois de se souvenir que l'on meurt et de se souvenir de ce qui est déjà mort. Mais il s'agit moins de dénoncer la vanité d'un Don Juan qui se refuse à la miséricorde ou, comme le fait ironiquement « L'Imprévu », la faible de la volonté du « voluptueux / (…) Répétant, l'impuissant et le fat : "Oui, je veux / Être vertueux, dans une heure" ». À celui-ci, l'Horloge ne peut que répondre : « il est mûr, / Le damné ! J'avertis en vain la chair infecte. / L'homme est aveugle, sourd[1389] ». Mais s'il est vrai que Baudelaire « avait enlevé les aiguilles à sa pendule », il avait aussi « inscrit sur le cadran : "Il est plus tard que tu ne crois[1390] !" » Peut-être faut-il alors déceler dans le « trop tard » sur lequel se clôt le poème l'annonce d'un avenir certes irrémédiable, mais qui ne rend pas pour autant vaine l'invitation discrètement placée parmi les rappels à l'ordre répétés par chaque allégorie :

Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues

[1387] Baudelaire, *OC, I, Les Fleurs du mal*, « L'Horloge », p. 81.

[1388] Benjamin, *Baud*., Section « Allégorie », p. 153-154 [J 69, 6].

[1389] Baudelaire, *OC, I*, « L'Imprévu », p. 171. Rappelons la « note de l'éditeur » rédigée par Baudelaire, qui accompagne le poème dans les épreuves des *Épaves* : « Ici l'auteur des *Fleurs du mal* se tourne vers la Vie Éternelle. Ça devait finir comme ça. Observons que, comme tous les nouveaux convertis, il se montre très rigoureux et très fanatique ».

[1390] Benjamin, *LP*., p. 401 [J 90a, 1].

Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or !

Comme Albert Béguin en a eu le pressentiment en remarquant chez Baudelaire le lien entre la hantise des horloges, la « présence mystérieuse » de l'éternité au fond des choses et l'« immense prolongement de la mémoire ancestrale et des vies antérieures[1391] », la question est de savoir en quel sens le temps s'empare de l'homme et si l'homme peut s'en emparer à nouveau. Si ce qui est déterminant dans le poème est que « le Temps y est *vidé* (*entleert*)[1392] », le traitement allégorique travaille le contraste qui sert à penser un temps plein et qui achève. Il scinde le Temps en deux, entre le *temps perdu* – qui perdure comme temps de l'attente et ronge la vie – et le *temps qui reste*, conservant dans la scansion de chaque instant l'occasion d'extraire quelque chose du temps. Par cette dialectique du moment opportun et de la syncope poussée à outrance, les rouages sautent ou le poids du balancier du temps tend vers son immobilisation. En se faisant fort de répondre à l'éventuel importun, au « Démon du contretemps », le poème en prose correspondant y contribue : « Oui, je vois l'heure ; il est l'Éternité ». Il insiste à son tour sur la capacité poétique à se passer des aiguilles de l'horloge. Comme les Chinois dans l'œil des chats, le narrateur voit l'heure dans l'œil de « la belle Féline » :

> Je vois toujours l'heure distinctement, toujours la même, l'heure vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans divisions de minutes ni de seconde, une heure immobile qui n'est pas marquée sur les horloges, et cependant légère comme un soupir, rapide comme un coup d'œil[1393].

Dans l'emphase du madrigal comme par les mystifications de l'ivresse, le « *Souviens-toi !* » commande de se souvenir qu'il est l'heure de se délivrer du poids temps :

> Demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge, à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est ; et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge, vous répondront : "Il est l'heure de s'enivrer ! Pour n'être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous ; enivrez-vous sans cesse[1394] !

Il rappelle à la recherche de la légère syncope de l'œil où se loge le langage répondant des choses, c'est-à-dire de la spécialité, qui fait voir « ce qui a été comme une image fulgurante

[1391] Benjamin, *Baud.*, Section « Spleen », p. 479 [J 20a, 1] (Béguin, « Naissance de la poésie. III. Baudelaire », p. 514).

[1392] Benjamin, *Baud.*, « Notes sur des poèmes de Baudelaire », p. 44.

[1393] Baudelaire, *OC, I, Le Spleen de Paris*, « L'Horloge », p. 299-300.

[1394] *Ibid.*, « Enivrez-vous », p. 337.

dans le maintenant de la connaissabilité (*im Jetzt der Erkennbarkeit*) » : « le sauvetage (*Rettung*) accompli de la sorte, et seulement de la sorte, ne peut jamais être effectué qu'à partir de la perception que l'on a de quelque chose qui se perd irrémédiablement (*unrettbar*[1395]) ». C'est à ce versant du temps que Benjamin a voulu associer le temps messianique où « chaque seconde était la petite porte par laquelle le Messie pouvait entrer[1396] ». Dans l'étrange sectionnement du temps de la poésie de Baudelaire, le « *Souviens-toi !* » est le point de contact entre le ressouvenir (*Andenken*) et la remémoration (*Eingedenken*). Par-delà ses fixations, le ressouvenir devient invitation à la remémoration.

4. Les correspondances, antidote de l'allégorie

§ 1. Dispersion et agencement : la main réparatrice de l'analogie

La conception d'un temps historique brisé et discontinu est indissociable des correspondances. Ce n'est que dans le recueil des ressouvenirs de l'expérience morte qu'est susceptible d'exister le geste qui retrouve les rapports analogiques perdus. Le postulat d'une unité de l'univers ne trouve désormais son sens qu'à partir de la catastrophe initiale de sa dislocation ou, du point de vue de l'homme, à partir de son oubli[1397]. La rechute dans le mythe ne s'évite qu'au prix de l'insistance sur l'irrémédiable chute dans l'histoire, de telle sorte qu'il ne saurait être question, ni chez Baudelaire ni chez Benjamin, de restaurer un état originel. Contrebalancer la dispersion qui affecte l'être fragmenté par les soubresauts de l'histoire signifie *réparer* ce qui n'a pas d'unité propre. Si l'allégorie est l'antidote du mythe, la correspondance est l'antidote de l'allégorie[1398].

[1395] Benjamin, *Baud.*, *Zentralpark*, § 33, p. 659.

[1396] Benjamin, *Œuvres III*, *Sur le concept d'histoire*, annexe B, p. 443.

[1397] Baudelaire, *OC, I, Mon cœur mis à nu*, XX, p. 688-689 : « La Théologie. Qu'est-ce que la chute ? Si c'est l'unité devenue dualité, c'est Dieu qui a chuté. En d'autres termes, la création ne serait-elle pas la chute de Dieu ? »

[1398] La réhabilitation des correspondances se fait à partir d'une réflexion sur la temporalité du signe. Placée au premier plan, la ligne allégorique de la dissipation de l'apparence évacue l'unité symbolisme avant que celle-ci vienne, dans un second mouvement, contrebalancer les pouvoirs destructeurs de l'allégorie. En faisant jouer les deux tendances l'une contre l'autre, il ne saurait s'agir ni de trancher en faveur de l'une ni de conclure à l'existence

L'orientation matérialiste du *Baudelaire* justifie la discrétion sur l'origine de la doctrine des correspondances, « continuation de la mystique de Saint-Martin et de Swedenborg », davantage parente de sa première philosophie centrée sur le langage. Mais elle n'exclut pas la présence souterraine d'une strate métaphysique et théologique. Ainsi un fragment isolé contrebalance la lecture proustienne en proposant la « provenance satanique » de l'allégorie comme clé d'interprétation des correspondances. Dans la profusion d'images mobilisées par le « matérialisme mystique[1399] » de Maistre, celles-ci figurent comme « l'antithèse (*Widerpart*) de l'allégorie », c'est-à-dire comme son antidote :

> On peut se former une idée parfaitement juste de l'univers en le voyant sous l'aspect d'un cabinet d'histoire naturelle ébranlé par un tremblement de terre. La porte est ouverte et brisée ; il n'y a plus de fenêtres ; des armoires entières sont tombées ; d'autres pendent encore à des fiches prêtes à se détacher. Des coquillages ont roulé dans la salle des minéraux, et le nid d'un colibri repose sur la tête d'un crocodile. Cependant quel insensé pourrait douter de l'intention primitive, ou croire que l'édifice fut construit dans cet état ? L'ordre est aussi visible que le désordre ; et l'œil, en se promenant dans ce vaste temple de la nature, rétablit sans peine tout ce qu'un agent funeste a brisé, ou faussé, ou souillé, ou déplacé. Il y a plus : regardez de près, et déjà vous reconnaîtrez une main réparatrice. Quelques poutres sont étayées ; on a pratiqué des routes au milieu des décombres ; et, dans la confusion générale, une foule d'*analogues* ont déjà repris leur place et se touchent[1400].

Réduit à l'état de signes dispersés, le désordre du « temple de la nature » soustrait l'ordre caché au regard du non-initié. Tout comme l'attachement aux choses matérielles, comme Benjamin l'avait remarqué dans l'*Origine du drame baroque allemand*, « le rapport de l'allégorique avec tout ce qui est fragmentaire, désordonné, encombré dans les officines de magiciens ou des laboratoires des alchimistes » n'est pas le fruit du hasard. Comme le rappelle Novalis, qui en avait une connaissance profonde, la « vraie poésie peut tout au plus avoir un sens allégorique global », de telle manière qu'il faut dire de la nature qu'elle est « une pure poésie, comme le cabinet d'un magicien, d'un naturaliste, une chambre d'enfant, un débarras, un office[1401] ». Dans le foisonnement baroque des choses, le romantisme reconnaît la marque

---

de deux poétiques inconciliables. Leurs tensions confèrent un caractère double à la poétique baudelairienne dont les pôles donnent lieu à une dialectique.

[1399] Nous reprenons la formule de Robert Triomphe (*Joseph de Maistre. Étude sur la vie et sur la doctrine d'un matérialiste mystique*, Genève, Librairie Droz, 1968).

[1400] Benjamin, *Baud.*, Section « Allégorie », p. 695-696 [J 86, 2] (traduction modifiée). Ces propos sont tenus par le Comte (Maistre, *Œuvres*, *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, VIII[e] Entretien, p. 698-699. L'état de dévastation et de confusion décrit par de Maistre laisse voir à quel point le fondement analogique de l'univers est devenu problématique. Plus proche de la doctrine martiniste de la réintégration des êtres que de Swedenborg, les rapports entre le visible et l'invisible sont chez lui brouillés.

[1401] Benjamin, *ODBA.*, p. 257.

d'une puissance de déliaison avec laquelle il faut composer. Il en va de même chez de Maistre, où la profusion d'une « foule d'*analogues* » ne fait que répondre à ce satanisme en s'appropriant ses effets. Si le désordre apparent suggère encore l'ordre passé, ce n'est pas à ce niveau que se rencontre l'analogie. Faisant suite à une catastrophe, les correspondances qui « déjà » se laissent entrevoir sont la trace d'une « main réparatrice » qui s'affaire discrètement à contrebalancer le mal qui maintient le monde dans son existence allégorique. À la place d'une structure analogique stable de l'univers, un réseau mouvant de correspondances se tisse et se retisse au rythme de l'avancée des puissances négatives qui travaillent l'histoire :

> Il n'y a que violence dans l'univers ; mais nous sommes gâtés par la philosophie moderne, qui a dit que *tout est bien*, tandis que le mal a tout souillé, et que, dans un sens très vrai, *tout est mal*, puisque rien n'est à sa place. La note tonique du système de notre création ayant baissé, toutes les autres ont baissé proportionnellement, suivant les règles de l'harmonie. *Tous les êtres gémissent* et tendent, avec effort et douleur, vers un autre ordre des choses[1402].

Cette variation maistrienne sur le thème de l'analogie – dialectisant et dramatisant sa structure en l'insérant dans le cours de l'histoire – offre un éclairage nouveau sur l'articulation entre allégorie et correspondances. Leur rapprochement se justifie par l'introduction du problème de la négativité dans la doctrine traditionnelle de l'analogie[1403] et autorise à y voir l'origine des tensions propres à la poétique baudelairienne. Ce que de Maistre conçoit comme l'action de la « main réparatrice » de la Providence, Baudelaire en fait l'acte divin et fondateur de l'imagination :

> Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf[1404].

Il est significatif que Baudelaire ait dû conférer un modèle dynamique à l'exercice de l'imagination analogique, qui compose et décompose, tisse et détisse des liens entre les

[1402] Maistre, *Œuvres*, *Considérations sur la France*, p. 218.

[1403] De Maistre suit Louis-Claude de Saint-Martin qui, de par son intérêt pour Jakob Böhme dont il fut le traducteur, a introduit la question de la négativité dans l'ésotérisme français. Selon les mythologies martinistes, la Nature est issue de la Révolte de Lucifer. La matière est créée par Dieu pour mettre un frein au désastre cosmique, pour s'interposer à la chute sans fin de l'Esprit dispersé et en conflit avec lui-même. La Nature, souffrante, conserve les traces de l'Esprit hors de lui-même et devient l'occasion de la réintégration des êtres. C'est vers l'unité perdue que doivent tendre les efforts de la philosophie et de la science.

[1404] Baudelaire, *OC, II, Salon de 1859*, « La reine des facultés », p. 621. C'est mobiliser un modèle de la tradition pour créer la synthèse d'éléments qui lui sont en apparence antithétiques, à savoir la sensation et le nouveau.

matériaux disponibles. De ce point de vue, le désordre et la dispersion ne peuvent jamais être que relatifs et subordonnés aux faiblesses de l'activité imaginative. L'agencement trouve au contraire sa force dans la capacité à jouir d'ordres toujours neufs, c'est-à-dire à rehausser les rapports harmoniques qui font des fragments du monde à chaque fois un « monde nouveau ». Peu de choses séparent celui qui « regroupe [les choses] en fonction des appartenances (*Verwandtschaften*) » de celui qui a renoncé à l'exploration de « ce qui leur est propre et apparenté » pour confier « d'emblée à sa pénétration (*Tiefsinn*) le soin d'en élucider la signification. Dans la mesure où la multiplication des combinaisons qui définit le rapport allégorique ne violente les choses que pour surmonter son propre embarras devant la fragmentation, l'allégoriste et le collectionneur représentent les deux pôles opposés d'une seule et même intention. Le goût pour le puzzle croise « la motivation la plus cachée (*verborgenste Motiv*) de celui qui collectionne : il engage le combat contre la dispersion (*Zersteuung*) ».

> Le grand collectionneur est au tout début troublé par la confusion, par l'éparpillement des choses dans le monde. C'est ce même spectacle qui a tant préoccupé les hommes à l'âge baroque ; en particulier l'image que l'allégoriste a du monde ne saurait s'expliquer sans l'émotion qu'il éprouve face à ce spectacle[1405].

Comme Benjamin l'avait déjà remarqué dans le livre sur le *Trauerspiel*, « conformément à la dialectique de cette forme d'expression, le laxisme de l'agencement fait équilibre à une volonté fanatique de rassembler[1406] ». La relation à la dispersion et au fragmentaire fait « que chaque collectionneur cache un allégoriste et chaque allégoriste un collectionneur » ; en découle par ailleurs leur obstacle commun. Le souci d'exhaustivité, qui se heurte chez l'un à la conscience aigüe de l'inévitable incomplétude de la collection, figure chez l'autre comme l'excès des significations sur le domaine restreint des choses, toujours insuffisantes pour combler les « rubriques d'un dictionnaire secret qui révèlera leur signification à l'initié ». Alors que l'allégoriste se tient d'emblée dans l'élément du fragmentaire, le collectionneur le décèle toujours davantage à mesure qu'il engrange et range les objets : « il faut bien voir que sa collection n'est jamais complète ; et ne lui manquerait-il qu'une pièce, tout ce qu'il a rassemblé reste à l'état fragmentaire, comme il en va d'emblée

[1405] Benjamin, *Baud.*, Feuillets sur « La trace », p. 903-904 [H 4a, 1].

[1406] Benjamin, *ODBA.*, « Le morcellement allégorique », p. 258.

pour les choses avec l'allégorie[1407] ». Ainsi se rencontrent-ils dans leurs confrontations à l'échappement du sens, que nulle accumulation ne saurait rattraper.

Tel est le cadre de cette pratique que le baroque a définitivement fixé dans le « schéma de l'allégorie » : « "Dispersion" et "collection", voilà la loi de cette cour. Les choses sont rassemblées selon leur signification ; l'indifférence à l'égard de leur existence les a ensuite dispersées[1408] ». La collection, où un objet délesté de son utilité en appelle un autre, contrebalance cette indifférence à l'égard des choses en s'attachant résolument au caractère idéal de la « complétude ». Elle est à ce titre la « tentative grandiose de dépasser le caractère purement irrationnel de la simple existence de l'objet en l'intégrant dans un nouveau système historique créé expressément à cet effet[1409] ». La collection met au jour les règles qui président à la transformation de l'accumulation en appropriation.

§ 2. Ressouvenir et récollection : débusquer le destin dans les objets

La dispersion des matériaux de l'histoire appelle un travail de récollection ou de recueillement, entendu dans le double sens de rassemblement et de retraite dans la méditation. Comme le précise le dernier fragment de la liasse « Le collectionneur » des *Passages,* la « dispersion des accessoires allégoriques (de l'œuvre fragmentaire) » devient un « désordre productif » pour le collectionneur et pour la mémoire involontaire, dès lors qu'ils y reconnaissent leur « canon ». L'éparpillement des choses déposées dans l'indifférence de l'oubli invite à trouver les lois de leur parenté en prêtant une attention particulière à la trace qu'elles inscrivent dans le souvenir. C'est dans cette perspective un seul et même geste que de Maistre laisse à la Providence, que Baudelaire rapatrie dans l'imagination poétique et que Proust reprend finalement pour le confier à la mémoire involontaire :

> « Et ma vie était déjà assez longue pour qu'à plus d'un des êtres qu'elle m'offrait, je trouvasse dans des régions opposées de mes souvenirs un autre être pour le compléter… Ainsi un amateur d'art à qui on montre le volet d'un retable, se rappelle dans quelle église, dans quel musée, dans quelle collection particulière, les autres sont dispersés (de même qu'en suivant les catalogues de ventes ou en fréquentant

[1407] Benjamin, *Baud*., p. 904 [H 4a, 1].

[1408] Benjamin, *ODBA*., p. 258.

[1409] Benjamin, *Baud*., p. 901 [H 1a, 2].

> les antiquaires, il finit par trouver l'objet jumeau de celui qu'il possède et qui fait avec lui la paire, il peut reconstituer dans sa tête la prédelle, l'autel tout entier) ».

Les plongées dans l'ordre de la complémentarité s'opposent à la tenue du registre des souvenirs privés, qui fait disparaître chacun de ses objets derrière un « numéro d'ordre » en le consignant dans les formules : « Nous y étions » ; « J'ai vécu une expérience (*Es war mir ein Erlebnis*[1410]) ». Ce qui importe, de ce point de vue, est moins le témoignage du vécu de la rencontre avec l'œuvre que l'intérêt porté à sa survie, c'est-à-dire à ce que la croisée des regards qui se sont portés sur elle y a inscrit. Ainsi est-il tout naturel que Benjamin retrouve chez un conservateur d'antiquités une « description de l'aura concordante » à celle donnée dans le *Baudelaire* : « Salles voit dans les objets d'art "les témoins de l'époque qui les a retrouvés, du savant qui les a étudiés, du prince qui les a acquis, enfin des amateurs qui ne cessent de les reclasser. Sur le même objet s'entre-croisent d'innombrables regards, proches ou lointains, qui lui prêtent leur vie[1411]" ».

Comme ressouvenir, la marchandise est extraite du marché pour être placée dans le contexte idéal de la mémoire. L'idée selon laquelle le ressouvenir est l'équivalent profane de la relique se prolonge dans le geste du collectionneur qui instaure un ordre, de lui seul reconnu, entre les choses en passe d'être oubliées, entre les divers fragments d'expériences réifiées qui entrent dans la collection. Son activité se définit ainsi comme « une forme de souvenir pratique (*Form des pratktischen Erinnerns*), et parmi les manifestations profanes de la "proximité", c'est la plus convaincante[1412] ». C'est ce modèle que mobilise l'un des derniers fragments de *Zentralpark* pour rendre compte de la place occupée par les allégories dans le médium des correspondances :

> La figure clé de l'allégorie tardive est le « ressouvenir ». Le « ressouvenir (*Andenken*) » est le schéma de la métamorphose de la marchandise en objet pour le collectionneur. Les « Correspondances » sont, de par leur contenu, les résonances

[1410] Benjamin, *LP*., p. 229 [H 5, 1]. La citation de Proust consignée par le fragment est extraite du *Temps retrouvé*. L'expérience longue de la complémentarité est à l'opposé du contenu de l'inoubliable « souvenir d'enfance » à partir duquel Benjamin a construit sa « théorie de l'expérience » : « Dans les divers lieux où nous résidions l'été, nos parents, comme il se doit, faisaient avec nous des promenades. Nous les enfants étions à deux ou trois. Celui à qui je pense ici, c'est mon frère. Lorsqu'à Freudenstadt, Wengen ou Schreiberhau nous avions visité l'un ou l'autre des sites d'excursion obligés, mon frère avait coutume de dire "voilà encore quelque chose de fait (*Da wären wir nun gewesen*)". Le mot s'est inscrit en moi de manière indélébile (*unvergesslich*) » (*Corr. A-B.*, Lettre à Adorno du 7 mai 1940, p. 373).

[1411] Benjamin, *Écrits français*, *Lettre du 23 mars 1940 à Horkheimer*, p. 421. Ce thème est traité dans la *Lettre de Walter Benjamin au sujet de* Le Regard *de Georges Salles*, dernier texte de Benjamin publié de son vivant, en mai 1940 par Adrienne Monnier dans la *Gazette des amis des livres*.

[1412] Benjamin, *Baud*., p. 902 [H 1a, 2].

> infiniment variées de chaque ressouvenir tourné vers les autres. « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans[1413] ».

Contre toute attente, Benjamin n'évoque pas ici un poème ouvertement consacré aux correspondances. Qu'un poème dédié au spleen en fournisse le contenu indique les déplacements du langage poétique vers l'espace de la seconde nature, c'est-à-dire vers le domaine des expériences vécues pétrifiées dans les choses. Leur artificialité répond à la réification et confère une extension nouvelle au champ traditionnellement dévolu à l'analogie. Car l'originalité des comparaisons baudelairiennes se trouve bien dans le caractère « artificiel, c'est-à-dire *humain,* des images : cloison, couvercle, coulisse (…). Même sur le plan humain, s'il veut agrandir sa description par une image, il ira souvent la choisir dans une autre manifestation de l'homme, plutôt que de recourir à la nature[1414] ». Prisonnier de la seconde nature, il reste à l'homme moderne les renvois sans fin, de lui-même à lui-même, à travers les choses auxquelles il a confié son âme. C'est à ce « mystérieux genre d'homme qui, avec Léon Deubel, peut dire : "Je crois… à mon âme : la Chose" » que sont réservés les « transports les plus doux » et « l'ivresse[1415] » de la collection. Car c'est en puisant dans le fonds allégorique des ressouvenirs que s'instaurent les correspondances, qui font passer de l'arbitraire du signe et de la signification à leurs résonnances infiniment variées.

Entrés dans ce système analogue à celui du collectionneur, les objets demeurent dans leur état fragmentaire tout en faisant signe les uns vers les autres. S'il n'en découle pas la plénitude de l'unité symbolique, mais la prolifération des significations mortes, celles-ci trouvent une vie nouvelle dans les ajointements propres au médium du souvenir. Le langage énigmatique des correspondances laisse parler les ressouvenirs à la manière des rayons du crépuscule, qui seuls font désormais chanter la statue de Memnon, fils de l'aurore :

> Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
> Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche

[1413] *Ibid.*, *Zentralpark,* § 44, p. 666. Ce sont des allégories correspondent.

[1414] *Ibid.,* Feuillets sur « La valeur d'échange », p. 917 [J 86a, 3].

[1415] Benjamin, *Écrits français, Lettre de Walter Benjamin au sujet de* Le Regard *de Georges Salles,* p. 418.Comme Baudelaire, Benjamin était un collectionneur. C'est sa biographie que ce dernier évoque pour justifier cet angle de lecture : « J'ai connu une suite d'années où les transports les plus doux m'ont été inspirés par les pièces d'une collection que j'avais rassemblée avec une patience ardente. Depuis sept ans que j'ai dû m'en séparer je n'ai plus connu cette brume qui, se formant à l'intérieur de la chose belle et convoitée, vous grise. Mais la nostalgie de cette ivresse m'est restée. N'ayant eu ni la force ni le courage de me refaire une collection, un transfert s'est opéré en moi. Grâce à lui des passions qui, autrefois, allaient vers les pièces qui m'obsédaient se sont tournées vers une recherche abstraite, vers l'essence de la Collection elle-même » (*Ibid.*).

Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche[1416].

Si c'est une lumière qui s'éteint qui vient tirer la matière énigmatique de l'histoire de son mutisme, on peut se demander si la correspondance des ressouvenirs ou des allégories peut encore être assimilée à la notion de remémoration. Car c'est bien « là où le passé se reflète dans le miroir auroral de l'"instant[1417]" », dans ce moment de l'éveil et du rajeunissement que Benjamin, en suivant Proust, la situe. Le ressouvenir semble à l'inverse condamner au vieillissement indéfini, à la lumière qui s'exténue sur une terre que « nul souffle de la préhistoire ne vient frôler[1418] ». Le spleenétique découvre dans toute sa nudité le domaine des choses oubliées par l'histoire et voudrait, comme le collectionneur, faire entendre leur voix presque étouffée. Soumis toutefois à la loi de l'accumulation pure et simple, il en reste aux balbutiements de la matière. Comme le vieillard avare de sa collection, où toute chose finit par tomber sous le joug de la « morne incuriosité », il accentue le poids du passé sans parvenir à son sauvetage et s'écarte ainsi définitivement de la « manie de collectionner chez les enfants [1419] ».

La collection n'appartient en effet aux « activités utilisées pour combattre le spleen[1420] » qu'à condition d'établir des rapports de complémentarité nouveaux entre les choses défuntes. C'est elle qui initie au secret de la survie : « être accessible au charme que peut conférer aux œuvres l'action du temps ». Selon le mot que Benjamin retient de Georges Salles, elle apprend à préférer « à l'individualité précise de l'objet neuf la pièce amortie, que l'âge a tassée dans sa forme essentielle ». Ce n'est qu'à un moment déterminé de l'histoire que la lumière du passé mort commence à parvenir à l'« œil rêveur » des amateurs d'art, qu'elle se reflète dans cet « œil plongé dans les années profondes d'où nous saluent (telle la clarté d'un astre depuis longtemps éteint) ces "êtres disparus aux regards familiers" que sont les œuvres[1421] ».

[1416] Benjamin, *Baud.*, *PSEB*, p. 751 (Baudelaire, *OC, I.*, « Spleen », p. 73).

[1417] Benjamin, *Œuvres II*, *L'image proustienne*, p. 150.

[1418] Benjamin, *Baud.*, *SQTB*, X, p. 985.

[1419] Comme le remarque Paul Morand, « le besoin d'accumuler est un des signes avant-coureurs de la mort chez les individus comme dans les sociétés. On le constate à l'état aigu dans les périodes préparalytiques » (*Ibid.*, Feuillets sur « La trace », p. 903 [H 2a, 3]. La citation est extraite du texte de Paul Morand sur *L'avarice* publié en 1929 dans l'ouvrage collectif *Les Sept péchés capitaux*).

[1420] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 16, p. 646.

[1421] Benjamin, *Écrits français*, *Lettre de Walter Benjamin au sujet de* Le Regard *de Georges Salles*, p. 416-417. Benjamin télescope ici des formules de Baudelaire.

De même que les enfants, ils « distinguent dans les restes le visage que l'univers des choses vient à leur présenter[1422] », avec une curiosité absolue, qui se passe de la nouveauté de l'objet. Celle-ci érige un barrage contre la croissance de l'ennui qui fait immédiatement vieillir le nouveau en intercalant « des siècles entre l'instant présent et l'instant tout juste vécu[1423] ». Comme l'énonce *Enfance berlinoise* dans le langage approprié du *souvenir* d'enfance, le collectionneur renouvelle le passé en fouillant le chiffonnier du « Spleen » où sont conservés les ressouvenirs :

> Je ne me souciais pas tant de garder le neuf que de renouveler l'ancien. Renouveler l'ancien en me l'appropriant, moi le nouveau-venu, telle était la fonction de la collection qui s'accumulait dans mon tiroir[1424].

Si l'enfant « peut faire ce que l'adulte n'est absolument pas capable de faire, à savoir reconnaître le Nouveau[1425] », la définition du génie du *Peintre de la vie moderne* fait bien de s'associer à « l'*enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme des matériaux involontairement amassée[1426] ». Sous la lumière du *Jetztzeit*, le regard du collectionneur (ou grâce à la *spécialité* du peintre de la vie moderne) lit les possibilités recelées par les objets et leur offre une vie nouvelle. À la manière du « grand physiognomoniste », il s'immisce dans les plis des choses et « parvient à une vision incomparable de l'objet, un regard qui voit davantage, et autre chose, que celui du propriétaire profane » :

> Il faut en effet savoir que, pour le collectionneur, le monde est présent, et qui plus est rangé à sa place dans chacun de ses objets. Rangé selon un arrangement surprenant, et même incompréhensible pour le profane[1427].

[1422] Benjamin, *Sens unique*, « Chantier », p. 65. Le texte précise les modalités du jeu enfantin, dont on soulignera la parenté avec le geste du collectionneur et du chiffonnier : « Ils se sentent irrésistiblement attirés par les déchets provenant des chantiers de construction, des travaux jardiniers ou ménager, de couture ou de menuiserie. (…) En eux, ils reproduisent moins l'œuvre des adultes qu'ils n'instaurent un rapport inédit, versatile, entre des matières très différentes, à travers ce qu'ils en élaborent dans leur jeu. Les enfants se forment ainsi leur univers de choses, un petit univers dans le grand ».

[1423] Benjamin, *Baud*., Section « Spleen », p. 481 [J 59a, 4].

[1424] Benjamin, *Enfance berlinoise vers 1900*, « Armoires », p. 100.

[1425] Benjamin, *LP*., p. 407 [K 1a, 3].

[1426] Baudelaire, *OC, II, Le Peintre de la vie moderne*, p. 690.

[1427] Benjamin, *Baud*., Feuillets sur « La trace », p. 902 [H 2, 7 ; H 2a, 1].

Aucune collection ne suit l'« ordre naturel » ; elle produit toujours l'ordre secret et intime des connexions nouvelles entre les choses. Les modalités particulières de classement comptent moins que la configuration qui en résulte, en laquelle les objets doivent pouvoir se saisir d'un ordre global du monde en le faisant renaître. Ce qui intéresse Benjamin chez le collectionneur, et qui le relie directement aux correspondances, c'est ce pouvoir d'actualisation du regard qui laisse à nouveau être les objets arrachés à leur contexte historique et entrevoit, dans chaque fragment ou dans chaque nouvelle pièce, l'engendrement possible d'un nouvel agencement. Loin de toute intention passéiste, l'attention à tout ce qui entre dans l'histoire de l'objet singulier (les détails de sa production et de sa genèse, de son contexte historique, de ses possesseurs, de son prix d'acquisition) ne vise autre chose que le devenir du monde dans sa totalité. L'appropriation de la « schématisation ordinaire des choses » se situe alors entre l'acte magique de divination et les techniques du savoir encyclopédique ; elle décèle l'index caché dans les entrailles des choses :

> Pour le véritable collectionneur, tout cela, les données « objectives » ainsi que ces autres, se combine dans chaque objet en sa possession pour constituer une encyclopédie magique, une organisation du monde dont l'aperçu est le *destin* (*Schicksal*) de cet objet. À partir de cet étroit domaine, on peut donc comprendre comment les grands physiognomonistes (et les collectionneurs sont les physiognomonistes du monde des choses) se font les interprètes du destin[1428].

C'est dire que, dans la main du collectionneur, l'objet ou le fragment de l'allégoriste devient « monade » ; le monde qui l'englobe est contenu et s'exprime en lui :

> Chaque pièce particulière devient dans ce système une encyclopédie de toute la science de l'époque, du paysage, de l'industrie, du propriétaire dont elle vient (…) tandis qu'un dernier frisson la parcourt (le frisson de son acquisition), elle vient à se figer. Tout ce qui est présent à la mémoire, à la pensée, à la conscience devient socle, cadre, piédestal, coffret de la pièce en sa possession[1429].

Le cercle magique où le sortilège du collectionneur l'enserre perd le caractère néfaste que Benjamin accorde habituellement au mauvais infini du destin. Les pièces de la collection survivent à leur mort dès lors que leur destin, recouvert par la poussière de l'oubli, est débusqué par le collectionneur. Le destin naissant arrache ce qui n'est pas advenu à sa mort et, ce faisant, délivre une expression possible du monde. Comme chez Kierkegaard, sa reprise est une

[1428] *Ibid.*, p. 902 [H 2, 7 ; H 2a, 1].

[1429] *Ibid.*, p. 901 [H 1a, 2].

promesse, l'attente de la possibilité d'un avenir, mais en aucun cas l'enfermement dans une existence vouée à la répétition ; : « Il suffit d'observer comment un collectionneur manipule les objets de sa vitrine. À peine les a-t-il dans ses mains qu'il semble inspiré par eux, qu'il semble, comme un devin, voir leur lointain à travers eux[1430] ». La relation que la divination entretient ici avec la trace ne saurait bien sûr se confondre ni avec l'anticipation ni avec le pistage ; elle ne restaure pas non plus le culte auratique de l'objet. À rebours de la tentation historiciste de faire revivre l'époque en se plongent dans le reliquat du passé, la collection accueille le lointain de l'objet selon les détours familiers à l'écriture micrologique de Benjamin :

> La seule vraie méthode pour se rendre les choses présentes consiste à se les représenter dans notre espace (et non à nous représenter dans le leur). (…) Les choses, ainsi représentées, n'admettent pas la construction médiatrice de "vastes contextes". Il en va de même, en vérité, avec la contemplation de grandes choses du passé comme la cathédrale de Chartres, ou le temps de Paestum, quand elle est couronnée de succès ; elle consiste à les accueillir dans notre espace. Ce n'est pas nous qui entrons en elles, ce sont elles qui entrent dans notre vie[1431].

Comme le physiognomoniste lit le caractère à partir des traits du visage, le collectionneur devine à partir de la chose « le "présent", (…) ramassant, tel un raccourci formidable, en soi l'histoire de l'humanité entière, correspondant très exactement à la place qu'occupe cette histoire au sein de l'univers ». Il réalise ce geste même que Benjamin attribue à l'historien matérialiste, actualisant et construisant son objet en en faisant un éclat de la « continuité historique[1432] ». Car ce sont ces rapports analogiques entre les différents temps de l'univers qui s'imbriquent dans « l'infini diminutif » de l'objet collectionné. À l'opposé du sentimentalisme bourgeois qui enveloppe et étouffe la chose dans un étui, celui-ci leur fournit leur cadre ou leur offre un contour qui en souligne la profondeur à la manière du maquillage, comme ce « cadre noir [qui] rend le regard plus profond, [et] donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini[1433] ».

[1430] *Ibid.*, p. 902-903 [H 2, 7 ; H 2a, 1].

[1431] Benjamin, *LP*., p. 223-334 [H 2, 3].

[1432] Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*., thèse XIX, p. 68. Il s'agit de la version française des thèses, où « "présent" » traduit « *Jetztzeit* ». C'est à partir de la pratique de collectionneur de Fuchs que Benjamin a conçu cette méthode qui entend retrouver la totalité de l'histoire à partir du fragment, ici l'univers clôt des *Fleurs du mal* : « Il faut éclater la "continuité historique" chosifiée pour y isoler une époque donnée, une époque pour y isoler une vie individuelle, l'œuvre d'une vie pour y isoler une œuvre donnée. Mais grâce à cette construction, il réussit à recueillir et à conserver *dans* l'ouvrage particulier l'œuvre d'une vie, *dans* l'œuvre d'une vie l'époque et *dans* l'époque le cours entier de l'histoire » (Benjamin, *Œuvres III, Eduard Fuchs*, I, p. 175).

[1433]Baudelaire, *OC, I, Mon cœur mis à nu*, p. 696 et *OC, II., Le Peintre de la vie moderne*, p. 717.

Ce sont ces mêmes pouvoirs que Baudelaire accorde au libre usage des signes par l'imagination, qui sait opportunément en tirer ces agencements *possibles* qui répondent aux seules contraintes dont on ne trouve « l'origine que dans le plus profond de l'âme[1434] ». Elle traite indifféremment chaque élément, chaque résidu des couches successives et désuètes de la création comme le chiffonnier ramasse « les débris d'une journée de la capitale » :

> Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent ; il ramasse, comme un avare trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance[1435].

Comme le collecteur de haillons (*Lumpensammler*), la mémoire engrange une matière désordonnée et vile à partir de laquelle l'imagination instaure un système neuf de relations. Produire la sensation du neuf sans recours au sensationnel suppose les ressources d'un art du regard, par lequel les matériaux vieillis et involontairement accumulés par la mémoire se trouvent rajeunis. Le rassemblement des souvenirs ne saurait donc se confondre avec le stockage et la retranscription d'informations ni avec la conservation matérielle des traces du passé. Baudelaire concède ce domaine restreint du documentaire à la photographie, qui peut assurément « s'approprier les choses éphémères "qui demandent une place dans les archives de notre mémoire", à condition qu'elle n'empiète pas "sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire", autrement dit sur le domaine de l'art réservé "à tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute son âme[1436]" ». C'est dire que toute collection véritable est récollection, métamorphose intérieure des matériaux :

> Tous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d'une perception enfantine, c'est-à-dire d'une perception aigüe, magique à force d'ingénuité[1437].

[1434] *OC, II*, *Salon de 1859*, « La reine des faculté », p. 621 : « Que dit-on d'un diplomate sans imagination ? Qu'il peut très bien connaître l'histoire des traités et des alliances dans le passé, mais qu'il ne devinera pas les traités et les alliances contenus dans l'avenir. D'un savant sans imagination ? Qu'il a appris tout ce qui, ayant été enseigné, pouvait être appris, mais qu'il ne trouvera pas les lois non encore devinées. L'imagination est la reine du vrai, et le *possible* est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini ».

[1435] Benjamin cite ce passage (*OC, I*, « Du vin et du hachisch », p. 381) dans le *PSEB* (p. 773).

[1436] Benjamin, *Baud.*, *SQTB*, X, p. 985. Benjamin cite le *Salon de 1859* (Baudelaire, *OC, II*, p. 618-619).

[1437] Baudelaire, *OC, II*, p. 694.

Le retour des événements vécus dans le médium du souvenir modifie radicalement leur être-là. Ils ne sont plus seulement des êtres passés, mais des êtres sauvés. Leur reprise définit les modalités de leur conservation dans cette « mémoire résurrectionniste, évocatrice, une mémoire qui dit à chaque chose : "Lazare, lève-toi[1438] !" » et rejoint ainsi le geste du collectionneur, qui a fait son affaire de l'« idéalisation des objets ». Car celui-ci « se plaît à susciter un monde non seulement lointain et défunt, mais en même temps meilleur ; un monde où l'homme est aussi peu pourvu à vrai dire de ce dont il a besoin que dans le monde réel, mais où les choses sont libérées de la servitude d'être utiles[1439] ».

En somme, la capacité de l'homme à s'emparer de l'histoire dépend de sa relation aux choses. Le spleen se tient dans la tonalité qui correspond à l'idée d'accumulation de la culture qui « accroît le fardeau des trésors qui s'accumulent sur le dos de l'humanité. Mais elle ne lui confère pas la force de s'en débarrasser pour les prendre en main[1440] ». Parce qu'il tient des objets qui n'ont plus de destin, ou plutôt parce qu'il contemple leur destin sans le prendre en main, il manque au spleen la réparation ou le sauvetage. Ses ressouvenirs conservent la trace de la succession sans complémentarité entre les époques. Au lieu d'aboutir à leur libération, il reste prisonnier d'un fétichisme qui ne connaît plus les jouissances de l'aura, là où le collectionneur véritable laisse les objets lever leur regard.

§ 3. Le pari et le souhait : jouer avec le temps

Comme « sentiment qui correspond à la catastrophe en permanence », le spleen développe une sensibilité extrême à la « perpétuation de ce qui existe ». Il montre l'impasse où s'abîment les événements pour résonner à vide, comme autant de permutations du cours de l'histoire où un ordre en remplace un autre, où tout est successivement chamboulé sans que rien ne change. Au temps vide du passage répond ainsi la succession des régimes politiques au XIX^{e} siècle qui laisse à peine le temps de saisir la teneur des configurations socio-historiques.

Miniaturisé par le regard du spleenétique, l'éternel retour de la foule des événements est ainsi comparable à un « kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements,

[1438] *Ibid.*, *Le Peintre de la vie moderne*, « L'art mnémonique », p. 699.

[1439] Benjamin, *LP.*, *Exposé de 1939*, p. 52.

[1440] Benjamin, *Œuvres III*, *Eduard Fuchs, collectionneur et historien*, p. 188.

représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie ». Mais c'est moins la vie que la mort qui se cache derrière l'apparence de cette « harmonie si providentiellement maintenue dans le tumulte de la liberté humaine[1441] » et la résignation du regard porté sur les événements « au point de vue providentiel » devait l'emporter sur « l'indignation » pour finalement refouler l'horreur de l'histoire[1442]. Tel qu'il se présente aux yeux de Baudelaire, le cours de l'histoire « connaît une rotation comparable à celle du kaléidoscope, où à chaque déplacement l'ordre est chamboulé pour faire place à un nouvel ordre (Coup d'État de Napoléon III[1443] !) » C'est ce même regard que Benjamin revendique, en avertissant toutefois qu'il « ne saurait à vrai dire solliciter l'attention du penseur davantage que le kaléidoscope dans la main d'un enfant (…) – Le kaléidoscope doit être brisé[1444] ». C'est retrouver en modernité la parole énigmatique d'Héraclite qui a noué temps, jeu et politique : « le temps est un enfant qui s'amuse, il joue au tric-trac. À l'enfant la royauté[1445] ».

L'expérience politique dépend de la manière de jouer avec le temps, c'est-à-dire de se tenir à la hauteur ce geste enfantin qui, en avançant ou bloquant les pions, choisit un rythme qui tire vers l'accomplissement ou le renversement de la partie, instaure ou substitue un ordre à un autre. Pour la bourgeoisie, « les événements politiques revêtaient eux aussi facilement la forme de coups de poker à une table de jeu[1446] ». Plus précisément, la structure temporelle du spleen qui sous-tend sa conception de l'histoire politique est analogue à celle du jeu de hasard. Elle est son « armature abstraite[1447] », purement temporelle et partage son idée régulatrice : « on ne

[1441] Pour qualifier ces reconfigurations du cours de l'histoire, Benjamin fait appel à un jouet, modèle choisi par *Le Peintre de la vie moderne* pour caractériser la capacité de l'homme des foules à saisir les changements incessants (Feuillets sur « La foule », p. 876 [M 14a, 1]. Voir *OC, II*, p. 692). Il en fait le kaléidoscope de l'éternel retour : « La conscience de celui qui est devenu la proie du spleen fournit un modèle miniature de l'esprit du monde auquel il faudrait attribuer la pensée de l'éternel retour » (Benjamin, *Baud*., Section « Spleen », p. 474).

[1442] Benjamin, *Baud*., *PSEB*, p. 722. La combinaison du spleen et de la providence s'oppose au temps révolutionnaire de la remémoration. La difficulté de Baudelaire à s'arracher au spleen viendrait de ce qu'« il n'a pas vu que les catégories des dominants sont toujours les miroirs grâce auxquels s'instaure l'image d'un "ordre" ». En témoigne l'idée de recherche de la providentialité dans *Mon cœur mis à nu* : « Ma fureur au coup d'État. Combien j'ai essuyé de coups de fusils. Encore un Bonaparte : quelle honte ! Et cependant tout s'est pacifié. (…) Ce qu'est l'empereur Napoléon III. Ce qu'il vaut. Trouver l'explication de sa nature, et sa providentialité » (p. 679). Dolf Oehler a montré à quel point les journées de Juin 1848 ont marqué la littérature et son inconscient. Le spleen serait le produit du refoulement de l'horreur des massacres d'alors. Voir *Juin 1848, le spleen contre l'oubli: Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen, Marx*, Paris, la Fabrique, 2017.

[1443] Benjamin, *Baud*., « Notes sur des poèmes de Baudelaire », p. 42.

[1444] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 5, p. 639

[1445] Dumont, Jean-Paul, dir., *Les écoles présocratiques*, Paris, Gallimard, 1991, Héraclite, B, fragment LII, p. 78.

[1446] Benjamin, *Baud*., *SQTB*, IX, p.976.

[1447] *Ibid.*, « Résumé de *Sur quelques thèmes baudelairiens* », p. 1020.

cesse de revenir au point de départ (*das Immer-wieder-von-vorn-anfangen*[1448]) ». Pour elle, la fin de partie est le recommencement de la même partie, au cours de laquelle il faudra renouveler les coups pour rafler la mise. Comme le jeu, la politique sous le Second Empire « nie énergiquement toute situation acquise, tout antécédent, tout avantage rappelant des services passés[1449] » et préfère s'en remettre aux chocs de l'expérience vécue dans la sensation. Dans la « succession rapide de configurations (…) totalement indépendantes les unes des autres », elle suscite à chaque fois « une réaction originale et absolument inédite de la part du joueur ». Plutôt que de compter sur les ressources de l'expérience, elle en détache les événements en s'en remettant au hasard du pari et nourrit la temporalité infernale de la répétition par sa tendance à tout rapporter à « la veine ».

Si les jeux de hasard dérivent de pratiques divinatoires, ils se présentent dans la pratique bourgeoise comme une divination avortée dans la mesure où le « comportement réflexe du joueur exclut qu'il puisse "interpréter" le hasard[1450] ». L'habitude du joueur de ne parier qu'au dernier moment traduit l'échappement, l'impossibilité de se charger de temps : « laisser passer le temps (l'expulser, l'évacuer), c'est ce que fait le joueur. Le temps gicle de tous les pores de sa peau[1451] ». Ainsi n'y a-t-il pour le spleenétique ni terme ni point de bascule dans le décompte du temps. Il fait vivre la durée dans l'ennui qui « prend les proportions de l'immortalité[1452] ». Les diverses tonalités, couleurs ou intensités dans lesquelles il plonge les événements renvoient toujours à l'impossibilité de tout accomplissement, à une existence qui se perpétue en s'exténuant, sans connaître aucune tension vers son achèvement :

> Le monde va finir. La seule raison pour laquelle il pourrait durer, c'est qu'il existe. Que cette raison est faible, comparée à toutes celles qui annoncent le contraire, particulièrement à celle-ci : qu'est-ce que le monde a encore à faire sous le ciel ? – Car, en supposant qu'il continuât d'exister matériellement, serait-ce une existence digne de ce nom et du dictionnaire historique[1453] ?

[1448] *Ibid.*, *SQTB*, IX, p.977. Benjamin précise que « Baudelaire a moins connu la temporalité infernale du jeu au moment où il le pratiquait que dans les périodes où il était en proie au spleen (Feuillets sur « La foule », p. 896 [J 88a, 3]) et associe cette expérience aux automatismes de la production mécanisée et aux mouvements de la foule.

[1449] *Ibid.*, IX, p.974. La citation est extraite du chapitre sur « le jeu » des *Idées et les âges* d'Alain.

[1450] *Ibid.*, Feuillets sur « La foule », p. 888 [O 12a, 2].

[1451] *Ibid.*, p. 876 [D 3, 4].

[1452] Baudelaire, *OC, I*, « Spleen », p. 73.

[1453]Benjamin, *Baud.*, Section « Éternel retour », p. 524 « Listes des thèmes », feuillets sur « La foule », p. 881 [J 47a, 2] (Baudelaire, *OC, I*, *Fusées*, XV, p. 665).

Le fragment de *Fusées* donne la formule la plus aboutie du désabusement de la conscience historique exclue de la remémoration. Pour celui qui se découvre « comme un homme lassé dont l'œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et devant lui qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur[1454] », toute possibilité de décrochage temporel est vaine. Aucun commencement radicalement nouveau ne survient dans le temps homogène, tel est l'enseignement que tire le spleenétique de sa méditation forcée devant les débris de l'histoire. En commentant la « clairvoyance » de ce constat amer, Benjamin surenchérit en cherchant sa confirmation historique : « nous ne sommes déjà pas si mal placés pour convenir de la justesse de ces phrases. Il y a bien des chances qu'elles gagneront en sinistre[1455] ». Mais la confiance dans le sens de l'histoire, la foi dans le progrès n'est pas nécessaire à celui qui veut s'emparer de son destin. Plutôt que de conclure à une inévitable résignation, il faut tirer de cette impuissance et de cette détresse irrémédiable la nécessité de penser l'interruption de l'histoire.

Objet ou événement, le neuf pénètre dans la mémoire spleenétique comme quelque chose qui a toujours existé. Contre cet aplanissement de la profondeur du temps, il s'agit de retrouver un relief en donnant leur « physionomies aux dates ». Conscient de la vanité de son propos et reconnaissant avoir dérivé dans un « hors d'œuvre », Baudelaire conserve ces pages désespérées, dit-il, pour « dater ma colère. / tristesse[1456] ». Dater ce verdict, c'est déjà chercher à l'extraire du temps et à conserver la trace d'une bifurcation possible. Concentré dans la date, le spleen perd le caractère diffus de la pure et simple indifférence au déclin de l'histoire. Renversé en douleur de l'indifférence, il fait connaître les accès de rage et de tristesse propres à la volonté d'interrompre le cours du monde :

> Interrompre le cours du monde – telle était la volonté la plus intime de Baudelaire. La volonté de Josué. [Non pas tant la prophétique : car il ne songeait pas à faire demi-tour.] Sa violence, son impatience et sa colère en découlent. En découlent aussi les tentatives toujours renouvelées de frapper le monde au cœur [ou de l'endormir par son chant]. C'est cette volonté qui, dans ses œuvres, l'engagea à accompagner la mort de ses encouragements[1457].

[1454] Section « Spleen », p. 473-474 [J 47a, 2] (Baudelaire, *OC, I.*, p. 667).

[1455] Benjamin, *Baud.*, « Notes sur les *Tableaux parisiens* de Baudelaire », p. 1018.

[1456] Baudelaire, *OC, I, Fusées*, XV, p. 667.

[1457] Benjamin, *Baud.*, Section « Spleen », p. 476 [J 50, 2] et *Zentralpark*, § 15, p. 646.

Comparable à Josué qui arrêta le cours du soleil et immobilisa la lune pour anéantir ses ennemis, l'irascibilité et l'impatience de Baudelaire se portent contre le temps du passage et de l'attente. Cette même impatience, à la fois « substrat de la rage de jouer[1458] » et moteur des assauts lancés pendant la révolution Juillet contre les horloges des clochers, cherche héroïquement à faire valoir les droits du calendrier contre le cours homogène du temps[1459]. Ivre de temps plein, le révolutionnaire exerce sa pulsion destructrice contre la marche ordinaire de l'histoire qui ne connaît aucun saut. Mais les répétitions du jeu de hasard l'ont emporté sur les rites du calendrier qui, comme le précise la XV^e^ thèse, sont devenus les « monuments d'une conscience historique dont on ne semble plus trouver la moindre trace en Europe depuis cent ans[1460] ». Le conflit entre le temps mécanique de l'horloge et le temps plein de mémoire semble réglé dès lors que les jours de fête qui ménageaient des « espaces de remémoration » et préservaient la dimension qualitative du temps ne font plus qu'accentuer le sentiment d'exclusion du calendrier :

> Des cloches tout à coup sautent avec furie
> Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
> Ainsi que des esprits errants et sans patrie
> Qui se mettent à geindre opiniâtrement.

Sous ce ciel assailli (sous lequel Blanqui a placé ses spéculations[1461]) les instants détachés du temps, enserrés dans l'arbitraire du cours de l'histoire, sont devenus les signes de la capitulation devant le cortège triomphal des vainqueurs qui parade devant les individus aliénés :

> – Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
> Défilent lentement dans mon âme ; l'Espoir,
> Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
> Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir[1462].

[1458] *Ibid.*, *SQTB*, IX, p. 978. Impatience et irascibilité et se recoupent dans le sectionnement du temps qui est aussi l'apanage du jeu. Voir Section « Spleen », p. 474-475 et p. 476 [J 50a, 1].

[1459] Benjamin, *Sur le concept d'histoire* , XV, p. 76-77 : « Lorsque fut venu le soir de la première journée de combat, il se trouva qu'en plus endroits de Paris, on tira sur les horloges des clochers. Un témoin qui doit peut-être son intuition à la rime écrivait alors : "Qui le croirait ! On dit qu'irrités contre l'heure / De nouveaux Josué, au pied de chaque tour, / Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour" ».

[1460] Benjamin, *Sur le concept d'histoire*., p. 76.

[1461] Benjamin, *Baud*., Section « Éternel retour », p. 535 [J 70, 2].

[1462] *Ibid.*, *SQTB*, X, p. 984. Benjamin cite et commente ici la quatrième strophe de « Spleen » (Baudelaire, *OC, I*, p 75) qui consigne le pressentiment d'exclusion du calendrier propre à l'homme moderne. Le dimanche n'a pas de signification particulière pour l'homme qui a perdu son expérience. Michael Löwy précise l'origine et l'extension

Le triomphe de l'Angoisse devant la parfaite détermination de l'histoire, l'asservissement et la tristesse de l'Espoir sont les deux faces d'un même ressouvenir. Allégorisés, tous deux commémorent les échecs de la révolte et témoignent encore du désir caché dans les soubresauts de l'histoire. Signe de rattachement à la tradition spleenétique des vaincus et initiatrice de son action, la fêlure du temps est essentiellement politique :

> La conscience de la discontinuité historique est le propre des classes révolutionnaires au moment de leur action. D'un autre côté cependant, il existe le rapport le plus étroit entre l'action révolutionnaire d'une classe et le concept que se forme cette classe (non seulement de l'histoire à venir) mais aussi de l'histoire passée. Ce n'est rien qu'en apparence une contradiction : la Révolution française se reportait, par-delà l'abîme des millénaires, à la République romaine[1463].

Comme il n'y a jamais à proprement parler correspondances entre les choses, mais toujours entre les images des choses, c'est-à-dire entre les souvenirs qui se rencontrent dans le temps de l'actualité, les événements et les époques historiques entrent de plein droit dans leur jeu.[1464]. La substitution du jeu des correspondances au calendrier cherche à tenir l'idée du surgissement d'un instant soustrait à l'automatisme de la patrimonialisation historique des événements. Tel est l'« idéal historique » que Baudelaire « fixe dans son schéma mystique. Sa notion de *correspondances* est inséparable de lui[1465] ». Comme le spleen introduit la discontinuité dans les cultes des correspondances, celles-ci entrelacent les parties isolées du cours catastrophique de l'histoire. C'est moins une consolation par l'ailleurs qu'un rappel à l'ordre de l'outre-tombe qui impose au présent de s'emparer d'un fragment du passé, au nom de leurs affinités secrètes. Répondre à cet appel, c'est en quelque sorte rejouer une partie avortée

---

de ce conflit des temporalités : « La conception du temps que propose Benjamin a ses sources dans la tradition messianique juive : pour les Hébreux, le temps n'était pas une catégorie vide, abstraite et linéaire, mais était inséparable de son contenu. Mais, d'une certaine façon, c'est l'ensemble des cultures traditionnelles, pré-capitalistes ou pré-industrielles, qui gardent, dans leurs calendriers et leurs fêtes, les traces de la conscience historique du temps » (*Walter Benjamin, avertissement d'incendie*, p. 169).

[1463] Benjamin, *Écrits français*, « Paralipomènes et variantes de *Sur le concept d'histoire* », p. 450.

[1464] Lorsque Benjamin affirme que « pour Robespierre, la Rome antique était un passé chargé de temps du maintenant qu'il détachait par explosion du continuum de l'histoire » et que la Révolution française « se concevait comme une Rome revenante » (*Sur le concept d'histoire*., p. 75), il mobilise un modèle de la citation qui *fait correspondre en arrachant au contexte*.. Ainsi la correspondance structure-t-elle l'action historique par son jeu qui délaisse les relations d'identité et de succession pour opérer des rapprochements soudains entre des extrêmes, pour provoquer la rencontre fulgurante entre des images, des objets, des événements infiniment éloignés.

[1465] Benjamin, *Baud*., p. 942. La remémoration résulte de la rencontre fulgurante entre un fragment du passé et le présent. Leur collision implique l'ouverture de l'histoire à la préhistoire, mais l'image de la vie antérieure, site des correspondances, ne conserve rien du passé mythique radicalement coupé de l'histoire. Elle n'est pas l'image figée de l'éternité, mais le lieu qui accueille les fragments historiques pour les prendre en main, pour révéler ses possibilités de bifurcations. Sur ce point, voir dans ce chapitre notre paragraphe « L'oubli et l'épaisseur du souvenir : l'art mnémonique ».

et ainsi « se charger (*laden*) de temps » en plongeant dans l'histoire à l'instar du flâneur qui plonge dans la foule comme dans un réservoir d'électricité.

Au joueur qui se décharge du temps dans sa passion pour le hasard et abolit ainsi l'ordre de l'expérience, Benjamin répond par un conseil : « il ne faut pas laisser passer le temps – il faut le convier et le prendre en charge (*einladen*[1466]) ». Il accompagne ainsi les réserves du poète en proie au spleen, frère jumeau du « Joueur », qui, même dans sa fascination pour le jeu, reste à l'écart et rejette ses stupéfiants :

> Et mon cœur s'effraya d'envier maint pauvre homme
> Courant avec ferveur à l'abîme béant,
> Et qui, soûls de son sang, préférait en somme
> La douleur à la mort et l'enfer au néant[1467] !

S'il est vrai qu'épargner « toute la force et toute la passion… gaspillées annuellement en Europe aux tables de jeu suffirait sans doute pour constituer un peuple romain et une histoire romaine », alors l'héroïsme et le désir que Baudelaire a voulu déceler dans les « milliers d'existences flottantes » ne font que sommeiller « dans les souterrains de la grande ville[1468] ». En témoignent la « beauté fatale » et la « sympathie fraternelle » que les joueurs suggèrent au narrateur du « Joueur généreux », lui-même sur le point de se délester de son âme, et sa description de « l'expression singulière leurs regards » : « jamais je ne vis d'yeux brillant plus énergiquement de l'horreur de l'ennui et du désir immortel de se sentir vivre[1469] ». Ainsi en va-t-il du flâneur qui, constamment tiraillé entre le souhait et le pari, s'est épuisé dans « ses errances inlassables » à « se fabriquer en tous lieux une nouvelle interprétation de l'image de la ville » :

> Ne transforme-t-il pas le passage en casino, en une salle de jeu où il mise les jetons rouges, bleus, jaunes de ses sentiments sur des femmes, sur un visage qui surgit – va-t-il répondre à son regard (*seinem Blick erwirdern*) ? – sur une bouche muette – va-t-elle parler ? Ce qui, dans tous les numéros du tapis vert, sourit au joueur – la bonne fortune –, lui adresse ici des clins d'œil – ceux de tous les corps féminins – qui lui font entrevoir la chimère de la sexualité : son type de femme. Ce type n'est rien d'autre que le numéro, le chiffre sous lequel à cet instant (*Augenblick*) précis la

[1466] *Ibid.*, Feuillets sur « La foule », p. 876 [D 3, 4].

[1467] *Ibid.*, *SQTB*, IX, p. 978 (Baudelaire, *OC, I*, « Le Jeu », p. 96).

[1468] Benjamin, *Baud*., p. 976. Benjamin cite le *Festin des joueurs* de Börne, qui ajoute que la société bourgeoise « essaie de déromaniser » l'homme. Ses stupéfiants s'opposent autant au saut de la Révolution qui s'est comprise comme « Rome revenante » qu'à la prédominance de Rome dans la conception baudelairienne de l'Antiquité.

[1469] Baudelaire, *OC, I, Le Spleen de Paris*, « Le Joueur généreux », p. 325.

> bonne fortune veut être appelée par son nom, avant de sauter immédiatement après dans un autre numéro[1470].

La symbolique traditionnelle qui décelait les lointains du temps dans l'espace a cédé la place aux activités modernes qui y enserrent le proche. Le temps infernal joue en effet dans la proximité ce que le souhait vise dans le lointain, tout comme « la bille d'ivoire qui roule dans la case *la plus proche*, la carte du dessus, qui est la *prochaine*, sont à l'exact opposé de l'étoile filante ». En tension vers le lever de regard auratique et vers le temps qui achève sans toutefois trouver la force de s'en emparer, le joueur fixe son regard sur le *kairos* qui file alors comme le temps. Mais le jeu de hasard doit autant son attrait au choc et au danger qu'aux espérances infinies. Il cherche ce moment où la « sombre résolution » devient « souhait (*Wunsch*) » et ouverture au temps qui achève, c'est-à-dire « l'antithèse du temps infernal, où se déroule l'existence de ceux à qui il n'est pas permis d'achever ce qu'ils ont entrepris[1471] ».

C'est ce que rappelle Anatole France dans *Le jardin d'Épicure* en interprétant la fable où le Génie offre à un enfant un peloton de fil lui permettant de dérouler plus ou moins lentement le fil de ses jours :

> Eh bien ! le jeu, qu'est-ce donc sinon l'art d'amener en une seconde les changements que la destinée ne produit d'ordinaire qu'en beaucoup d'heures et même beaucoup d'années, l'art de ramasser en un seul instant les émotions éparses dans la lente existence des hommes, le secret de vivre toute une vie en quelques minutes, enfin le peloton du fil du génie[1472] ?

Le jeu est un accéléré historique, une concentration de temps qui abrège. Il cultive ainsi indirectement cette conscience du temps plein qui ressurgit dans les assauts contre les horloges. Dans cette perspective, la rage du joueur – qui découle la nécessité de recommencer à zéro – fait écho au manque de temps du révolutionnaire qui se fait sentir à l'instant de son action. C'est cette même conscience du temps qui achève, approchée mais qui finit toujours par faire défaut, que Benjamin cherche à saisir face à l'impossibilité du retour aux rites du calendrier. Cette impossibilité peut être déjouée en jouant souverainement avec le temps, c'est-à-dire en se tenant

[1470] Benjamin, *Baud.*, « Non classé », p. 608 [O 1, 1]. Benjamin, qui peinait à retrouver les traces des passages chez Baudelaire, décèle leur physionomie dans la demeure souterraine (Feuillets sur « les Passages », p. 873 [A 12, 4]) à laquelle le poète est invité par le « clignement d'œil significatif » de Satan (« Le Joueur généreux »).

[1471] *Ibid.*, IX, p. 976-977.

[1472] *Ibid.*, Section « Spleen », p. 475 et Feuillets sur « La foule », p. 895 [O 4, a]. *Sur quelques thèmes baudelairiens* mentionne Anatole France pour spécifier le lien entre l'ivresse du jeu et l'accélération du temps mais écarte l'évocation du souhait dans la fable.

sur le point d'équilibre, trouvé par Baudelaire, entre la synchronicité des rites de l'Idéal et la parfaite diachronicité des jeux spleenétiques avec les événements. Le jeu contrebalance le rite et ses répétitions en le profanant. Il est l'image brisée et inversée du sacré, la manipulation qui démembre les objets dont on a oublié le sens et la fonction. Comme le note Agamben à la suite de Benveniste, cet usage ludique permet de « dégager le sacré de tout lien au calendrier, comme au rythme cyclique du temps dont il est la sanction » et donne accès à « une autre dimension du temps, où les heures passent "comme un éclair" et où les jours ne se suivent pas. Grâce au jeu, l'homme se délivre du temps sacré, pour l'"oublier" dans le temps humain[1473] ».

Tel peut être l'usage de la miniature du cours catastrophique de l'histoire, de ce kaléidoscope doué de conscience que Benjamin, comme le Baudelaire de la *Morale du joujou,* rêve de voir tomber entre les mains de l'enfant. Non pas entre les mains de ces « *enfants-hommes* » qui, au lieu d'user de leurs joujoux les patrimonialisent et « en font des bibliothèques et des musées » tout en souscrivant à l'injonction de « *ne pas toucher*[1474] », mais entre celles qui sont animées par le désir impérieux de « voir l'âme ». À la force de ce désir est subordonnée « la plus ou moins grande longévité du joujou » ou l'autorité du fétiche :

> L'enfant tourne, retourne son joujou, il le gratte, il le secoue, le cogne contre les murs, le jette par terre. De temps en temps il lui fait recommencer ses mouvements mécaniques, quelquefois en sens inverse. La vie merveilleuse s'arrête. L'enfant, comme le peuple qui assiège les Tuileries, fait un suprême effort ; enfin il l'entrouvre, il est le plus fort. Mais *où est l'âme ?*

Briser le kaléidoscope, c'est faire voler en éclat les reconfigurations automatiques et arbitraires qui animent le cours de l'histoire. C'est dénouer le lien rigide qui enchaîne passé et présent ou s'autoriser à prendre en main l'histoire. Pour apprendre à jouer avec des fétiches, Baudelaire a tourné résolument sa poésie vers l'enfance. De l'imitation à l'inversion, du choc au démembrement, ses manipulations profitent de toutes les ressources du jeu. Tel est aussi le cœur de la méthode matérialiste benjaminienne, articulant l'approche microscopique, prenant l'histoire à rebrousse-poil tout en collectant et en entrechoquant ses fragments. Comme l'enfant curieux de débusquer l'âme du jouet, le jeu poétique et l'écriture matérialiste s'enquièrent conjointement de la fêlure de l'objet historique : « sont-ils pris d'une colère superstitieuse

[1473] Agamben, *Enfance et histoire,* p. 123. Agamben précise que « ce que le jouet conserve de son modèle sacré ou économique, ce qui survit de lui après son démembrement ou sa miniaturisation, ce n'est rien d'autre que la temporalité humaine dont il était le réceptacle, sa pure essence historique. Le jouet est une matérialisation de l'historicité contenue dans les objets, qu'une manipulation d'un genre particulier permet d'extraire » (p. 125).

[1474] Baudelaire, *OC, I, La morale du joujou,* p. 586.

contre ces menus objets qui imitent l'humanité, ou bien leur font-ils subir une espèce d'épreuve maçonnique avant de les introduire dans la vie enfantine ? » Croisant la pulsion destructrice et le désir d'achèvement dans le temps, ils tentent de renverser le rapport où le rêve contenu dans la fantasmagorie et la fatalité de l'action s'excluent réciproquement. C'est chercher à saisir l'instant qui se tient entre l'excitation hésitante, prélude au jeu révolutionnaire, et « l'hébétement et la tristesse », conséquence de la déception du fétichisme enfantin qui ne trouve pas dans l'objet ce qu'il y cherchait. Le lien entre la véritable expérience historique, politique, et l'enfance tient dans ce temps d'arrêt où « la vie merveilleuse[1475] » est suspendue à l'action du corps collectif.

L'ivresse de l'action politique et l'ivresse poétique de l'enfant se partagent la capacité à percevoir et à se saisir des ressemblances non-sensibles, ou selon la formule de l'essai sur la faculté mimétique, à « lire ce qui n'a jamais été écrit ». Les expériences ou les jeux d'écriture de Baudelaire et de Benjamin héritent de ce « type de lecture, le plus ancien », celui de l'enfance de l'humanité. Mais elles le retrouvent moins dans cette forme de « lecture avant tout langage, dans les entrailles, dans les étoiles ou dans les danses[1476] », que dans l'art de fixer les correspondances qui traversent la matière historique. C'est en ce sens que les formules baudelairiennes forgées pour restituer l'expérience de l'ivresse du hachisch peuvent selon Benjamin « servir à définir une conscience historique révolutionnaire », c'est-à-dire à construire le concept de temps adéquat à la conception révolutionnaire de l'histoire. Son modèle est la fulgurance de l'éclair ou de l'étoile filante, le point temporel sans étendu qui, par son évanescence, échappe absolument à l'éternité de la répétition historique. : « Si longue qu'elle dût me paraître… il me semblait qu'elle n'avait duré que quelques secondes, ou même qu'elle n'avait pas pris place dans l'éternité[1477] ».

Là où le calendrier initie le temps dans les jours de remémoration, cette expérience du seuil initie au temps où l'action devient sœur du rêve. À vouloir creuser l'écart entre la pureté de la mémoire et l'action, on perd la dimension politique de l'agir. Imperméable au rêve, celle-ci reste cloisonnée dans le domaine du réflexe et de l'automatisme. Comme Bergson le remarque justement dans *Matière et mémoire*,

[1475] *Ibid.*, p. 587.

[1476] Benjamin, *Œuvres II*, « Sur le pouvoir d'imitation », p. 363. Le jeu est l'école où a été cultivée la faculté de perception de la ressemblance.

[1477] Benjamin, *Baud.*, Feuillets sur « La foule », p. 882-883 [N 15, 1].

> un être humain qui *rêverait* son existence au lieu de la vivre tiendrait sans doute ainsi sous son regard, à tout moment, la multitude infinie des détails de son histoire passée. Et celui, au contraire, qui répudierait cette mémoire avec tout ce qu'elle engendre *jouerait* sans cesse son existence au lieu de se la représenter véritablement : automate conscient, il suivrait la pente des habitudes[1478].

Mais le « sujet idéal de l'action » qui déjoue cette scission n'est pas l'homme pratique qui selon Bergson, grâce à son « bon sens », tient le juste milieu entre l'« impulsif » et le « rêveur ». Seul un corps « moins délimité que celui de l'individu », non pas défini en termes biologiques mais en termes sociaux, effectue le saut au-delà de l'habitude figée de la « *mémoire en action* », vers le domaine de l'expérience, c'est-à-dire vers les exercices de l'action en mémoire. Car la scission entre l'action et le rêve s'estompe dans le seul « corps de l'humanité » qui, pour être apte à agir « doit être pénétré par le rêve ». Comme exercice de ressouvenance ou de reprise, c'est-à-dire de répétition en avant, l'action politique et l'écriture poétique s'enquièrent de la promesse contenue dans ce monde même. En s'efforçant de la faire éclore, en tissant ses variations sur le texte de la réalité du XIX^e^ siècle, la poésie de Baudelaire aura voulu rappeler avec Marx, qu'« il suffirait à l'humanité d'exercer sa volonté pour accéder à la chose dont elle possède déjà le rêve[1479] ».

[1478] *Ibid.*, « *Ringbuch* », p. 938.

[1479] *Ibid.*, p. 939. Benjamin a en tête la lettre à Ruge de septembre 1843, à laquelle Pasolini empruntera l'expression pour son roman de 1962. Marx parle seulement de « prendre conscience » de cette chose possédée en rêve et précise : « nous ne nous présentons pas alors au monde en doctrinaires armés d'un nouveau principe : voici la vérité, agenouille-toi : Nous développons pour le monde des principes nouveaux que nous tirons des principes mêmes du monde. (…) Tout ce que nous faisons, c'est montrer au monde pourquoi il lutte en réalité, et la conscience est une chose qu'il *doit* faire sienne, même contre son gré ». Abensour note en ce sens que « le guetteur de rêve n'est pas là pour surveiller le caractère peut-être périlleux du rêve de justice au regard de l'ordre existant, il se tient là pour guetter les rêves du collectif – à l'encontre des forces mythiques qui travaillent à prolonger le sommeil de l'univers capitaliste – l'éclat fragile qui soudain provoque le réveil et arrache au maléfice du XIX^e^ siècle » (*L'utopie de Thomas Moore à Walter Benjamin*, Paris, Sens & Tonka, 2000, p. 127).

Conclusion

Ne renversez point leurs idoles en colère, pulvérisez-les en jouant, et l'opinion tombera d'elle-même.

Sade

§ 1. Ridentem ferient Ruinae

Que peut la poésie à l'âge du capital ? Telle est la question insistante posée par l'être hybride, moitié poète et moitié critique, rencontré par le lecteur qui entre dans le labyrinthe du *Baudelaire*. Tenter d'y répondre revient probablement moins à résoudre un problème qu'à trouver la forme énigmatique en mesure de le conjurer. Déjà, les fragments conclusifs des *Exposés* successifs des *Passages* se faisaient face pour déceler à la manière de Hegel les signes de la ruine de la société bourgeoise dans l'ébranlement de l'économie marchande tout en actant avec la résignation de Blanqui le temps infernal de l'éternel retour du même. Lorsque Baudelaire passe au premier plan, la Mort et la Marchandise se télescopent à nouveau pour tracer la signature historique d'une modernité qui, comme le visage de Méduse, nous foudroie d'un regard immémorial. Avec lui, Benjamin s'exerce une dernière fois à penser le Capital comme un souvenir.

L'un des derniers portraits légués par le poète abrège en une image à secret sa relation ambiguë avec un temps dont il s'apprête à prendre congé. *Impavidum ferient ruinae*, écrivait Horace dans une formule appréciée de Baudelaire. Quelque temps avant sa mort, l'épitaphe *Ridentem ferient Ruinae* légende le visage stoïque du dandy sur lequel s'affiche encore le retrait aristocratique du monde : c'est un rieur que les Ruines frapperont. On ne saurait se résoudre à dire que l'indifférence du sage qui ne rit jamais céda alors la place à l'esprit de dérision. Celui qui « [rit] dans les deuils et pleure dans les fêtes » aura retenu quelque chose du conseil de « La Voix » : « Garde tes songes ; / Les sages n'en ont pas d'aussi beaux que les fous[1480] ! ». Exposé au choc de l'appareil photographique, le poète allégoriste nous regarde et fait son deuil en riant.

[1480] Baudelaire, *OC, I*, « La Voix », p. 170.

Avec les larmes, l'homme séduit, mais aussi « lave les peines de l'homme » ; il mord avec le rire, par lequel « il adoucit quelquefois son cœur et l'attire ; car les phénomènes engendrés par la chute deviendront les moyens du rachat[1481] ». Peut-être faut-il alors reconnaître dans cette légèreté la physionomie de la conscience dans le Mal, ce « puits de Vérité, clair et noir, / Où tremble une étoile livide[1482] » ou encore la marque d'un savoir de l'irrémédiable qui n'acte à aucun moment la destruction sans trouver la force de concevoir la catastrophe comme sauvetage. Comme un ressouvenir de la répression des espoirs révolutionnaires, l'épigraphe des *Fleurs du mal* invoquait ainsi l'écriture contre le péril de l'oubli :

> On dit qu'il faut couler les exécrables choses
> Dans le puits de l'oubli et au sépulchre encloses,
> Et que par les escrits le mal ressuscité
> Infectera les mœurs de la postérité ;
> Mais le vice n'a point pour mère la science,
> Et la vertu n'est pas la fille de l'ignorance[1483].

Face au triomphe de la société bourgeoise, le bilan métaphysique tiré par ce « livre destiné à représenter L'AGITATION DE L'ESPRIT DANS LE MAL » aura imposé l'image de l'agitation figée en même temps que la mémoire de l'utopie. Comme l'annonçait déjà en 1848 la publicité pour les *Limbes* – destiné par le jeune Baudelaire à « représenter les agitations et les mélancolies de la jeunesse moderne[1484] » –, le tourment existentiel du spleen vaut comme signature historique d'une poésie des révolutions européennes et de leur inachèvement. Tel était aussi le pressentiment du *Dix-huit Brumaire de Louis Bonaparte*, où Marx soutenait que « la révolution sociale du XIX^e^ siècle ne peut pas tirer sa poésie dans le temps du passé, mais seulement dans l'avenir », l'exhortant alors à « laisser les morts enterrer leurs morts, pour atteindre son propre contenu[1485] ».

Devant des événements historiques qui se présentaient comme des rééditions, il restait à trouver la poétique qui fonde en imagination l'action révolutionnaire. Si comme l'écrit Benjamin en reprenant Marx « l'humanité doit prendre congé de son passé dans la réconciliation », il fallait chercher le temps où les rêves d'échafaud et les bâillements de l'Ennui

[1481] Baudelaire, *OC, II, De l'essence du rire*, p. 528.

[1482] Baudelaire, *OC, I,* « L'Irrémédiable », p. 80.

[1483] *Ibid.*, p. 807. L'épigraphe des *Fleurs du mal* emprunte ces vers aux *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné.

[1484] *Ibid.*, p.195 et p. 793.

[1485] Marx, *Œuvres IV*, p. 440.

n'avalent pas le monde, les lieux où « la gaieté (*Heiterkeit*) [qui] est *une* forme de réconciliation[1486] » sépare des fantômes du passé, à la manière du surréalisme, dans un immense éclat de rire. Quand bien même la teneur de l'expérience vécue a infléchi le devenir de la tradition poétique, Baudelaire a reconnu que nul poème n'est en mesure de se passer d'un séjour dans la mémoire. Pour cette raison, la question de l'oubli et du souvenir hante les *Fleurs du mal* comme elle hante aux yeux de Benjamin l'expérience révolutionnaire. Refusant par avance les accusations sartriennes de passéisme, le philosophe a vu dans les ambiguïtés politiques de l'œuvre l'occasion de restituer une puissance de germination qui la distingue de toute critique réactionnaire comme de toute apologie du moderne.

Ce que les surréalistes ont compris en voulant mettre le doigt sur les « les énergies révolutionnaires qui se manifestent dans le "suranné[1487]" » est en germe dans le geste qui place les correspondances sous le signe de l'oubli, de la recherche du souvenir oublié qui ressort de la mémoire collective et de ses rites perdus. Le déclin de l'expérience auratique s'est inscrit comme un chiffre dans les *Fleurs du mal* où coexistent allégories et correspondances. En parcourant le champ d'expériences figuré par ce double usage en apparence contradictoire, il s'agissait moins d'acter sa destruction que de prendre en charge le problème de sa survie sur le fond d'une dévalorisation inédite du monde des choses. À l'âge du capitalisme avancé, la dimension cultuelle de l'aura est passée dans les processus d'augmentation de la valeur symbolique qui enveloppe les objets sous forme de marchandises. Expulsée de la durée de la tradition et soumise à la temporalité de la mode et du sensationnel, l'expérience contemplative des lointains se métamorphose devant les féeries des Expositions universelles, dans les labyrinthes des grands magasins ou au contact des théurgies de l'image publicitaire. L'élan destructeur de Baudelaire s'y oppose en soumettant ces objets nouveaux et l'ensemble des phénomènes moderne au traitement qui dissipe la belle apparence. À partir des hiéroglyphes sociaux des *Fleurs du mal*, Benjamin a tenté à son tour de rapporter l'expérience de la marchandise à l'expérience allégorique. C'était pour lui se confronter à ce qui s'annonce avec le caractère inhumain du monde construit par la technique, rigidifié dans le souvenir et déserté

[1486] Benjamin, *LP*., p. 484 [N 5a, 2] (traduction modifiée).

[1487] Benjamin, *Œuvres II*, *Le Surréalisme*, p. 119.

par le *hic et nunc* comme par la profondeur de la mémoire, mais aussi avec la crise générale de la perceptibilité et l'étiolement du rêve d'une nature meilleure[1488].

Sans complicité avec le nimbe, l'intention allégorique s'affaire à déceler les variations des phénomènes auratiques en les amenant poétiquement à la manifestation. Dans la mesure où elle va jusqu'à s'essayer à l'introduction d'un « concept d'une aura nettoyée et débarrassée de ses ferments cultuels (…) pour se rapprocher d'autres qui ne sont pas encore appréhensibles[1489] », son opération ne saurait se résumer à la destruction. Tel est le paradoxe de la beauté moderne qui, émancipée de sa dimension cultuelle, recèle encore une expérience qui confère le pouvoir de lever les yeux. Baudelaire aura su enregistrer les destructions du monde moderne sans sacrifier la beauté et la joie, attachant autant d'importance à croiser le regard de ce qui *suit* du cours catastrophique de l'histoire qu'à ce qui en *résulte*. Conformément à l'idée que « chaque époque rêve la suivante », le travail du négatif accompli dans la dialectique de la nouveauté et du toujours-le-même ne va pas sans un travail du rêve. En levant le voile d'oubli qui rend opaque l'exploitation des hommes et de la nature, Benjamin a voulu rendre visibles les ferments d'une économie utopique où « chaque endroit est travaillé par l'homme, qui le rend utile et beau » et où « chacun est ouvert à tous, comme une auberge implantée au bord de la route ». Il exhume dans la technique poétique de Baudelaire une réminiscence de Fourier, la promesse d'un paradis perdu contenue par le moderne, celle qui serait réalisée par un travail qui, au lieu d'exploiter la nature pour la création de valeur, devient un jeu en mesure d'en extraire les virtualités : « une terre cultivée selon cette image cesserait d'être une partie "d'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve[1490]" ».

Reconnu par Baudelaire comme un ressouvenir théologique à mettre sur le compte de l'ivresse révolutionnaire, ce monde ou ce « paradis terrestre (qu'on le suppose passé ou à venir, souvenir ou prophétie[1491]) », est certes mis en pièce par l'intention allégorique. Mais les fragments ou les ressouvenirs qui composent l'édifice en ruines du moderne résonnent encore dans les correspondances, où l'aura surgit à nouveau, en portant les couleurs du deuil. L'usage de l'allégorie partage alors l'innocence de l'enfant, qui brise son jouet pour voir l'âme. En

[1488] Les analyses du *Baudelaire* complexifient ainsi le déclin de l'aura en corrélant ses causes techniques (le développement de la photographie et les transformations urbaines), sa cause économique (la production de masse), sa cause sociale (la situation de la lutte des classes) et sa cause érotique (le dépérissement de la puissance sexuelle).

[1489] Benjamin, *Baud*., « Ajouts concernant la construction », feuillet 5, p. 622.

[1490] *Ibid.*, Section « La marchandise », p. 468 [J 75, 2]. Cette idée d'une nature qui est là « gratuitement » est développée par la XI[e] des thèses (Benjamin, *Sur le concept d'histoire*., p. 70).

[1491] Baudelaire, *OC, II, De l'essence du rire*, p. 528.

construisant l'image d'un poète qui joue avec les signes et le cours de l'histoire comme avec un kaléidoscope, Benjamin a voulu lui imposer la tâche d'un renversement de la situation. La réconciliation avec le passé était pour Baudelaire réservée à un autre temps, celui de la Mort où l'on plonge pour trouver du Nouveau. Mais elle trouve déjà sa figure dans l'image d'une modernité construite à partir des vestiges du moderne, dans l'énigme même de cette caricature « formidable d'ampleur, mais sans rancune et sans fiel[1492] ». Elle s'annonce dans le comique involontaire et calculé du poète, figurant par défaut d'une scène envahie par la tristesse et désertée par le sérieux tragique de l'héroïsme :

> Je suis, messieurs, de ceux que le sort sans merci
> Force de provoquer un éternel délire,
> Et de faire aux passants partager leur fou rire.
> J'ai l'orgueil, tant je suis innocent et naïf,
> D'amuser ceux-là même à qui mon crayon vif
> Infligea le tourment de la caricature ;
> Je veux que les pendards, pendus à ma ceinture,
> Dénués de tout fiel comme de tout rancœur,
> En rire éclatants désopilent leur cœur[1493].

Inactuel, l'usage de l'allégorie survient trop tôt pour avoir intéressé ses contemporains, qui reconnurent dans la pensée qui l'accompagne les défauts d'une stylistique décadente et une jouissance stérile du morbide. Il faut en effet accorder à Nietzsche que les contemporains de ces événements ou de ces pensées « ne les *vivent* pas, ils passent à côté. Il en va ici comme dans le royaume des étoiles. C'est la lumière des plus lointaines qui parvient le plus tard aux hommes ; et tant qu'elle n'est pas arrivée, l'homme nie qu'il y ait là-bas des étoiles[1494] ». Une aura enveloppe encore le Baudelaire de Benjamin : non pas la lumière d'un soleil qui se lève, mais le rayonnement crépusculaire d'un astre depuis longtemps disparu, mort dans le ciel du Second Empire, et qui commence tout juste à parvenir jusqu'à nous. C'est en somme une « belle chose regrettable derrière le voyageur emporté dans la nuit », qui donne le désir de peindre car « en elle le noir abonde : et tout ce qu'elle inspire est nocturne et profond. Ses yeux sont deux antres où scintille vaguement le mystère, et son regard illumine comme l'éclair : c'est une explosion

[1492] Benjamin, *LP*., p. 749 [b 1a, 4]. Baudelaire donne cette formule à propos de Daumier (Baudelaire, *OC, II, Quelques caricaturistes français*, p. 556).

[1493] Baudelaire, *OC, II, Le Salon caricatural de 1846*, « Prologue », p. 500.

[1494] Nietzsche, *Œuvres*, *Par-delà le bien et le mal*, § 285, p. 727.

dans les ténèbres. Je la comparerais à un soleil noir, si l'on pouvait concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur[1495] ».

§ 2. Glorifier le culte des images

Comme une « clé confectionnée sans la moindre idée de la serrure où un jour elle pourrait être introduite[1496] », l'univers clos de l'œuvre lyrique ne devient lisible que trop tard, à l'instant où il rencontre de manière fulgurante la réalité de son lecteur nouveau. En parcourant la collection d'images qui le compose, ce dernier déchiffre ce qui devait rester caché au poète défunt, à savoir que la forme de son imagination entre en résonnance avec l'objet auquel l'expérience moderne doit sa structure. La marchandise est l'accomplissement de la vision allégorique, qui mime en retour l'ambiguïté du fétiche et s'empare de cette « apparition figurée de la dialectique (*die bildliche Erscheinung der Dialektik*[1497]) » où se figent les extrêmes de son cauchemar et de son rêve : la passion du Nouveau dans l'enfer allégorique de la nouveauté et son envers, la métamorphose du monde de la prostitution dans l'âge d'or des paradis artificiels. L'infime déplacement des concepts qui en fait des images, démystifie les fantasmagories du moderne pour en sauver le potentiel utopique. Comme le recueil de ces floraisons ne se fait que dans le comble de la réification, il suppose de s'affranchir de toute critique de l'impropre ou de l'inauthenticité d'une existence qui passe à côté d'elle-même. Dans le chant poétique s'immisce le *diapsalma* dans lequel la tristesse revient toujours comme une forteresse : « personne ne peut l'assaillir. De là, j'abats mon vol dans la réalité et je saisis ma proie ; mais je ne reste pas dans ces fonds : je rapporte à ma demeure mon butin. Et ce butin, ce sont des images[1498] ».

Ce geste de l'écriture philosophique de Benjamin ne relève pas du fétichisme qui glorifie les images. Il recoupe en revanche le fétichisme redoublé qui veut « glorifier le culte des images[1499] ». Par cette grande, unique et primitive passion inscrite dans le nom de Baudelaire coïncident les extrêmes de sa philosophie : le versant théologique et le versant matérialiste des écrits tardifs. L'extension du concept de fétichisme qui résulte de leur convergence dans le

[1495] Baudelaire, *OC, I, Le Spleen de Paris*, « Le Désir de peindre », p. 340.

[1496] Benjamin, *Baud*., « Notes sur les *Tableaux parisiens* de Baudelaire », p. 1010.

[1497] Benjamin, *LP*., *Exposé de 1935*, p. 43.

[1498] Benjamin, *Baud*., Section « Mélancolie », p. 165-166 [J 62a, 4]. La citation est extraite de *Ou bien… ou bien…*

[1499] Baudelaire, *OC, I, Mon cœur mis à nu*, XXXVIII, p. 701.

foyer de la marchandise-allégorie (de cette relecture de Marx à partir du prisme d'une pensée baroque) est certes trop vaste pour constituer le fondement d'une théorie critique. Mais au sein du fétichisme généralisé, la question de son dépassement cède d'emblée la place à celle de ses modalités, de sa prolifération et de ses débordements. Le surcroît de fétichisme découvert dans la poésie baudelairienne rayonne dans les déplacements possibles du fétichisme de l'argent. Il se résume dans la multiplicité de ses usages et dans ses ramifications, qui vont de la chose (l'expérience de la réification) au fantasme (l'appropriation de la marchandise) en passant toujours par l'image (le réel fétichisé).

L'allégorie est le canon de l'expérience de la réification. C'est dans un monde rigidifié que la poésie de Baudelaire trouve sa légitimité. Elle se tient au point où la relation sociale est transformée en un « comportement social des choses » et où le pouvoir des hommes devient « pouvoir de choses[1500] ». Sonder son texte impliquait de débusquer quel destin l'entrée en scène de la marchandise a réservé à la littérature. Alors que le marché de l'écriture et l'absence de réceptivité de la masse des lecteurs auraient pu signer son arrêt de mort, ils ont contribué à l'invention d'un *héroïsme de la production lyrique* où l'auteur cède sa place pour faire corps avec la lecture des conditions modernes d'existence. Ce contexte conduit au dessaisissement de la subjectivité et confère une légitimité nouvelle au lyrisme qui subordonne l'*ego scriptor* à l'intention allégorique. En installant la poésie lyrique « au cœur de la réification[1501] », Baudelaire aura été le premier à appréhender la force productive de l'homme devenu étranger à lui-même et à tracer les contours des formes modernes de sociabilité à partir de la chose sans qualités, anonyme, quelconque. L'égalisation par le fétiche est en effet la condition historique de la pertinence des expériences transhumaines des *Paradis artificiels* comme des formules poétiques de la permutabilité des êtres qui font dire au poète du *Confiteor de l'artiste* : « toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles ». Délesté de la personnalité, le poète hiérodule trouve une communauté dans la prostitution universelle et s'adonne à cette charité singulière en s'identifiant aux passants, en s'insinuant dans les rides et les rebuts de la grande ville.

Ainsi répond-il déjà à la systématisation du fétichisme de la marchandise qui conduira Lukács à forger le concept de réification. Son germe, la « pétrification d'un complexe de sens devenu étranger[1502] », n'exclut pas toutes suites à la stérilisation de l'expérience poétique. Là

[1500] Marx, Karl, *Manuscrit de 1857-1858 dits « Grundrisse »*, Paris, Éd. sociales, 2011, p. 93.

[1501] Benjamin, *Baud.*, « Plan de l'œuvre », p. 71.

[1502] Lukács, *La théorie du roman*, p. 57.

où un certain matérialisme historique a misé sur l'appréhension de la logique de construction d'une conscience de classe, Benjamin a décelé avec le poète l'ambivalence de l'existence réifiée, pour laquelle l'haleine glacée du capital ne va jamais sans enchantements. En mimant les jeux de voiles et les mouvements fantasmagoriques de la foule qui transfigurent la capitale en décor mythique, les vers creusent la logique de l'apparence, jusqu'à laisser apparaître par intermittence la décrépitude de la ville et, surtout, la profonde aliénation de ses habitants rendus étrangers par la temporalité du moderne. Car dès lors que le balancier de la pendule devient la mesure, « le temps est tout, *l'homme n'est plus rien ; il est tout au plus la carcasse du temps*[1503] ». Marx a peut-être donné la première formule de la réification en décrivant de la sorte l'altération de l'expérience, où l'on passe de l'exercice continu du geste au dressage du travail fragmenté. Baudelaire ne l'a certes pas pressentie au contact des milieux ouvriers, mais il aura vérifié par la fréquentation des rues parisiennes, de la foule, des bureaux des journaux, des salles de jeu et des ateliers de photographie que le choc est devenu la norme de l'expérience moderne. Dans cette fantasmagorie, tout ce qui est immédiatement vécu s'est éloigné dans les archives du souvenir. Mais l'affect de la discontinuité – nommé « spleen » – aiguise la perception jusqu'à découvrir que le temps lui-même se trouve réifié. Au temps où le ferment de l'aliénation de soi détermine la mélancolie, il n'est que des ressouvenirs (*Andenken*) de l'expérience défunte pour nourrir le génie allégorique, qui les retient comme *imago*, comme masque mortuaire. Dans l'essor du Second Empire et dans sa cohabitation forcée avec l'œuvre d'Hausmann, Baudelaire a en effet reconnu un « terrible *memento mori* » adressé au cœur de Paris. Après avoir été la forme de la survivance des dieux antiques, l'allégorie devient chez lui le mémorial de l'agir humain débordé par le développement de la technique et par le temps destructeur du pur passage. En liant ce « sentiment prémonitoire de l'insigne précarité des grands centres urbains[1504] » avec le délitement de l'espace social et historique en un ensemble de signes, la construction de la modernité s'écarte certes de toute conversion à l'esthétique de la présence. Et Yves Bonnefoy a raison d'écrire que « l'allégorie n'est pas de ce monde. Ou pour mieux dire, elle se présente dans les discours ou les œuvres comme un seuil vers lequel vont se porter tous ceux parmi nous qui dans le monde que nous avons rêvent l'existence d'un autre ». Il ne

[1503] Marx, Karl, *Misère de la Philosophie. Réponse à la Philosophie de la Misère de M. Proudhon*, Paris, Éditions Sociales, 1977, p. 64 (nous soulignons).

[1504] Benjamin, *Baud.*, « Notes sur les *Tableaux parisiens* de Baudelaire », p. 1012.

saurait pour autant s'agir d'un « leurre[1505] », car dès lors que ce que l'on a sous les yeux est sur le point de disparaître, le monde devient effectivement image.

L'allégorie détorque le réel fétichisé. « Les mondes pourraient finir, *impavidum ferient*, avant que je devienne iconoclaste[1506] », confesse Baudelaire, inscrivant involontairement dans la fascination pour les images le pressentiment que cette fin ne serait ni leur achèvement ni leur disparition, mais leur métamorphose. Si les rapports sociaux se présentent désormais moins comme un rapport entre des choses mais, comme l'a montré Debord en prolongeant Marx, s'exposent dans le médium de l'image, alors l'allégorie est l'écriture adéquate à notre modernité. « Tout pour moi devient allégorie » aurait ainsi pu être placé en exergue à *La société du spectacle* : parce qu'elle se tient dans un espace où tout est signifiant et fait indéfiniment vaciller le sens, l'allégorie vaut comme réplique à l'opacité des images devenues réelles. De même, ce que le critique découvre comme la vérité du spectacle, à savoir « une négation de la vie *qui est devenue visible*[1507] », peut servir à paraphraser sa parente benjaminienne : la fantasmagorie est la négation de l'oubli devenue lisible. Si la lecture de ces images inversées de la réalité ne trouve pas un obstacle insurmontable dans leur transparence apparente, c'est qu'elle dispose des moyens pour redoubler, démultiplier ou entrechoquer les perspectives, par la simple inadéquation du texte et l'image ou par l'insistance sur la séparation du réel et de l'apparence. C'est ce que Benjamin décèle dans *l'ut pictura poesis* des *Fleurs du mal*, où la marchandise a pris le relai de la mort pour opérer la coupure du signe, pour se réaliser dans la séparation entre signifiant et signifié. C'est aussi ce que fait sa théorie de l'entre-expression de l'infrastructure et de la superstructure, qui ne suspend tout régime de causalité que pour maintenir résolument la disjonction qui fait de toute marchandise un signe.

S'il ne s'agit alors plus de retrouver l'être derrière l'apparence, ni même un sens, mais seulement de mobiliser la puissance de défiguration de l'image, c'est que la métaphysique du faux et de la privation qui prend en charge le monde des apparitions fantasmagoriques a déjà renoncé à l'au-delà de l'authenticité. Mais l'effectivité de l'inversion fétichiste suppose encore une doublure du réel et n'écarte pas la possibilité de s'insinuer dans son pli. « Vivre au cœur de

[1505] Bonnefoy, Yves, « Leurre et vérité des allégories », in *Le siècle de Baudelaire*, Seuil, 2014, p. 17-56, p. 23.

[1506] Baudelaire, *OC, II., Salon de 1859*, p. 624.

[1507]Debord, Guy, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, *La société du spectacle*, p. 768.

l'irréalité (de l'apparence)[1508] » définit l'héroïsme dont Benjamin retrouve l'origine chez Baudelaire. Que le poète ait tenté l'appropriation des phénomènes auratiques au lieu de se résoudre à la seule exhibition du « mécanisme des trucs » et à la révélation au public de « toutes les loques, les fards, les poulies, les chaînes, les repentirs, les épreuves barbouillées, bref toutes les horreurs qui composent le sanctuaire de l'art[1509] » n'est pas un désaveu de la souveraineté de l'allégorie. À l'âge où les coulisses servent à détourner de ce qu'il y a à voir, l'amour du mensonge qui motive son usage est plus profond. Pour cette raison, la lecture allégorique du fétichisme de la marchandise doit reconnaître qu'aura et destruction vont de pair et limiter l'efficace des jeux avec l'arbitraire de la signification en même temps qu'elle dissipe l'apparence. C'est seulement au moment du choc, lorsqu'il fait entrer en collision image et idée, que l'instantané allégorique vérifie son pouvoir de déchiffrement, c'est-à-dire sa capacité à chiffrer autrement. Pour faire face à la réalité première de la marchandise – le fétiche ou l'incarnation d'une ambiguïté –, les images dialectiques de la modernité exhumée dans l'univers clos des *Fleurs du mal* puisent dans la dimension apotropaïque du langage énigmatique. Travaillant à la jointure de l'inconciliable, elles prennent sur elles l'ambiguïté du réel pour la conjurer. Défigurer les transfigurations trompeuses de la marchandise ne revient alors à les distordre que pour en jouir comme telles.

Mélancolie et fétichisme définissent les conditions d'appropriation de cet objet insaisissable et impalpable qu'est la marchandise. Si dans ce contexte le caractère destructeur n'est pas en mesure de balayer définitivement la belle apparence, c'est que l'allégoriste, confronté à la surenchère de la marchandise dans la dévalorisation du monde des choses, voit son instrument lui tomber des mains. Il lui reste à surprendre l'œuvre du temps, l'instant où l'objet exclu du processus de circulation délivre sa signification et le rêve contenu dans la marchandise défunte. L'accélération du développement technique devait accroître la masse de ces choses évidées, étendre indéfiniment le domaine de ces rebuts qui deviennent pour l'inspiration spleenétique les rébus de l'agir mort des hommes. L'identification avec la matière morte des objets usés et oubliés permet de définir le double statut du fétiche à partir de sa relation à la mémoire. Comme souffrance causée par la disparition de l'aura, le spleen ne conduit pas seulement à la morne accumulation des ressouvenirs ou à l'historicisme qui voit

[1508] Benjamin, *Baud*., *Zentralpark*, p. 651.

[1509] *Ibid.*, Section « Allégorie », p. 149 [J 56, 4].

dans le passé un avoir mort à disposition du présent. Il fait aussi pénétrer dans le domaine séraphique des choses délivrées de la corvée d'être utiles et délestées de la valeur d'échange, dont on peut alors faire usage. Le collecteur de haillons – le poète et l'historien matérialiste y reconnaissent conjointement leur *gestus* et leur méthode – n'est pas dénué de son fétichisme propre. Il fait son affaire de la jouissance des rebuts, de tout ce qui reste inaccompli sous le ciel de l'histoire.

S'il est une tradition discontinue du spleen, les fragments où murmure le passé se chargent d'une aura mélancolique. La valeur de culte est alors moins centrale que la structure de réponse qui recueille et articule l'expérience qui s'y attache en un langage commun. Les postulations contraires de l'allégorie et de la correspondance se croisent dans le médium du souvenir et définissent les modalités de remémoration (*Eingedenken*) dans les conditions modernes d'existence. La capacité à faire résonner les fragments de l'expérience défunte, rigidifiée en ressouvenirs (*Andenken*), définit l'acte de récollection des correspondances. Ainsi Benjamin a-t-il fini par reconnaître une complémentarité entre les figures en apparence antagonistes de l'allégoriste et du collectionneur. La collection et le fonds allégorique constituent le domaine des survivances, des souvenirs fétichisés comme des reliques, où chacun tente l'agencement des fragments et sonde leurs affinités secrètes. *Chercher* les correspondances, c'est faire l'expérience de leur perte, de l'absence de consolation face au délitement de la mémoire collective et, partant, répondre à l'appel de ce que l'histoire a laissé inachevé. Les « fragments éclatés de la véritable expérience historique[1510] » que le poète tient dans ses mains ou lie dans sa langue trahissent une perte inconsolable. C'est une perte de ce qui n'a jamais été possédé qui se fait sentir dans l'expérience auratique du monde en état de correspondance. Pour faire face au mutisme de l'expérience vécue, le schème mélancolique de la remémoration fait sentir la privation à laquelle elle doit sa naissance. Il renonce à la possession nostalgique du passé et s'approprie son objet en le faisant apparaître comme perdu, à la même manière que l'acédie, dessinant « en creux la plénitude de l'objet dont elle se détourne[1511] ».

L'inscription du chiffre du déclin de l'aura dans la poésie de Baudelaire et dans la philosophie de Benjamin écarte ainsi toute déploration nostalgique pour fuir *vers* les possibles dont regorge le moderne. Tout comme les images de la préhistoire ou de la « vie antérieure »,

[1510] *Ibid.*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, X, p. 984.

[1511] Agamben, *Stanze*, p. 28.

le domaine des souvenirs de ce qui n'a jamais été vécu – où s'immisce le fétichisme des « Bijoux » ou d'« Un hémisphère dans une chevelure » – ne relève ni de la réminiscence d'un archétype ni du retour d'un passé mythique. Ces images gisent comme une promesse au sein même de la beauté infernale du moderne. Si le mystérieux deuil porté par les modernes n'est pas celui d'un monde révolu, mais bien l'anticipation des pertes à venir, l'insistance baudelairienne sur l'inaccomplissement et la damnation ne fait que vider le pathos du désespéré et s'en tient à l'exercice résolu du désespoir. Pour le génie mélancolique qui cherche le bonheur dans ce qui est irrémédiablement perdu, il est encore dans l'espace de la proximité et du choc une disposition du regard qui offre à la chose la possibilité de lever le regard. Le geste benjaminien d'appropriation du passé partage ce trait de la poétique baudelairienne : à l'instar de la passante, la véritable image historique passe comme un éclair au milieu de la foule des événements, et peut être capturée à l'instant où elle se sépare. La conjonction entre l'art mnémonique – qui retient la fugitivité – et l'érotique de l'image recoupe en effet l'acte de la remémoration qui transforme « ce qui est inachevé (le bonheur) en quelque chose d'achevé, et ce qui est achevé (la souffrance) en quelque chose d'inachevé ». Et cette expérience indissociable de la pratique de l'histoire – celle que les *Thèses sur le concept d'histoire* font reposer sur le messianisme juif – est autant poétique que théologique. Parente de la tâche du peintre de la vie moderne, elle extrait le poétique contenu dans l'historique.

§ 3. Seul le chapitre des bifurcations reste ouvert

La dialectique mélancolique vérifie que « pour les désespérés seulement nous fut donné l'espoir[1512] ». Elle offre à Benjamin et à Baudelaire leur motif politique commun, qui ne repose pas sur l'espoir de ce qui pourra être gagné, mais sur la jouissance de ce qui aura été sauvé. À la différence de la polémique, qui distingue le progressif du régressif, le sauvetage comme forme d'écriture fait entrer en collision la fin et le commencement[1513]. Ainsi le problème de l'allégorie posé par le *Baudelaire* se résout-il dans l'éternel retour de la nouveauté, dans une constellation où les temps modernes se figent dans une allégorie. Benjamin aura arraché les

[1512] Benjamin, *Œuvres I, Les Affinités électives de Goethe*, p. 395.

[1513] Benjamin et Adorno, *Corr. A-B.*, Lettre à Adorno du 19 juin 1938, p. 297 : « Il y a là si peu d'espace pour la polémique, même en apparence et à plus forte raison sur le fond, et si peu de choses sont ici décriées au dépassées, que sur un tel objet la forme du sauvetage pourrait elle-même faire problème ».

Fleurs du mal à leur contexte, non pas sans rencontrer la résistance de leurs racines. En faisant entrer le XIX^e^ siècle dans un livre, il y lit l'histoire d'une humanité en proie à la fatalité mythique dont le cours s'accomplit dans le retour d'une seule et même catastrophe. Mais ce geste, qui transforme l'objet historique en monade, ne se laisse pas réduire à ce diagnostic, parfaitement résumé par Brecht, d'une « croyance en l'imminence d'une époque sans histoire après 1848 [qui] a faussé la littérature[1514] ». Il rehausse aussi tout sursaut au sein de la prophétie qui énonce que le monde en proie au toujours-le-même va finir. Si Benjamin entend certes montrer l'ancrage profond de Baudelaire dans le XIX^e^ siècle, c'est seulement en extrayant son image, de telle sorte que « l'empreinte qu'il y a laissée doit apparaître aussi nette et intacte que celle d'une pierre qu'on aurait délogée un jour de la place qu'elle occupait depuis des décennies[1515] ».

Enfermé dans le Paris du XX^e^ siècle, comme Blanqui au fort du Taureau, Benjamin aura répété une nouvelle fois le mythe à la pointe de la modernité pour trouver des possibilités d'évasion dans les confins du temps. Au fond de l'abîme où s'est engouffré le révolutionnaire en se plongeant « par trop intensément dans la structure du monde et de la vie[1516] », ce qui reste inaccompli résonne encore avec les images du bonheur possible. Placée sous le patronage du génie mélancolique, l'écriture sacrifie au pessimisme, mais seulement pour l'« organiser ». Elle subordonne le politique à la stratégie métaphysique, au point de prévoir de « détourner de la détermination "métaphysique" du spleen » les éléments nécessaires « pour la conclusion[1517] ». Comme principe de discontinuité et de sectionnement du texte, la citation arrache au cours de l'histoire et dispense de considérer le cours des victoires et des échecs, sinon pour préciser leur index. C'est en qualité de témoin plus ou moins lucide que le poète est « cité à comparaître devant le tribunal de l'histoire[1518] », non pas en héros. L'inscrire à ce titre dans l'histoire des révolutions ne revenait pas pour Benjamin à montrer comment les conditions socio-économiques ont déterminé sa position dans la lutte des classes. C'était saisir ce que la parole poétique a à dire dans ses intermittences et la mettre à contribution d'une « science attachée au devenir social » qui entend dissiper l'apparence du toujours-le-même en se passant de toute idéologie du sens de l'histoire. De l'itinéraire qui conduit le jeune Baudelaire révolutionnaire

[1514] Brecht, Bertolt, *Journal de travail, 1938-1955*, Paris, L'Arche, 1976, p. 15. Note datée du 25 juillet 1938.

[1515] Benjamin, *Baud.*, Lettre à Horkheimer du 16 avril 1938, p. 68.

[1516] *Ibid.*, « Blanqui et l'éternel retour », p. 37.

[1517] *Ibid.*, « Ajouts concernant la construction », feuillet 7, p. 623.

[1518] *Ibid.*, Section « Tradition », p. 545 [J 76a, 2]

aux postures contre-révolutionnaires, le critique retient surtout le point de bascule qui l'aura « *dépolitiqué* ». Le deuil des journées de 1848 et les suites napoléoniennes du suffrage universel annihilent la foi dans l'événement et invitent l'apparence de répétition sur la scène historique. Comme affect politique, le spleen est ambigu, enchevêtrant la résignation au *statu quo* à la rage de le conjurer. Mais sa résolution contrainte à se détourner de l'ordre des dépassements préparés est le terreau où germe le désir de faire soudainement surgir, de l'immobilité même, des possibilités de renversements. Car si la mélancolique éternité de l'homme par les astres ne promet aucune échappatoire, elle réserve une multitude de chemins à défricher, que l'*Exposé de 1939* passe encore sous silence : « seul le chapitre des bifurcations reste ouvert à l'espérance. N'oublions pas que *tout ce qu'on aurait pu être ici-bas, on l'est quelque part ailleurs*[1519] ».

« Flanquer Baudelaire de Blanqui, c'est le sauver », trouver l'action parente du rêve par-delà leur scission en faisant droit au « masque sombre » du conspirateur qui apparaît seulement « entre les lignes, dans la fulgurance de l'éclair » :

> Toi qui fais au proscrit ce regard calme et haut
> Qui damne tout un peuple autour de l'échafaud.

Si Benjamin a dû faire place aux litanies d'un Satan « confesseur… des conspirateurs », inspirateur des techniques putschistes et explosives mêlant « le salpêtre et le soufre[1520] », c'est que la conspiration est la forme tourbillonnaire de la politique moderne, où la situation d'exception est devenue la règle que nulle décision ne saurait trancher. Là où Schmitt a vu en Baudelaire l'un des grands prêtres sacrifiés, avec Nietzsche et Byron, sur l'autel de l'« occasionnalisme subjectivé[1521] » romantique et décadent, les mêmes prémisses maistriennes l'ont conduit à acter la dissolution des postures subjectives dans l'occasion. Les ambitions de maîtrise et de reconnaissance de l'événement cèdent devant l'accidentalité et l'exposition aux chocs. En somme, l'action politique quitte le tempo prévisible des projets concertés et des plans à réaliser pour se livrer au temps discontinu du péril et des brusques renversements. Dans le

[1519] *Ibid.*, Section « Éternel retour », p. 520-521. Ce passage est passé sous silence dans l'*Exposé*.

[1520] *Ibid., PSEB*, « La bohème », p. 719.Les vers sont tirées des « Litanies de Satan » (Baudelaire, *OC, I*., p. 124-125). C'est cette tête que Baudelaire dessine de mémoire (Avice, Jean-Paul et Pichois, Claude, dir., *Passion Baudelaire. L'ivresse des images*, Paris, Éd. Textuel, 2003, portrait 4, p. 69).

[1521] Schmitt, Carl, *Le romantisme politique*, Paris, 1928, p. 35. Schmitt définit ainsi l'occasionnalisme subjectivé : « L'attitude romantique conserve cette position particulière de l'occasionnalisme, mais elle change l'instance suprême et le facteur décisif, en substituant à Dieu, soit l'État, soit le Peuple, soit le Sujet individuel. Je propose donc la formule suivante : le romantisme est un occasionnalisme subjectivé ; le Sujet romantique traite le Monde comme un prétexte ou une occasion d'activité romantique » (p. 50).

temps révolutionnaire où « chaque seconde est la porte par laquelle le messie peut entrer », il n'est pas de période de décadence qui soit soustraite au sauvetage et qui n'offre des possibilités de bifurcations. Avec la « nouvelle pensée historique » du XX^e^ siècle s'annonçaient deux solutions possibles à une même crise, une croisée des chemins où se jouait son « exploitation dans un sens réactionnaire ou dans un sens révolutionnaire[1522] » : décider du destin en s'appropriant la facticité historique ou bien puiser le possible dans ce qui est étranger, plonger dans les lointains du suranné pour en déceler l'actualité. Il fallait attendre « quelque scintillement de l'entre-choc[1523] » de la manière heideggérienne d'envisager l'histoire dans *Être et temps* et de ses illuminations historiques inspirées par le surréalisme et le messianisme. Pour ces dernières, saisir l'occasion ne signifie pas condamner une voie pour poursuivre dans une autre, comme s'il s'agissait d'une simple intersection. C'est diviser le continuum du temps pour multiplier les possibilités de bifurcation. À partir du point critique du choc se ramifient les trajectoires possibles comme autant de feux d'artifice, d'éclairs ou de gerbes étoilées.

Dans le laps entre l'idée et l'image comme dans les brusques effondrements du vers, dans le culte du secret comme dans les saillies de la raison baroque qui commande aux *Fusées*, Benjamin a reconnu un seul et même désir : interrompre le cours catastrophique du monde par la seule force de la poésie. Si l'élan destructeur de l'intention allégorique ne conduit pas au nihilisme, c'est qu'il est accompagné du rêve sublime et ridicule de faire passer dans la langue la puissance d'arrêt que Baudelaire, en esprit rompu aux théorèmes métapolitique de Maistre, aura pressenti dans les révolutions. Penser les révolutions sans le progrès revenait à en faire autre chose que des « locomotives de l'histoire mondiale », comme le veut le mot de Marx. Il faut y déceler l'acte par lequel « l'humanité qui voyage dans le train tire les freins d'urgence[1524] ». C'est dans et par l'écriture que Benjamin aura cherché à retrouver cette expérience du temps qui fait défaut au révolutionnaire, cette « différentielle de temps (*Zeitdifferential*) dans laquelle seulement l'image dialectique est effective » et qui restait « encore inconnue » à la dialectique hégélienne[1525]. Le rythme dialectique de l'image tire fermement le « frein *intérieur*[1526] » du concept, qui est aussi celui de l'histoire. Il se tient sur la

[1522] Benjamin, *LP.*, p. 561 [S 1, 6].

[1523] Benjamin, *Corr. II*, Lettre à Scholem du 20 janvier 1939, p. 28.

[1524] Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte.*, p. 153.

[1525] Benjamin, *LP.*, p. 862 [Q°, 22].

[1526] La formule se trouve dans la *Phénoménologie de l'esprit*. Voir le chapitre « Une langue pour le désastre » de Pinchard, Bruno, *Métaphysique de la destruction*, Louvain-La-Neuve : Louvain ; Paris, Éditions de l'Institut supérieur de philosophie ; Éditions Peeters, 2012, p. 24.

ligne brisée du temps et polarise le fait historique en pré- et post-histoire « dans l'actualité elle-même ; comme un segment qui, découpé selon le nombre d'or, verra sa partition opérée en dehors de lui-même[1527] ». Si l'image ou l'allégorie est éminemment dialectique, c'est au sens où elle résiste aux dépassements pour s'enquérir de la césure.

Comme le dernier vers d'un poème reste sans enjambement, la prose philosophique de Benjamin a été interrompue par l'histoire. Mais elle reconnaissait elle-même par avance comme seul style approprié à l'achèvement celui qui sait déclarer son propre suspens : « la conclusion épointée des analyses matérialistes (au contraire du livre sur le baroque[1528]) ». En amont du retournement soudain qui révèle le visage de l'Ange derrière la face grimaçante de Satan, l'œuvre tardive séjourne dans « la rythmique intermittente de continuels arrêts, de brusques changements de direction, et de nouvelles immobilisations[1529] » qui caractérise le *Trauerspiel*. Parente des tableaux allégoriques du *Stahlhof*, l'image de la modernité pèse ce qui a été avec « quelques rares charges lourdes et massives[1530] » de présent. Sans dépassement, elle fait tendre la connaissance historique vers son point d'équilibre, comme on cherche le point d'oscillation du fléau sur la balance romaine. Comme dans le *Portrait de Georg Gisze* par Holbein où les choses, presque à leur place, ne semblent tenir que par une *ponderatio misteriosa*, le recours à l'image entend les retenir dans leur chute, les organiser à l'improviste. Tant que domine l'infini du monde capitaliste voué à la répétition mythique, il reste à cultiver l'imprévu, l'aléa qui fait soudainement basculer de l'agitation figée à l'utopie. Tant que l'histoire est égarée dans les truchements de l'ancien et de la nouveauté, l'unique forme d'achèvement est la reprise, la bifurcation qui rend au possible ce qui a été.

Faire avec l'état religieux du capitalisme, composer avec son culte en permanence et sans expiation auront été les grands axes de l'écriture du poème du Capital où s'esquissent les images d'une société post-capitaliste. « Quand on sent un regard dirigé sur soi, même dans son dos, on cherche à y répondre ! L'espoir d'être regardé par ce qu'on regarde crée l'aura », résumait Brecht après l'une des conversations à Svendborg qui entrecoupaient le silence des longues parties d'échecs avec Benjamin. Ce dernier n'aurait pas été étonné de lire que son ami

[1527] Benjamin, *Baud*., Section « Sauvetage », p. 589 [N 7a, 1].

[1528] *Ibid.*, *Zentralpark*, § 45, p. 667.

[1529] Benjamin, *ODBA*., p. 272.

[1530] Benjamin, *Baud*., Section « Sauvetage », p. 588 [N 6, 5].

voyait dans ces raisonnements une « pure mystique, malgré la posture antimystique[1531] ». De fait, le sauvetage de Baudelaire et de l'enfer du moderne où l'idée du Mal prend forme de fleur sont à compter parmi les « aspects tout à fait déterminés » de son travail que Brecht ne pouvait « assimiler » à son marxisme[1532]. Que l'allégorie ne vienne pas à bout de l'aura, mais en annonce de nouvelles formes – et que son satanisme corresponde à l'innocence fétichiste de la conscience dans le Mal – n'était pas pour Benjamin le signe de la traîtrise de Baudelaire ou de son coup de poignard *dans le dos* de Blanqui. C'était le signe d'un regard résolu à trouver le seuil qui fait passer du cercle du châtiment, de la culpabilité et de la dette à l'exil limbique, c'est-à-dire à trouver ce point d'équilibre entre malédiction et indifférence dont le poème « Allégorie », chargé d'une aura singulière par le silence de Benjamin, s'enquière :

> Elle rit à la Mort et nargue la Débauche,
>
> […] Elle ignore l'Enfer comme le Purgatoire,
> Et quand l'heure viendra d'entrer dans la Nuit noire,
> Elle regardera la face de la Mort,
> Ainsi qu'un nouveau-né, — sans haine et sans remords[1533].

[1531] Brecht, *Journal de travail*, p. 15. La note, datée du 25 juillet 1938, conclut : « C'est donc ainsi qu'on adapte la conception matérialiste de l'histoire ! Il y a plutôt de quoi s'effrayer ! »

[1532] Benjamin, *Corr. II*, p. 255.

[1533] Baudelaire, *OC, I*, « Allégorie », p. 116.

Annexes

Annexe 1 : La schématisation du *Baudelaire*

Benjamin construit le plan du *Baudelaire* en classant les matériaux collectés dans les liasses du *Livre des Passages* sous un certain nombre de catégories ou rubriques élaborées à cet usage, elles-mêmes réparties dans trois grands groupes qui correspondent aux trois parties que l'ouvrage devait comporter. Alors que le premier schéma-code (p. 79) propose trente catégories, le plan le plus avancé et détaillé – celui des « feuillets bleus » (annexe 2) – en compte quinze. Leur nombre se réduit en effet à mesure que progresse le travail de schématisation (*Schematisierung*), au cours duquel Benjamin supprime, reverse ou encore procède à la « dissociation (*Zerlegung*) des unités problématiques » (par exemple, la catégorie « Accueil réservé* » est scindée et déplacée de la première à la troisième partie). Les fragments des catégories supprimées (placés dans un quatrième groupe) sont généralement reversés sous d'autres catégories déjà existantes ou nouvelles (lors de la dernière schématisation : Passages, La foule, La trace, La valeur d'échange[1534]).

S'il est vain de fixer leur nombre ou leur ordre définitif, c'est non seulement que l'on peut douter que ce travail soit tout à fait achevé[1535], mais aussi parce que ces catégories tendent à s'effacer dans l'écriture, pour former des chapitres (dans *Le Paris du Second Empire chez Baudelaire*), ou pour devenir des motifs qui se ramifient et se tissent à travers les paragraphes (dans *Sur quelques thèmes baudelairiens*). Il reste possible, à partir de la correspondance de Benjamin (notamment des lettres à Horkheimer datées du 16 avril 1938 ; du 28 septembre 1938 ; du 13 mars, du 24 juin et du 10 août 1939), d'isoler trois états successifs de la schématisation du *Baudelaire*. Ceux-ci sont distingués par chaque colonne dans le tableau proposé à la page suivante (annexe 1).

[1534] Pour une analyse détaillée des manuscrits et du pourcentage des matériaux des liasses des *Passages* utilisés, voir Espagne, Michel et Werner, Michael, « Les manuscrits parisiens de Walter Benjamin et le Passagen-Werk », in Wismann, Heinz, dir., *Walter Benjamin et Paris : colloque international 27-29 juin 1983*, Paris, Cerf, 1986, p. 849-882.Pour le premier état de la schématisation (colonne 1), les catégories du quatrième groupe (reversées ou supprimées) sont ici placées dans leurs parties d'origine (à la fin, séparées par un espace).

[1535] Comme on ne dispose pas de plan global construit ultérieurement, nous conservons le plan des « feuillets bleus » – qui se rattache à la seconde schématisation – pour les parties I et III de la dernière schématisation (colonne 3). Dans la mesure où une part importante des matériaux initialement réservés à la partie III a été utilisée pour la rédaction de *Sur quelques thèmes baudelairiens* (c'est notamment le cas pour la rubrique « Perte d'auréole ») ou bien déplacée dans les deux autres chapitres de la partie II, il faut toutefois supposer que Benjamin aurait pu y apporter des corrections. Nous suivons ici les notes de régies et les indications de la correspondance pour déterminer un ordre possible des rubriques, qui reste toutefois incertain.

<table>
<tr><td>Entre avril et septembre 1938</td><td colspan="2">Fin septembre 1938 (envoi du manuscrit du PSEB)</td><td>Entre mars et août 1939 (envoi du manuscrit de SQTB)</td></tr>
<tr><td>I (thèse)
« Idée et Image »</td><td colspan="2">I (problème-Fragestellung)
« Baudelaire allégoriste »</td><td>I
« Baudelaire allégoriste »</td></tr>
<tr><td>Tempérament sensible
Passion esthétique
Mélancolie
Allégorie

Accueil réservé*
<s>Nature et ville</s>
Révocation de l’organique
Note sur Gautier – l’art pour l’art
La catin</td><td colspan="2">1. Tempérament sensible
2. Passion esthétique
3. Mélancolie
4. Allégorie

(Reversées : Accueil réservé ; Révocation de l’organique ; Note sur Gautier – l’art pour l’art ; La catin)</td><td>1. Tempérament sensible
2. Passion esthétique
3. Mélancolie
4. Allégorie</td></tr>
<tr><td>II (antithèse)
« Antiquité et Modernité »</td><td colspan="2">II (faits bruts, données rassemblées en vue de la solution)
Le Paris du Second Empire chez Baudelaire</td><td>II</td></tr>
<tr><td>Rebelle et mouchard
Marché littéraire
Le flâneur et la foule
Ennui
Le héros

Antiquité de Paris
Lesbos
Paris chtonien
<s>Romans policiers</s></td><td><u>Suite du plan des feuillets bleus :</u>
1. Rebelle et Mouchard
2. Marché littéraire
3. Marché littéraire
4. Le flâneur et la masse
5. Le héros
6. Antiquité de Paris
7. Ennui</td><td><u>Chapitre 1 : La bohème</u>
Rebelle et mouchard
Marché littéraire

<u>Chapitre 2 : Le flâneur</u>
Marché littéraire
Le flâneur et la foule

<u>Chapitre 3 : La modernité</u>
Le héros
(Reversées dans « Le héros » : Antiquité de Paris + Lesbos)

(Supprimée : Paris chtonien)</td><td><u>Chapitre 1</u>
Passages
Noctambulisme
Feuilleton ; Oisiveté

<u>Chapitre 2 (Sur quelques thèmes baudelairiens - réécriture du « Flâneur » du PSEB)</u>
La foule
Le jeu

<u>Chapitre 3</u>
La trace
La valeur d’échange (problème du type, détermination de la flânerie à partir de marché, identification à l’âme de la marchandise)</td></tr>
<tr><td>III (synthèse)
« Le Nouveau et le Toujours-le -même »</td><td colspan="2">III (solution-Auflösung)
« La marchandise comme objet poétique »</td><td>III
« La marchandise comme objet poétique »</td></tr>
<tr><td>Jugendstil
Nouveauté
La marchandise
Spleen
Perte d’auréole
Éternel retour
Tradition

Physiognomonies
Le dandy
Réactions politiques
Accueil réservé, en général*
Sauvetage
Progrès
Note sur Dante – Physionomie de l’enfer</td><td colspan="2">1. Nouveauté
2. La marchandise
3. Spleen
4. Perte d’auréole
5. Éternel retour

(Reversées : Physiognomonies ; Le dandy ; Réactions politiques ; Accueil réservé, en général ; Sauvetage ; Progrès ; Note sur Dante)</td><td>Nouveauté
La marchandise
Spleen
Perte d’auréole
Éternel retour</td></tr>
</table>

Annexe 2 : Plan des « feuillets bleus »

Les « feuillets bleus » contiennent le plan le plus complet du *Baudelaire*. Nous en donnons ici les principales articulations. Benjamin organise la matière consignée dans les rubriques en la rapportant à ces titres.

I. « Baudelaire allégoriste »	**II. Étude sociologique – utilisé pour la rédaction du *Paris du Second Empire chez Baudelaire***	**III. « La marchandise comme objet poétique »**
1. Tempérament sensible Séraphin et fétiche Théorie des correspondances L'art pour l'art : abandon de la totalité harmonieuse La question de Gautier 2. Passion esthétique Psychologie de l'impuissance Érotologie de l'impuissance Mystification Compendium de l'érotologie occidentale 3. Allégorie Agitation figée Pièces à l'appui Position antimythologique Morcellement de l'élan destructeur et attitude conservatrice 4. Mélancolie Le souvenir comme médium des correspondances Le souvenir comme médium de l'expérience allégorique L'image du cadavre	1. Rebelle et mouchard Dupont « Le vin des chiffonniers » Lamartine *Fils de famille* Conspiration Insurrection de Lyon Typologie politique et bohème 2. Marché littéraire Les pages littéraires Position de Baudelaire Données statistiques Carrière politique et *feuilleton* Lutte des classes 3. Marché littéraire Comparaison avec la putain Incompatibilité avec le journalisme Pages littéraires et annonces Information Honoraires et carrières des chroniqueurs 4. Le flâneur et la masse Fantasmagorie physiognomonique *Detective novel* Description de la masse Journalisme La foule chez Hugo La foule comme voile Causes sociales 5. Le héros L'héroïne Physiologie du héros *Flânerie supérieure* Le héros et la mission Le dandy 6. Antiquité de Paris Le déclin de Paris Modernité héroïque Anticlassicisme héroïque 7. Ennui Aspect politique des travaux haussmanniens Terreur et uniformisation Pour échapper à la monotonie Meryon	1. Nouveauté L'histoire comme nouveauté Le goût Nouveauté et progrès La mode 2. La marchandise Originalité de Baudelaire L'article de masse La putain Allégorie et marchandise 3. Spleen Sectionnement du temps Éléments destructeurs Disposition métaphysique Spleen et allégorie 4. Perte d'auréole La photographie La mission du poète Formulation poétique Les étoiles Analyse sociale 5. Éternel retour Concordance Baudelaire-Blanqui Concordance des thèmes Concordance Blanqui-Nietzsche Interprétation de Blanqui Concordance Baudelaire-Nietzsche

Index des œuvres de Baudelaire et Benjamin

BAUDELAIRE, Charles
Choix de maximes consolantes sur l'amour, 29, 91, 98
Conseils aux jeunes littérateurs, 283-284
De l'essence du rire, 9, 428, 430
Edgar Poe, sa vie et ses œuvres, 142, 145
Exposition universelle de 1855, 134, 316
Fusées, 8, 12, 48, 56, 68, 71, 97, 111, 140-142, 171, 191, 195, 235, 282, 318-319, 332, 341-343, 360, 377, 418-419, 441
L'art philosophique, 300, 322-323
Le Peintre de la vie moderne, 19, 93, 106, 138, 147-155, 180-181, 234, 256, 261, 278, 287, 333, 339, 347-350, 380, 392, 412-417
Le Salon caricatural de 1846, 431
Le Spleen de Paris
Chacun sa chimère, 145
Confiteor de l'artiste (Le), 380
Conspiration (La), 240
Crépuscule du soir (Le), 324
Désir de peindre (Le), 432
Enivrez-vous, 403
Foules (Les), 265, 274
Horloge (L'), 88, 403
Invitation au voyage (L'), 325, 330
Joueur généreux (Le), 140, 422-423
Symptômes de ruines, 136, 192
Tentations, ou Éros, Plutus et la gloire (Les), 333
Un hémisphère dans une chevelure, 438
Une mort héroïque, 237-240
Veuves (Les), 231
Les Fleurs du mal
À une passante, 100-107, 258, 262
Abel et Caïn, 36
Alchimie de la douleur, 213, 399
Au lecteur, 129-130, 331, 336, 357
Aube spirituelle (L'), 34
Avec ses vêtements ondoyants et nacrés, 43
Béatrice (La), 82-92
Beauté (La), 396
Bénédiction, 35, 53-55, 89, 360
Chevelure (La), 43, 391
Correspondances, 94-95, 324, 368, 409
Crépuscule du matin (Le), 185, 324
Cygne (Le), 190, 194-200, 365
De profundis clamavi, 82-84, 126, 137
Destruction (La), 330-333
Don Juan aux Enfers, 64, 86
Épilogue, 243, 349, 352
Femmes damnées, 67
Franciscae meae laudes, 36
Gouffre (Le), 206
Harmonie du soir, 397
Héautontimorouménos (L'), 3, 10
Horloge (L'), 100, 204, 402
Horreur sympathique, 399
Je n'ai pas oublié…, 52
Je t'adore à l'égal…, 97
Je te donne ces vers…, 44, 179
Jeu (Le), 422
La servante au grand cœur.., 52
Lesbos, 67
Litanies de Satan (Les), 36, 440
Madrigal triste, 88
Masque (Le), 251
Mauvaise moine (Le), 85
Mort des amants (La), 37
Mort joyeux (Le), 74
Obsession, 364
Paysage, 177
Phares (Les), 365, 367
Plaintes d'un Icare (Les), 221
Recueillement, 42, 380-381, 393
Reniement de saint Pierre (Le), 76
Rêve parisien, 135-138, 185
Sept Vieillards (Les), 236, 277-280, 293, 394
Soleil (Le), 230
Spleen (*Pluviôse, irrité…*), 387
Spleen (*J'ai plus de souvenirs…*), 41-43, 377, 388, 393, 411
Spleen (*Je suis comme le roi…*), 239
Spleen (*Quand le ciel bas et lourd…*), 399, 420
Tu mettrais l'univers entier…, 98, 340, 348

Un voyage à Cythère, 74-76
Une charogne , 73
Une martyre, 43, 311, 331
Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive, 348
Vampire (Le), 84
Vie antérieure (La), 376-377, 381, 391-393
Vin des amants (Le), 40
Vin des chiffonniers (Le), 232
Voyage (Le), 123, 129, 139, 184
Les Misérables par Victor Hugo, 72
Les Paradis artificiel, 36, 45, 81, 168, 233, 295, 322, 415
Madame Bovary par Gustave Flaubert, 53, 379
Mon cœur mis à nu, 8, 139, 144-145, 169, 213, 284, 294, 340, 341, 343, 345, 404, 414, 417, 432
Morale du joujou, 424-425
Pauvre Belgique !, 242
Pierre Dupont, 320, 329
Prométhée délivré par L. de Sennevile, 11, 391
Quelques caricaturistes français, 431
Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains, 317-318, 381
Richard Wagner, 181, 185
Salon de 1845, 180-182, 225
Salon de 1846, 125-126, 181, 225-227, 325
Salon de 1859, 99, 106, 130-131, 136, 184, 189, 202, 223, 241, 316, 327-328, 400, 406, 415, 435
Théophile Gautier, 316, 328, 391
Autres poèmes,
Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre, 254, 348
Tous imberbes alors…, 381
Vers pour le portrait de M. Honoré Daumier, 11
Voix (La), 427

BENJAMIN, Walter
« *Baudelaire unterm Stahlhelm* », 231
« Blanqui et l'éternel retour », 157, 166, 170, 439
Commentaires de quelques poèmes de Brecht, 263, 270
Destin et caractère, 210, 280
Deux poèmes de F. Hölderlin, 210
Eduard Fuchs, le collectionneur et l'historien, 58, 275, 414, 416
Enfance berlinoise vers 1900, 61, 412
Expérience et pauvreté, 223, 356, 363
Exposé de 1935, 21, 30, 46, 157, 204, 252, 263-264, 305, 308, 334, 432
Exposé de 1939, 110-111, 134-137, 157-158, 162, 177, 179, 190, 253, 263, 277-278, 297, 301, 305, 308, 352, 416, 440
Fragments
« Brèves ombres », 79
« La putain », 336, 341
« Proximité et lointain », 78
Franz Kafka, 141, 372, 388
Johann Jakob Bachofen, 344, 345
Karl Kraus, 51, 60, 110, 341, 346, 370
L'image proustienne, 371-374, 390, 411
La signification du langage dans le Trauerspiel et la tragédie, 217, 239
La tâche du traducteur, 5-6
Le capitalisme comme religion, 8
Le narrateur, 371
Le surréalisme, le dernier instantané de l'intelligentsia européenne, 12, 253, 394, 429
Les Affinités électives de Goethe, 113, 210, 211, 365, 438
« Notes sur les *Tableaux parisiens* de Baudelaire », 255, 277, 282, 419, 432, 434
Origine du drame baroque allemand, 3-6, 10, 14, 18, 22, 29-30, 33, 37, 47, 49, 73-75, 154, 202, 207, 210-218, 220-222, 239-241, 245, 249, 301, 304, 307-308, 311-315, 321, 326, 331, 335-344, 349, 354, 364, 380, 395-397, 405-408
Sens unique, 7, 11, 19, 175, 263, 351, 387, 412
Sur le concept d'histoire, 18, 40, 106-107, 112, 139-140, 144, 151-153, 170-174, 183, 197-198, 206, 219, 265, 269, 272-274, 300, 353-354, 366-367, 404, 414, 420-421, 430, 441
Sur le haschich, 294, 319
Sur le langage en général et sur le langage humain, 214, 215
Trauerspiel et tragédie, 220-222

Index des noms

Adorno, Theodor W., 3, 11-18, 51, 179, 187, 204, 252-254, 259-262, 266-269, 279, 291, 335, 348, 352, 375, 378, 389-391, 394, 409, 438
Apollinaire, Guillaume, 12, 53, 233
Aragon, Louis, 201, 253, 457
Arendt, Hannah, 13
Aristote, 47
Aubigné, Agrippa, 428
Auerbach, Erich, 460, 467
Bachofen, Johann Jakob, 344-348
Balzac, Honoré de, 35, 38-40, 82, 89, 118, 149-150, 222-228, 231, 261, 280, 285, 306, 316
Banville, Théodore de, 207
Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée, 8, 79, 115, 119-125, 128, 237, 377
Barré, Eugène, 133
Bataille, Georges, 19
Berg, Alban, 348
Bergson, Henri, 369-378, 401, 425, 426
Blanqui, Louis-Auguste, 24, 110-112, 137, 140, 144, 156-175, 179, 190, 206, 216, 219-220, 232, 243-247, 280, 387, 420, 427, 439-440, 443
Böhme, Jakob, 406
Bosch, Jérôme, 42, 315
Bourget, Paul, 115
Brecht, Bertolt, 135, 147-148, 199, 219, 220, 263, 270, 439, 442-443
Breton, André, 253
Brunetière, Ferdinand, 115
Byron, 124, 440
Calonne, Alphonse de, 135-136, 193, 347, 348
Campanella, Tommaso, 59
Chateaubriand, François-René de, 234, 348, 393
Claudel, Paul, 118, 222, 398
Cousin, Victor, 182
Creuzer, Georg Friedrich, 207, 323
Crowe, Catherine, 316-317
Curtius, Ernst Robert, 38
Dante, 78-93, 106-107, 113, 115-129, 294-295
Daudet, Alphonse, 382, 457
Daumier, Honoré, 10, 188, 203, 226, 237, 255, 280, 431
Debord, Guy, 251, 253, 435
Delacroix, Eugène, 84, 86, 115, 125, 126, 127, 128, 143, 223, 327
Delâtre, Auguste, 189
Delécluze, Etienne-Jean, 80, 85, 88
Delvau, Alfred, 257
Démar, Claire, 57
Desbordes-Valmore, Marceline, 381
Descartes, René, 260
Desjardins, Paul, 400
Deubel, Léon, 262, 410
Dilthey, Wilhelm, 369
Doré, Gustave, 124
Du Camp, Maxime, 58, 110
Dürer, Albrecht, 46
Dusolier, Alcide, 62, 129, 188
Duval, Jeanne, 70, 72, 350
Engels, Friedrich, 260, 269, 345
Engländer, Sigmund, 148
Évagre le Pontique, 84
Ferrari, Giuseppe, 143
Ficin, Marsile, 47-48
Fiorentino, Pier-Angelo, 125
Flaubert, Gustave, 23, 35, 42, 49, 367, 417
Fondane, Benjamin, 398
Foucault, Michel, 295
Fourier, Charles, 35-40, 158, 317-318, 322, 430
France, Anatole, 7, 65, 69, 423
Frédéric III, 176
Freud, Sigmund, 53, 67, 103, 190, 377-379, 390, 400
Friedell, Egon, 147, 338
Friedrich, Caspar David, 115, 381
Fuchs, Eduard, 40, 58, 275, 414
Fustel de Coulanges, Numa Denis, 151
Gall, Franz Joseph, 8
Gautier, Théophile, 115, 118, 204, 205, 323, 388

Geffroy, Gustave, 161, 189, 190-191, 246, 247
George, Stefan, 5, 34, 105, 145, 230
Gide, André, 56, 113, 329, 396
Goethe, Johann Wolfgang von, 12, 17, 51, 96-97, 210, 321, 323, 328
Goltzius, Hendrik, 76
Gourmont, Rémy de, 110, 348
Goya, Francisco de, 88
Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard dit), 136, 149, 266, 310
Guys, Constantin, 137, 138, 181, 188, 269
Habermas, Jürgen, 352
Hallmann, Johann Christian, 213
Haussmann, Georges Eugène, 176, 190-192
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 16-17, 23, 29, 51, 178, 218-219, 254, 299, 313, 384, 387, 390, 427, 441
Heidegger, Martin, 441
Héraclite, 163, 364, 417
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 333
Holbein, Hans, 442
Hölderlin, Friedrich, 8, 210
Horkheimer, Max, 12, 21, 56, 156-157, 198, 294, 299, 308-309, 323, 330-333, 374, 386, 409, 439
Hugo, Victor, 22-23, 109, 118, 181, 185-189, 196, 204, 217, 231, 243-245, 270, 283, 317-320, 358, 368
Jaloux, Edmond, 32
Jhering, Rudolf von, 147
Joubert, Joseph, 193, 375
Jung, Carl Gustav, 21, 369
Kafka, Franz, 8, 132, 141, 365, 372, 388
Kant, Immanuel, 198, 318
Keller, Gottfried, 43, 44, 190, 332
Kierkegaard, Søren, 17, 51, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 71, 72, 74, 214, 413
Klages, Ludwig, 21, 345, 369
Korsch, Karl, 14, 313, 386
Kracauer, Siegfried, 226
Kraft, Werner, 189, 376
Kraus, Karl, 51, 60, 346
Lafargue, Paul, 345
Laforgue, Jules, 100, 204, 462
Laforgue, René, 56, 462
Lamartine, Alphonse de, 283, 358
Laplace, Pierre-Simon, 158-159
Leconte de Lisle, 190
Leibniz, Gottfried Wilhelm, 17, 71
Leopardi, Giacomo, 149
Lessing, Julius, 135
Lohenstein, Daniel Caspar von, 29, 344
Louis-Philippe, 261, 262, 263
Löwith, Karl, 112, 161, 163, 164, 165, 228
Lucas, Hippolyte, 133
Lukács, Georg, 223, 268, 274, 371, 384, 385, 386, 398, 433
Machiavel, Nicolas, 142, 143
Maistre, Joseph de, 9, 20, 34, 113, 125, 130, 143, 183, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 291, 292, 405, 406, 408, 441
Makart, Hans, 263
Mallarmé, Stéphane, 319
Marx, Karl, 6, 12, 14-17, 23, 42, 140, 153, 171-176, 183, 216-221, 230-231, 240-246, 260, 265-268, 273-276, 290-291, 299-306, 312-315, 340, 345-346, 353-355, 386-387, 417, 426, 428, 433-435, 441
Melanchthon, Philippe, 47
Ménard, Louis, 66
Meryon, Charles, 188-191
Michelet, Jules, 183
Monnier, Adrienne, 57, 60, 409
Monselet, Charles, 177
Morand, Paul, 411
More, Thomas, 59
Mouquet, Jules, 36, 208, 244
Mozart, Wolfgang Amadeus, 64
Musset, Alfred de, 8, 358
Nadar, Félix, 55, 124, 233
Napoléon III, 217, 219, 230-232, 241, 244, 246-247, 285, 338, 417
Nerval, Gérard de, 12, 79, 80-82, 118, 393
Nietzsche, Friedrich, 24, 112, 115, 144, 156-167, 171, 176, 195, 199-220, 228, 236, 280, 364, 431, 440
Novalis, 94, 405
Orphée, 87, 101
Ovide, 68, 97, 200, 206, 399
Paracelse, 327
Pascal, Blaise, 22, 37, 51, 135, 206, 237, 325
Pasolini, Pier Paolo, 426
Péchméja, Ange, 319
Péguy, Charles, 186, 187
Péladan, Joséphin, 93
Pétrarque, 105, 294-295

Piranèse, Giovanni Battista, 190-192
Platon, 9, 47-50, 101
Plotin, 50
Poe, Edgar Allan, 9, 51, 73-74, 123, 142, 145, 182, 245, 258-261, 269, 281, 291-292, 311, 357, 379, 383, 388, 392, 396-397, 401
Pontmartin, Armand de, 115
Poulet-Malassis, Auguste, 41, 138, 143, 191, 241
Prarond, Ernest, 208
Proust, Marcel, 68, 104, 189, 318, 354, 370-379, 382-383, 390-393, 405, 408-411
Racine, Jean, 124, 222, 245, 348
Ranke, Leopold von, 151
Rivière, Jacques, 371, 393
Robertson, Étienne-Gaspard, 12
Robespierre, Maximilien de, 153, 421
Rodin, Auguste, 117
Rousseau, Jean-Jacques, 293
Sade, Donatien Alphonse François de, 427
Sainte-Beuve, Charles-Augustin, 44, 80, 203, 245
Saint-Martin, Louis-Claude, 187, 405-406
Salles, Georges, 409, 410, 411
Sand, George, 145
Sartre, Jean-Paul, 66
Scherer, Edmond, 115, 321
Schiller, Friedrich von, 321
Schlegel, Friedrich, 287
Schmitt, Carl, 440, 459
Scholem, Gershom, 441
Schopenhauer, Arthur, 110
Schubert, Franz, 381
Seillière, Ernest, 115
Shakespeare, William, 87, 88, 124, 128
Shelley, Percy Bysshe, 270
Simmel, Georg, 93, 97, 148, 256
Sorel, Georges, 61
Souday, Paul, 116
Stendhal, 124
Thibaudet, Albert, 70, 104, 116-117
Thierry, Edouard, 118
Timon le Misanthrope, 377
Toussenel, Alphonse, 40, 316, 317, 326
Valéry, Paul, 136, 358, 379
Verhaeren, Émile, 183
Vigny, Alfred de, 114
Villemain, Abel-François, 109, 182
Virgile, 30, 86, 125, 127, 128, 206, 348
Wagner, Richard, 51, 115, 181, 185, 204
Warburg, Aby, 47, 213
Weber, Max, 287

Bibliographie

ŒUVRES

ŒUVRES DE CHARLES BAUDELAIRE

Œuvres complètes, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), t. I, 1975 ; t. II, 1976.

Correspondance, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), t. I et II, 1973.

ŒUVRES DE WALTER BENJAMIN

En allemand

Gesammelte Schriften, sept tomes en quatorze volumes, éd. R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser avec la collaboration de T. W. Adorno et G. Scholem, Francfort-sur-le-Main, Surkhamp, 1972-1989.

Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe, éd. Ch. Gödde et H. Lonitz, en collaboration avec les archives Walter Benjamin, Francfort-sur-le-Main/Berlin, Surkhamp, 2008.

Volumes utilisés :

Vol. 3, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, éd. U. Steiner (2008).
Vol. 7, *Charles Baudelaire, Tableaux parisiens*, éd. A. Birnbaum et M. Métayer (2017)
Vol. 8, *Einbahnstrasse*, éd. D. Schöttker en collaboration avec S. Haug (2009).
Vol. 13, *Kritiken und Rezensionen*, éd. H. Kaulen (2011).
Vol. 16, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, éd. B. Lindner (2013)
Vol. 19, *Über den Begriff der Geschichte*, éd. G. Raulet (2010).

Gesammelte Briefe, 6 vol., éd. Ch. Gödde et H. Lonitz, Francfort-sur-le-Main, Surkhamp, 1995-2000.

En français

Baudelaire, édition établie par G. Agamben, B. Chitussi et C.-C. Härle ; traduit de l'allemand par P. Charbonneau, Paris, La Fabrique, 2013.

Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 2002 (Petite bibliothèque Payot).

Écrits autobiographiques, trad. Ch. Jouanlanne et J.-F. Poirier, Paris, Christian Bourgeois, 2011.

Écrits français, introd. et notices J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 2003.

Enfance berlinoise vers 1900 : version dite de Giessen (1932 - 1933), préface et notes de P. Lavelle ; trad. P. Rusch, Paris, L'Herne, 2012.

Essais sur Brecht, trad. Ph. Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003.

Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires, trad. Ch. Jouanlanne et J.-F. Poirier, Paris : Presses Universitaires de France, 2001.

Images de pensée, trad. J.-F. Poirier et J. Lacoste, Paris, C. Bourgois, 2011.

Œuvres, traduit et annoté par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, collection « Folio essais », 3 vol., 2000.

Le capitalisme comme religion : et autres critiques de l'économie, trad. F. Joly, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2019.

Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand, trad. Ph. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, apparat critique traduit par A. Richter, Paris, Fayard, 2009.

Origine du drame baroque allemand, trad. S. Müller, avec la collaboration d'A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985.

Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages, trad. J. Lacoste, Paris, Les Éd. du Cerf, 2002 (Passages).

Récits d'Ibiza et autres écrits, trad. P. Bayart, Paris, Riveneuve, 2011.

Sens unique, trad. F. Joly, Paris, Ed. Payot & Rivages, 2016.

Sens unique : précédé de *Enfance berlinoise* et suivi de *Paysages urbains*, trad. J. Lacoste, Paris, Les Lettres Nouvelles/M. Nadeau, 1978.

Sur le concept d'histoire ; suivi de *Edward Fuchs, le collectionneur et l'historien ;* et de *Paris, capitale du XIXe siècle*, préface de P. Boucheron ; trad. O. Manoni, Paris, Éd. Payot & Rivages 2013.

Sur le haschich : et autres écrits sur la drogue, trad. J.-F. Poirier, Paris, Bourgois, 1993.

Correspondance

Correspondance, trad. G. Petitdemange, 2 vol. Paris, Aubier-Montaigne, 1979 (t. 1 : 1910-1928 ; t. 2 : 1929-1940)

Correspondance Adorno-Benjamin, 1928-1940, trad. Ph. Ivernel, Paris, Gallimard, 2006.

BENJAMIN W.- SCHOLEM G., *Théologie et utopie. Correspondance 1933-1940*, trad. D. Renault et P. Rusch, postface de S. Mosès, Paris, Éd. de l'Éclat, 2010.

En italien

Charles Baudelaire : un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2012 (La quarta prosa).

En anglais

The writer of modern life : essays on Charles Baudelaire, éd. M. Jennings ; trad. H. Eiland, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2006.

Walter Benjamin's Archive : images, texts, signs, London ; New York, Verso, 2015.

AUTRES OUVRAGES CITÉS

ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Essai sur Wagner*, Paris, Gallimard, 1986.

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer. L'intégrale 1997-2015*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.

— *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, 2011.

— *Signatura rerum. Sur la méthode*, Paris, Vrin, 2009.

— *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, Rivages, 2006.

ARAGON, Louis, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1995.

BALZAC, Honoré de, *Études philosophiques. Études analytiques*, Paris, Gallimard, 1996 (La comédie humaine).

— *Études de mœurs, scènes de la vie privée*, Paris, Gallimard, 1993 (La comédie humaine).

— *Études Philosophiques*, Paris, Gallimard, 1992 (La comédie humaine).

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, 2012.

— *L'énergie spirituelle*, Paris, PUF, 2017.

— *La pensée et le mouvant : essais et conférences*, Paris, Presses Univ. de France, 2013.

BLANQUI, Louis-Auguste, *Instructions pour une prise d'armes suivi par L'éternité par les astres, hypothèse astronomique et autres textes*, Paris, Sens & Tonka, 2000.

BRECHT, Bertolt, *Journal de travail, 1938-1955*, Paris, L'Arche, 1976.

— *Über Lyrik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Essai sur les révolutions - Génie du christianisme*, Paris, Gallimard, 1978 (Bibliothèque de la Pléiade).

CLAUDEL, Paul, « Introduction à un poème de Dante », in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1989 (Bibliothèque de la Pléiade).

CREUZER, G.F., *Religions de l'Antiquité, considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, Treuttel et Würtz, 1825.

DANTE ALIGHIERI, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2014.

— *La Vie nouvelle*, trad. Delécluze E.-J., Charpentier, Paris1853.

DAUDET, Léon, *Flambeaux : Rabelais, Montaigne, Hugo, Baudelaire*, Paris, Grasset, 1929.

DEBORD, Guy, « La société du spectacle », in Rançon, Jean-Louis, Becker-Ho, Alice et Kaufmann, Vincent, dir., *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006 (Quarto).

— « Théorie de la dérive », in Rançon, Jean-Louis, Becker-Ho, Alice et Kaufmann, Vincent, dir., *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006 (Quarto).

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx : l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Éditions Galilée, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009 (Paradoxe).

DUMONT, Jean-Paul, dir., *Les écoles présocratiques*, Paris, Gallimard, 1991 (Collection folio Essais).

FICINUS, Marsilius, *Commentaire sur le banquet de Platon, de l'amour : De amore*, Paris, Les Belles Lettres, 2002 (Les classiques de l'humanisme).

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994 (Bibliothèque des sciences humaines).

GALL, Franz Joseph, *Sur les fonctions du cerveau et sur celles de chacune de ses parties : Organologie ou exposition des instincts, des penchans, des sentimens et des talens, ou des qualités morales et des facultés intellectuelles fondamentales de l'homme et des animaux, et du siège de leurs organes*, Paris, Baillière, 1825.

GEFFROY, Gustave, *L'enfermé*, Coaraze, L'Amourier, 2015.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Maximen und Reflexionen*, München, Beck, 2006 (Kleine Bibliothek der Weltweisheit).

— *Faust*, trad. Nerval, G., Paris, Flammarion, 1991.

GOLDMANN, Lucien, *Lukács et Heidegger : fragments posthumes*, Paris, Denoël Gonthier, 1973 (Bibliothèque Médiations).

GUAÏTA, Stanislas de, *Le Serpent de la Genèse. Première septaine : Le Temple de Satan...*, Paris, H. et H. Durville, 1915.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *G.W.F. Hegel, notes et fragments (Iéna 1803-1806)*, Paris, Aubier, 1991.

— *La phénoménologie de l'esprit.*, Paris, Aubier, 1977.

HORKHEIMER, Max, « La métaphysique bergsonienne du temps », *L'Homme et la société*, 1983, p. 9-29.

HUGO, Victor, *Les misérables*, Paris, Gallimard, 2018 (Bibliothèque de la Pléiade 85).

JAUSS, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.

KANT, Immanuel, *D'un ton grand seigneur adopté naguère en philosophie*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1997.

— *Critique de la faculté de juger* in Alquié, Ferdinand, dir., *Œuvres philosophiques*, Paris, Gallimard, 1980 (Bibliothèque de la Pléiade).

KIERKEGAARD, Søren, *Ou bien... Ou bien : La reprise, Stades sur le chemin de la vie, La maladie à la mort*, Paris, R. Laffont, 1993.

LEOPARDI, Giacomo, *Petites œuvres morales*, Paris, Allia, 1993.

LÖWITH, Karl, *Nietzsche : philosophie de l'éternel retour du même*, Paris, Calmann-Lévy, 1991.

LUKÁCS, György, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2012.

— *Histoire et conscience de classe : essais de dialectique marxiste*, Paris, Éd. de Minuit, 1974.

MAISTRE, Joseph Marie de, *Œuvres*, Paris, Laffont, 2007 (Bouquins).

MARX, Karl, *Le capital : critique de l'économie politique*, Paris, Éditions sociales, 2016 (Le capital).

— *Manuscrit de 1857-1858 dits « Grundrisse »*, Paris, Éditions sociales, 2011.

— *Manuscrits de 1844*, Paris, GF Flammarion, 1996.

— *Misère de la Philosophie. Réponse à la Philosophie de la Misère de M. Proudhon*, Paris, Éditions Sociales, 1977.

— *Œuvres, Économie,* Paris, Gallimard, 1994 (Bibliothèque de la Pléiade), t. I, 1963 ; t. II, 1968.

— *Œuvres III. Philosophie*, Paris, Gallimard, 1982 (Bibliothèque de la Pléiade).

— *Œuvres IV, Politique*, Paris, Gallimard, 1994 (Bibliothèque de la Pléiade).

NADAR, *Charles Baudelaire intime : le poète vierge. Déposition, documents, notes, anecdotes, correspondances, autographes et dessins, le cénacle, la fin*, Neuchâtel, Ed. Ides et Calendes, 1994 (La bibliothèque des arts).

NERVAL, Gérard de, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. 1, 1989 ; t. 3, 1993 (Bibliothèque de la Pléiade).

NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres*, vol. 2, Paris, Laffont, 2001 (Bouquins).

PANOFSKY, Erwin et SAXL, Fritz, *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques ; nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard, 1989 (Bibliothèque illustrée des histoires).

PASCAL, Blaise, *Pensées : opuscules et lettres*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

PINCHARD, Bruno, *Marx à rebours*, Paris, Éditions Kimé, 2014 (Collection « Logique hegelienne »).

— *Métaphysique de la destruction*, Louvain-La-Neuve : Louvain ; Paris, Éditions de l'Institut supérieur de philosophie ; Éditions Peeters, 2012 (Bibliothèque philosophique de Louvain).

PLATON, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2011.

POE, Edgar Allan, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1951 (Bibliothèque de la Pléiade).

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu. Tome III*, Paris, Gallimard, 2008 (Bibliothèque de la Pléiade).

REIK, Theodor, *Le psychologue surpris : deviner et comprendre les processus inconscients*, Paris, Denoël, 2001.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les confessions. Autres textes autobiographiques*, Paris, Gallimard, 2013.

SCHMITT, Carl, *Théologie politique : 1922, 1969*, Paris, Gallimard, 1988.

— *Le romantisme politique*, Paris, 1928.

SHAKESPEARE, William, *Œuvres complètes, I. Tragédies*, Paris, Gallimard, 2002.

TOUSSENEL, Alphonse, *L'esprit des bêtes : vénerie française et zoologie passionnelle*, 1847.

TRIOMPHE, Robert, *Joseph de Maistre. Étude sur la vie et sur la doctrine d'un matérialiste mystique*, Genève, Librairie Droz, 1968 (Travaux d'histoire éthico-politique).

LITTÉRATURE SECONDAIRE

CRITIQUE BAUDELAIRIENNE

ACQUISTO, Joseph, *The fall out of redemption : writing and thinking beyond salvation in Baudelaire, Cioran, Fondane, Agamben, and Nancy*, New York, NY, Bloomsbury Academic, 2015.

AVICE, Jean-Paul et PICHOIS, Claude, dir., *Passion Baudelaire. L'ivresse des images*, Paris, Éd. Textuel, 2003.

AUERBACH, Erich, « Les Fleurs du Mal de Baudelaire et le sublime », *Po&sie*, vol. 124, no. 2, 2008, p. 60-74.

Béguin, Albert, « Naissance de la poésie. III. Baudelaire », in *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, Corti, 2006, p. 509-516.

BÉNICHOU, Paul, « L'école du désenchantement », in *Romantismes français. 2*, Paris, Gallimard, 2004 (Quarto).

— « Le Satan de Baudelaire », in Guyaux, André et Marchal, Bertrand, dir., *Les Fleurs du mal, Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 9-23.

BERSANI, Leo, *Baudelaire et Freud*, Paris, Éd. du Seuil, 1981 (Collection poétique).

BONNEFOY, Yves, « Leurre et vérité des allégories », in *Le siècle de Baudelaire*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, p. 17-56 (La librairie du XXIe siècle).

BRAGUE, Rémi, *Image vagabonde : essai sur l'imaginaire baudelairien*, Chatou, Transparence, 2008.

CASSERES, Benjamin, « Baudelaire : ironic Dante », in *Forty Immortels*, New York, 1926.

CHAGNIOT, Claire, *Baudelaire et l'estampe*, Paris, PUPS, 2016 (Lettres françaises).

CHAMBERS, Ross, *An atmospherics of the City : Baudelaire and the poetics of noise*, New York, Fordham University Press, 2015 (Verbal arts : Studies in poetics).

CLAPTON, G.T., « Baudelaire and Catherine Crowe », *The Modern Language Review*, no. 25, 1930, p. 286-305.

CLARK, T. J, *The absolute bourgeois : artists and politics in France, 1848-1851*, Berkeley, University of California Press, 1999.

COMBE, Dominique, « Le poème philosophique ou « l'hérésie de l'enseignement » », *Études françaises*, vol. 41, no. 3, 2005, p. 63-79.

COMPAGNON, Antoine, *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2016 (Collection Folio Essais).

— *Baudelaire : l'irréductible*, Paris, Flammarion, 2014 (Tandem).

— « Un post-scriptum inédit et "grossier" dans une lettre de Baudelaire », janvier 2013.

— « Allégorie ou non sequitur », in *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, Presses de l'Univ. de Paris-Sorbonne, 2003, p. 149-189 (Mémoire de la critique).

DE MAN, Paul, « The Rethoric of temporality », in Godzich, Wlad, dir., *Blindness and Insight* : *Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism.*, 2009, p. 187-228.

— « Anthropomorphism and Trope in the Lyric », in *The rhetoric of romanticism*, New York, Columbia Univ. Press, 1984, p. 239-262.

DOETSCH, Hermann, « Charles Baudelaire », in *Flüchtigkeit: Archäologie einer modernen Ästhetik bei Baudelaire und Proust*, Tübingen, Narr, 2004, p. 95-260 (Romanica Monacensia).

DROST, Wolfgang, « Baudelaire between Marx, Sade and Satan », in Austin, Lloyd James *et al.*, dir., *Baudelaire, Mallarmé, Valéry : new essays in honour of Lloyd Austin*, Cambridge [Cambridgeshire] ; New York, Cambridge University Press, 1982.

DUBRAY, Jean, *Pascal et Baudelaire*, Paris, Classiques Garnier, 2011 (Lire le XVIIe siècle).

FIETKAU, Wolfgang, *Schwanengesang auf 1848 : ein Rendezvous am Louvre : Baudelaire, Marx, Proudhon und Victor Hugo*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt-Taschenbuch-Verl, 1978 (Das neue Buch).

FONDANE, Benjamin, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Bruxelles, Editions Complexe, 1994 (Le regard littéraire).

GROJNOWSKI, Daniel, « L'"américanisme des Fleurs du mal : le Baudelaire de Laforgue" », in Guyaux, André et Marchal, Bertrand, dir., *Les Fleurs du mal, Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 81-94.

GUÉGAN, Stéphane, « A propos d'Ernest Christophe : d'une allégorie l'autre », in Guyaux, André et Marchal, Bertrand, dir., *Les Fleurs du mal, Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 95-106.

HANNOOSH, Michele, *Baudelaire and caricature : from the comic to an art of modernity*, University Park, Pa, Pennsylvania State University Press, 1992.

HIDDLESTON, J. A., « Baudelaire et l'art du souvenir », in Bercot, M. et Société des études romantiques, dir., *Baudelaire : les Fleurs du mal : l'intériorité de la forme : actes du colloque du 7 janvier 1989*, Paris, SEDES, 1989 (Colloques de la « Société des études romantiques »).

— *Essai sur Laforgue et les Derniers vers : suivi de, Laforgue et Baudelaire*, Lexington, Ky, French Forum, 1980 (French forum monographs).

HIRT, André, *Baudelaire, l'exposition de la poésie*, Paris, Kimé, 1998.

HOWELLS, Bernard, *Baudelaire : individualism, dandyism and the philosophy of history*, Oxford, Legenda, 1996 (Legenda).

HYSLOP, Lois Boe, « BAUDELAIRE, PROUDHON, AND 'LE RENIEMENT DE SAINT PIERRE' », *French Studies*, no. 3, juillet 1976, p. 273-286.

JOHNSON, Barbara, *Défigurations du langage poétique : la seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979 (Sciences humaines).

KELLER, Luzius, « Piranèse et les poètes romantiques », *Cahiers de l'AIEF*, vol. 18, no. 1, 1966, p. 179–188.

KLEIN, Richard J., « Baudelaire and Revolution : Some Notes », *Yale French Studies*, no. 39, 1967, p. 85-97.

KOPP, Robert, « Le Baudelaire de Benjamin », in *Travaux de littérature*, vol. 4, Boulogne, 1991, p. 243-266.

LABARTHE, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 2015.

— « Baudelaire et la reviviscence de l'allégorie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 112, no. 2, 2012, p. 381-392.

— « Une poétique ambiguë : les "correspondances" », in Guyaux, André et Marchal, Bertrand, dir., *Les Fleurs du mal, Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 121-142.

LAFORGUE, Jules, « Notes sur Baudelaire », in *Œuvres complètes de Jules Laforgue. Mélanges posthumes*, Paris, 1903, p. 111-119.

LAFORGUE, Pierre, *Politiques de Baudelaire : huit études*, Paris, Eurédit, 2014.

— « Baudelaire et la royauté du spleen : le poète, la mélancolie et la révolution », in Guyaux, André et Marchal, Bertrand, dir., *Les Fleurs du mal, Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 143-160.

LAFORGUE, René, *L'échec de Baudelaire : étude psychanalytique sur la névrose de Charles Baudelaire*, Paris, Denoël et Steele, 1931.

LAROSE, Jean, « Travail et mélancolie », *Études françaises*, vol. 27, no. 3, 1991, p. 9-26.

LEAKEY, F. W., *Baudelaire, collected essays, 1953-1988*, Cambridge [England] ; New York, Cambridge University Press, 1990 (Cambridge studies in French).

— *Baudelaire and nature*, Manchester, Manchester Univ. Press [u.a.], 1969.

LEROY, Claude, « Guide d'un petit voyage en Allemagne », in *Eros géographe*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010, p. 61-76 (Objet).

LOIR, Yoann, « Le procès du « Dante français » : Baudelaire, ou l'Enfer sans Vita Nova », 2017, p. 123-152.

MAILLARD, Pascal, « L'Allégorie Baudelaire. Poétique d'une métafigure du discours », *Romantisme*, vol. 30, no. 107, 2000, p. 37-48.

— « « Homo Bulla » Pour une poétique de l'allégorie », *L'Année Baudelaire*, vol. 1, , 1995, p. 27-39.

MARCHAL, Bertrand, « Baudelaire, la nature et le péché », *Études Baudelairiennes*, vol. 12, , 1987, p. 7-22.

MARIT, Grøtta, *Baudelaire's media aesthetics: the gaze of the flâneur and 19th-century media*, New York London Oxford, Bloomsbury Academic an Imprint of Bloomsbury Pub. Inc, 2016.

MCGINNIS, Reginald, *La prostitution sacrée : essai sur Baudelaire*, Paris, Belin, 1994.

Murphy, Steve, *Logiques du dernier Baudelaire : lectures du Spleen de Paris*, Paris, Champion, 2003 (Romantisme et modernités).

MUSA, Mark et Houston, JOHN Porter, « Dante, "La Beatrice" and Baudelaire's Archaism », *Italica*, vol. 42, no. 1, mars 1965, p. 169-174.

OEHLER, Dolf, *Juin 1848, le spleen contre l'oubli : Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen, Marx*, Paris, la Fabrique éditions, 2017.

PACHET, Pierre, *Le premier venu : essai sur la pensée de Baudelaire*, Paris, Denoël, 2009.

— « Baudelaire et les complots », *L'Année Baudelaire*, vol. 11/12, 2007, p. 219-226.

PATTY, James S., « Baudelaire's Knowledge and Use of Dante », *Studies in Philology*, 1956, p. 599-611.

PERTILE, Lino, « Baudelaire, Dante e il mito di Ulisse », *Rivista di Letterature moderne e comparate*, 1983, p. 109-122.

PICHOIS, Claude et ZIEGLER, Jean, *Baudelaire*, Paris, Julliard, 1987.

POMMIER, Jean, *La mystique de Baudelaire*, Ganève, Slatkine reprints, 2011.

ROBB, Graham, « Baudelaire, Lucan and "Une mort héroïque" », *Romance Notes*, vol. 30, no. 1, 1989, p. 69-75.

RUFF, M.-A., « Sur l'architecture des "Fleurs du Mal" », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 37, no. 3, 1930, p. 393-402.

SANYAL, Debarati, *The violence of modernity: Baudelaire, irony, and the politics of form*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2006 (Parallax).

SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2000 (Collection folio Essais).

STAMELMAN, Richard Howard, « Under the Sign of Saturn : Allegories of Mourning and Melancholy in Charles Baudelaire », in *Lost beyond telling: representations of death and absence in modern French poetry*, Ithaca, Cornell University Press, 1990, p. 49-69.

STAROBINSKi, Jean, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.

— *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1990.

— « Sur quelques répondants allégoriques du poète », *RHLF*, vol. 67, 1967, p. 402-412.

STENZEL, Hartmut, « Les écrivains et l'évolution idéologique de la petite bourgeoisie dans les années 1840 : le cas de Baudelaire », *Romantisme*, 1977, p. 79-91.

THÉLOT, Jérôme, *Baudelaire : Violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993 (Bibliothèque des idées).

VAILLANT, Alain, *Baudelaire, poète comique*, Rennes, Presses Univ. de Rennes, 2007 (Collection « Interférences »).

VALÉRY, Paul, « Situation de Baudelaire », in Robinson-Valéry, Judith, dir., *Cahiers. 1: ...*, Paris, Gallimard, 1989, p. 598-613 (Bibliothèque de la Pléiade).

VERNET, Matthieu, « De Baudelaire à Proust et inversement », *L'Année Baudelaire*, vol. 18/19, 2014, p. 167-182.

VOUGA, Daniel, *Baudelaire et Joseph de Maistre*, Paris, 1957.

Collectifs

AVICE, Jean-Paul et Colloque Baudelaire, Paris, l'Allégorie, dir., *Baudelaire, Paris, l'allégorie : textes des interventions faites au colloque Baudelaire, Paris, l'Allégorie qui s'est tenu à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris le 11 décembre 1993*, Paris, Klincksieck, 1995 (L'année Baudelaire 1).

BANDY, William Thomas, dir., *Baudelaire devant ses contemporains*, Paris, Klincksieck, 1995 (Bibliothèque baudelairienne).

GUYAUX, André, dir., *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*, Paris, Presses de l'Univ. Paris-Sorbonne, 2007 (Mémoire de la critique).

GUYAUX, André, MARCHAL, Bertrand et Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, dir., *Les fleurs du mal : actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003*, Paris, Presses de l'Univ. de Paris-Sorbonne, 2003.

KORTLÄNDER, Bernd et SIEPE, Hans T., dir., *Baudelaire und Deutschland, Deutschland und Baudelaire*, Tübingen, Narr, 2005 (Transfer 19).

LEBLON, Jean, PICHOIS, Claude et W.T. Bandy Center for Baudelaire Studies, dir., *Le Surnaturalisme français : actes du colloque organisé à l'Université Vanderbilt les 31 mars et 1er avril 1978 [sous les auspices du] W. T. Bandy Center for Baudelaire studies*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1979 (Langages).

MOUQUET, Jules et BANDY, William Thomas, *Baudelaire en 1848 : Suivi de La Tribune nationale*, Paris, 1946.

CRITIQUE BENJAMINIENNE

ABENSOUR, Miguel, « Walter Benjamin, le guetteur de rêves », in *L'utopie de Thomas Moore à Walter Benjamin*, Paris, Sens & Tonka, 2000, p. 63-118 (10/vingt).

— *Les passages Blanqui : Walter Benjamin entre mélancolie et révolution*, Paris, Sens & Tonka, 2013.

ADORNO, Theodor Wiesengrund, « L'idée de l'histoire-nature (exposé du 15-7-1932 à la Kant-Gesellschaft) », *L'Homme et la société*, vol. 75, no. 1, 1985, p. 107-116.

— *Sur Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 2001.

AGAMBEN, Giorgio, « On Benjamin's Baudelaire », in Dickinson, Colby, dir., *Walter Benjamin and theology*, New York, Fordham University Press, 2016, p. 217-230 (Perspectives in Continental philosophy).

ALAC, Patrik, « Théorie de la modernité en tant que théorie de la métropole. La « théologie » de Walter Benjamin », *Germanica*, no. 43, décembre 2008, pp. 85-94.

ARENDT, Hannah, *Walter Benjamin, 1892-1940*, Paris, Allia, 2011.

AXER, Eva, « Baudelaire : Krise der Aura und Krise des Eros », in *Eros und Aura Denkfiguren zwischen Literatur und Philosophie in Walter Benjamins « Einbahnstraße » und « Berliner Kindheit »*, Paderborn, Verlag Wilhelm Fink, 2012, p. 65-75.

BALL, Karyn, « In Search of Lost Community : The Literary Image between "Proust" and "Baudelaire" in Walter Benjamin's Modernization Lament », *Humanities*, vol. 4, no. 1, mars 2015, p. 149-180.

BÉGOT, Jacques-Olivier, « La modernité comme expérience (Baudelaire) », in *Walter Benjamin : l'histoire désorientée*, Paris, Belin, 2012, p. 163-194 (Voix allemandes).

— « Le théâtre du salut. L'esprit de l'allégorie et son destin dans le Trauerspiel », *Europe, « Walter Benjamin »*, no. 1008, avril 2013, p. 69-79.

— « Sous le signe de l'allégorie. Benjamin aux sources de la Théorie critique ? », *Astérion*, no. 7, août 2010.

BENSAÏD, Daniel, *Walter Benjamin : sentinelle messianique, à la gauche du possible*, Paris, Prairies ordinaires, 2010.

BERDET, Marc, « Chiffonnier contre flâneur. Construction et position de la *Passagenarbeit* de Walter Benjamin », *Archives de Philosophie*, vol. 75, no. 3, 2012, p. 425-447.

BIRNBAUM, Antonia, *Bonheur justice, Walter Benjamin : le détour grec*, Paris, Payot, 2008 (Critique de la politique).

BOLLE, Willi, « Geschichtsschreibung als ästhetische Passion », in Goebel, Eckart et Klein, Wolfgang, dir., *Literaturforschung heute*, 2014, p. 98-111.

— « Metropole & Megastadt : Zur Ordnung des Wissens in Walter Benjamin Passagen », in Böhme, Hartmut, dir., *Topographien der Literatur Deutsche Literatur im transnationalen Kontext DFG-Symposion 2004*, 2016, p. 559-584.

BRUNET, Claire, « Bergson et Freud interprètes de Baudelaire : "Sur quelques thèmes baudelairiens" », in *Bergson et Freud*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 57-71 (Philosophie française contemporaine).

BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *La raison baroque : de Baudelaire à Benjamin*, Paris, Galilée, 1984 (Débats).

BUCK-MORSS, Susan, « Historical nature : Ruin », in *The dialectics of seeing : Walter Benjamin and the Arcades project*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1999, p. 159-203.

— « Le flâneur, l'homme-sandwich et la Prostituée : Politique de la Flânerie » », in Wismann, Heinz, dir., *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, Paris, Cerf, 1986, p. 361-402 (Passages).

CARPENTER, Scott, « Entre rue et boulevard : les chemins de l'allégorie chez Baudelaire », *Romantisme*, vol. 134, no. 4, 2006, p. 55-65.

COWAN, Bainard, « Walter's Benjamin theory of allegory », *New German Critique*, no. 34, 1985, p. 56-69.

DÉOTTE, Jean-Louis, « La ville appareillée : Arendt, W. Benjamin et Baudelaire », *Appareil* [En ligne], juin 2008.

— « Situation de Baudelaire dans l'exposé Paris, capitale du xixe siècle de 1939 », Appareil, janvier 2012.

DIAMOND, Josephine, « Paris, Baudelaire and Benjamin : the poetics of urban violence », in *City images : perspectives from literature, philosophy, and film*, 2013, p. 172-178.

DIDI-HUBERMAN, Georges, « L'ivresse des formes et l'illumination profane », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, janvier 2010.

EAGLETON, Terry, *Walter Benjamin, or, Towards a revolutionary criticism*, London, Verso Editions and NLB : Distributed in the USA and Canada by Schocken Books, 1981.

ESPAGNE, Michel et WERNER, Michael, « Les manuscrits parisiens de Walter Benjamin et le Passagen-Werk », in Wismann, Heinz, dir., *Walter Benjamin et Paris : colloque international 27-29 juin 1983*, Paris, Cerf, 1986, p. 849-882 (Passages).

FREY, Hans-Jost, « On presentation in Benjamin », in Ferris, David S., dir., *Walter Benjamin : theoretical questions*, Stanford, Calif, Stanford University Press, 1996, p. 139-164.

FRIEDLANDER, Eli, « Baudelaire », in *Walter Benjamin : a philosophical portrait*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 2012, p. 139-156.

GARLOFF, Peter, « "Konstrucktion" : Stoffschichten und theoretische Zurüstungen von Benjamins Baudelaire-Interpretation », in *Philologie der Geschichte: Literaturkritik und Historiographie nach Walter Benjamin*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003, p. 154-248 (Epistemata).

GOLDSCHMIT, Marc, *L'écriture du messianique : la philosophie secrète de Walter Benjamin*, Paris, Hermann, 2010.

GUAN, Beibei et CRISTAUDO, Wayne, *Baudelaire contra Benjamin : a critique of politicized aesthetics and cultural Marxism*, 2019.

HABERMAS, Jürgen, « L'actualité de Walter Benjamin. La critique : prise de conscience ou préservation », *Revue d'esthétique*, no. 1, rééd. 1990 1981, p. 107-130.

— « La modernité : sa conscience du temps et son besoin de trouver en elle-même ses propres garanties », in *Le discours philosophique de la modernité : douze conférences*, Paris, Gallimard, 2011.

HAMEL, Jean-François, « Les ruines du progrès chez Walter Benjamin : Anticipation futuriste, fausse reconnaissance et politique du présent », *Protée*, vol. 35, no. 2, 2007, p. 7-14.

— « Rien de nouveau sous les soleils ». Répétition et origine de l'histoire dans L'Éternité par les astres de Blanqui. », *Protée*, vol. 28, no. 1, avril 2005, p. 45-58.

HÄRLE, Clemens-Carl, « L'œuvre et les phénomènes. Le Baudelaire de Benjamin », *Revue italienne d'études françaises*, no. 4, décembre 2014.

HEINICH, Nathalie, « L'aura de Walter Benjamin », *Note sur « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique »*, 1983, p. 107-109.

HILLACH, Ansgar, « Interrompre le cours du monde... le désir le plus profond chez Baudelaire », in Wismann, Heinz, dir., *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, Paris, Cerf, 1986, p. 611-628 (Passages).

HIRT, André, « Astre sans atmosphère », *Alea : Estudos Neolatinos*, vol. 9, no. 2, décembre 2007, p. 276-298.

IVERNEL, Philippe, « Benjamin et Baudelaire, ou l'instance sociale dans la fracture de l'écriture poétique », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, sociétés* [En ligne] numéro 3, mai 2006, *La société dans l'écriture musicale*, mis à jour le : 27/05/2011, URL : https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=139.

JAUSS, Hans Robert, « Trace et aura. Remarques à propos du Livre des passages de Walter Benjamin », *Trivium. Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales - Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften*, no. 10, mars 2012.

— « Reflections on the chapter "Modernity" in Benjamin's Baudelaire fragments », *New German Critique*, no. 34, 1985, p. 110-117.

JENNINGS, M., *Dialectical images : Walter Benjamin's theory of literary criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.

— « On the Banks of a New Lethe : Commodification and Experience in Benjamin's Baudelaire Book », *Boundary* 2, vol. 30, no. 1, mars 2003, p. 89-104.

JOHNSON, Barbara, « Passage work », in Hanssen, Beatrice, dir., *Walter Benjamin and the Arcades project*, London ; New York, Continuum, 2006, p. 66-86.

KAHN, Robert, « Une amitié au bord du gouffre : Erich Auerbach et Walter Benjamin », in Tortonese, Paolo, dir., *Erich Auerbach : la littérature en perspective*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2009, p. 55-70.

KAUFMAN, Robert, « Aura, Still », *October*, vol. 99, 2002, p. 45-80.

— « Lyric Commodity Critique, Benjamin Adorno Marx, Baudelaire Baudelaire Baudelaire », *PMLA*, vol. 123, no. 1, 2008, p. 207-215.

KIRKKOPELTO, Esa, « Les jouets de Walter Benjamin », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, no. 27, juin 2010, p. 195-218.

KOPP, Robert, « Le Baudelaire de Benjamin », in *Travaux de littérature*, vol. 4, Boulogne, 1991, p. 243-266.

LACHAUD, Jean-Marc, « Le marxisme atypique de Walter Benjamin », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, no. 27, juin 2010, p. 81-111.

LACOSTE, Jean, *L'aura et la rupture : Walter Benjamin*, Paris, M. Nadeau, 2003.

— « LE CHIFFONNIER DE WALTER BENJAMIN », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 118, no. 3, 2018, p. 637-648.

LEROUX, Georges, « L'impossible projet parisien de Walter Benjamin. Une relecture des exposés des Passages », *Études françaises*, vol. 27, no. 3, 1991, p. 91.

LIM, Suk Won, *Die Allegorie ist die Armatur der Moderne : zum Wechselverhältnis von Allegoriebegriff und Medientheorie bei Walter Benjamin*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft).

LÖWY, Michael, « Le capitalisme comme religion : Walter Benjamin et Max Weber », *Raisons politiques*, vol. 23, no. 3, 2006, p. 203-219.

— *Walter Benjamin, avertissement d'incendie : une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2018.

MAGGI, Marco, *Walter Benjamin e Dante : una costellazione nello spazio delle immagini*, Roma, Donzelli editore, 2017.

MAILLARD, Pascal, « Un éclair... puis la nuit ! », *Europe, « Walter Benjamin »*, no. 804, avril 1996, p. 113-120.

MALI, Joseph, « The Reconciliation of Myth : Benjamin's Homage to Bachofen », *Journal of the History of Ideas*, vol. 60, no. 1, janvier 1999, p. 165.

MARCHESONI, Stefano, *Walter Benjamins Konzept des Eingedenkens. Über Genese, Stellung und Bedeutung eines ungebräuchlichen Begriffs in Benjamins Schriften* [en ligne]. Thèse de doctorat : Università degli studi di Trento, Technische Universität Berlin, 2013.

MARTEL, James R, « Walter Benjamin's Conspiracy with Langage », in *Textual conspiracies : Walter Benjamin, idolatry, and political theory*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2013, p. 25-61.

MCCALL, Corey, « Against the Reification of History : Benjamin and Adorno on Baudelaire », in Ross, Nathan et McCall, Corey, dir., *Benjamin, Adorno, and the experience of literature*, 2018.

MENNINGHAUS, Winfried, « Science des seuils. La théorie du mythe chez Walter Benjamin », in Wismann, Heinz, dir., *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, Paris, Cerf, 1986, p. 529-557 (Passages).

MESCHONNIC, Henri, « L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive », in Wismann, Heinz, dir., *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, Paris, Cerf, 1986, p. 707-741 (Passages).

MICHAUD, Ginette, « L'invention d'un Baudelaire. Remarques sur la méthode critique de Walter Benjamin », *Œuvres et critiques*, vol. 15, no. 2, 1990, p. 51-75.

MOSÈS, Stéphane, *Walter Benjamin et l'esprit de la modernité*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2015.

— « Benjamin, Nietzsche et l'idée de l'éternel retour », *Europe, « Walter Benjamin »*, no. 804, avril 1996, p. 140-158.

Münster, Arno, Progrès et catastrophe, *Walter Benjamin et l'histoire : réflexions sur l'itinéraire philosophique d'un marxisme « mélancolique »*, Paris, Kimé, 1996.

NÄGELE, Rainer, « Construction of Allegory / Allegories of Construction : Rethinking History through Benjamin and Freud », in Whitman, Jon, dir., *Interpretation and allegory : antiquity to the modern period*, Leiden ; Boston, Brill, 2000, p. 451-468.

— « The Poetic Ground Laid Bare (Benjamin reading Baudelaire) », in Ferris, David S., dir., *Walter Benjamin : theoretical questions*, Stanford, Calif, Stanford University Press, 1996, p. 118-138.

NEUMEYER, Harald, *Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999 (Epistemata).

PALMIER, Jean-Michel, « Du flâneur au fugitif : les années d'exil », in Perrier, Florent, dir., *Walter Benjamin : un itinéraire théorique*, Paris, Belles Lettres, 2010, p. 343-471.

PENSKY, Max, *Melancholy dialectics: Walter Benjamin and the play of mourning*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1993 (Critical perspectives on modern culture).

PERRET, Catherine, *Walter Benjamin sans destin*, Bruxelles, La lettre volée, 2007 (Essais).

— « L'allégorie : une politique de la transmission ? », *Europe, « Walter Benjamin »*, no. 804, p. 102-112.

PFOTENHAUER, Helmut, « Die Aktualisierung vergangener ästhetischer Erfahrungen als Aufgabe und Problem einer materialistischen Literaturinterpretation. Untersuchungen zum Spätwerk Walter Benjamins », in Brüggemann, Heinz et Schlaffer, Heinz, dir., *Erweiterung der materialistischen Literaturtheorie durch Bestimmung ihrer Grenzen*, 1974, p. 145-212.

PRENDERGAST, Christopher, « Representation or Embodiment ? Walter Benjamin and the Politics of Correspondances », in *The triangle of representation*, New York, Columbia University Press, 2000, p. 101-115.

PROUST, Françoise, *L'histoire à contretemps : le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du Cerf, 1994 (Passages).

RAND, Richard, « L'incognito. (Walter Benjamin lit Baudelaire) », *Po&sie*, vol. 151, no. 1, 2015, p. 97-118.

RAULET, Gérard, « Le cycle des Passages parisiens », in *Le caractère destructeur : esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*, Paris, Aubier, 1997, p. 86-184.

— « L'atelier du traducteur. Benjamin et les Tableaux parisiens », *Revue italienne d'études françaises*, no. 4, décembre 2014.

REISCH, Heiko, *Das Archiv und die Erfahrung: Walter Benjamins Essays im medientheoretischen Kontext*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1992 (Epistemata).

ROBIN, Régine, « L'écriture flâneuse », in *Capitales de la modernité*, Paris, Editions de l'Éclat, 2005, p. 37-64 (Philosophie imaginaire).

ROCHLITZ, Rainer, *Le désenchantement de l'art : la philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992 (NRF essais).

SABOT, Philippe, « Lectures de Baudelaire : Benjamin, Sartre, Foucault », *L'École des Philosophes*, 2008, p. 137-159.

SAGNOL, Marc, *Tragique et tristesse : Walter Benjamin, archéologue de la modernité*, Paris, Cerf, 2003 (Passages).

— « Théorie de l'histoire et théorie de la modernité chez Benjamin », *L'Homme et la société*, « Actualité des philosophes de l'École de Francfort », no. 69-70, 1983, p. 79-93.

SCHLOSSMAN, Beryl, « Benjamin's Uber Einige Motive bei Baudelaire : The Secret Architecture of Correspondances », *MLN*, vol. 107, no. 3, avril 1992, p. 548-579.

— « La nuit du poète : Baudelaire, Benjamin et la passante », *Dalhousie French Studies*, vol. 53, 2000, p. 12-26.

SIMAY, Philippe, « Reconstruire la tradition. L'anthropologie philosophique de Walter Benjamin », in Simay, Philippe et Laboratoire d'anthropologie sociale (France), dir., *Walter Benjamin : la tradition des vaincus*, 2013, p. 87-97.

SINGH, Sonam, « Baudelaire without Benjamin : Contingency, History, Modernity », *Comparative Literature*, vol. 64, no. 4, 2012, p. 407-428.

SPENCER, Lloyd, « Allegory in the World of the Commodity: The Importance of Central Park », *New German Critique*, no. 34, 1985, p. 59-77.

STIERLE, Karlheinz, *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001.

TACKELS, Bruno, *Walter Benjamin. Une vie dans les textes. Essai biographique*, Arles, Actes sud, 2009.

TAUBES, Jacob, « Walter Benjamin : Geschichtsphilosophische Thesen (Seminar - Wintersemester 1984/1985) », in Stimilli, Elettra, dir., *Der Preis des Messianismus: Briefe von*

Jacob Taubes an Gershom Scholem und andere Materialien, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006, p. 67-92.

TIEDEMANN, Rolf, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, Arles, Actes sud, 1987.

TUDURI, Claude, « Baudelaire ou l'éternel confident », *Études*, vol. 416, no. 5, 2012, p. 651-661.

VILLARI, Elisabetta, « Le regard de Walter Benjamin sur Le Stryge de Charles Meryon : antiquité, modernité, allégorie. », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, no. 20, décembre 2010, p. 75-90.

WOHLFARTH, Irving, « Perte d'Aureole : The Emergence of the Dandy », *MLN*, vol. 85, no. 4, mai 1970, p. 529.

— « On the Messianic Structure of Walter Benjamin's Last Reflexions », *Glyph*, vol. 3, 1978, p. 148-212.

— « Et Cetera ? De l'historien comme chiffonnier », in Wismann, Heinz, dir., *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, Paris, Cerf, 1986, p. 559-609 (Passages).

WOLIN, Richard, « Baudelaire, Modernity, and Shock experience », in *Walter Benjamin, an aesthetic of redemption*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 226-239.

Collectifs

BENOIST, Jocelyn et MERLINI, Fabio, dir., *Une histoire de l'avenir : messianité et révolution*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2004 (Problèmes et controverses).

FERRIS, David S, dir., *The Cambridge companion to Walter Benjamin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

LAVELLE, Patrícia, dir., *Walter Benjamin*, Paris, Éditions de l'Herne, 2013 (Cahiers de l'Herne).

VOUILLOUX, Bernard, dir., *Déclins de l'allégorie ?*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006.

WISMANN, Heinz, dir., *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, Paris, Cerf, 1986 (Passages).

WITTE, Bernd, dir., *Topographies du souvenir : Le livre des passages de Walter Benjamin*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2007 (PIA).

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION……..5

§ 1. Rencontres autour du fétiche à l'apogée du capitalisme 5
§ 2. L'écriture de la fantasmagorie et le fétichisme méthodologique 11
§ 3. Index de l'inachevé 19
§ 4. Schéma de coordonnées 23

PREMIÈRE PARTIE
L'ARMATURE ALLÉGORIQUE DE LA MODERNITÉ.....27

CHAPITRE I : SÉRAPHIN ET FÉTICHE 29

Introduction : « Les amours, dans la décrépitude de l'humanité »..... 29
1. Le génie allégorique : tempérament sensible et mélancolie 32
§ 1. « Spleen et Idéal ». La polarisation du génie sensible et la révocation de l'organique 32
§ 2. Le pôle séraphique : spiritualisation de la nature 35
§ 3. Le pôle fétichiste : naturalisation de l'esprit 41
§ 4. Melencolia illa heroica : le génie mélancolique 44
2. Passion esthétique..... 51
§ 1. Psychologie de l'impuissance 51
§ 2. Érotologie du damné 62
§ 3. Caractère mnémonique de la Passion esthétique 69
§ 4. Compendium de l'érotologie occidentale 72
3. Le fétichisme, chiffre du déclin de la sexualité 77
§ 1. Éros et Sexus 77
§ 2. Profanation de l'idéal amoureux 79
§ 3. Des yeux sans regard 93
§ 4. Le déclin de l'aura dans l'érotisme de la séparation 100

CHAPITRE II : CONSTELLATION DU DÉSASTRE. LE SAUVETAGE DE L'ENFER DU XIX^E SIÈCLE 109

Introduction : Sous la rubrique du retour du même 109

1. Note sur Dante et la décadence 113

§ 1. Accueil réservé 113

§ 2. L'austère caution de Dante 117

§ 3. « Le Dante d'une époque déchue » 121

§ 4. Les limbes insondés de la tristesse 124

2. Physionomie de l'enfer 129

§ 1. Théologie infernale : « pensez à l'éternité ! » 129

§ 2. « Toujours » – Éternité et nouveauté 131

§ 3. « Jamais » – Le progrès 139

§ 4. « Peut-être » – La mode et le sauvetage in extremis 147

3. Le retour de l'antique, cauchemar du moderne 156

§ 1. Concordance Nietzsche-Blanqui-Baudelaire 156

§ 2. Le mécanisme mythique de l'éternel retour face au mythe du progrès 158

§ 3. Revivre en antique. La pérennisation de l'existence. 162

§ 4. Microcosme de l'éternel retour 167

§ 5. Politiques de l'éternel retour : la Révolution, le Nouveau et l'Empire 170

CHAPITRE III : L'IMAGE DE LA MODERNITÉ 177

Introduction : De l'obsolescence du moderne 177

1. Antiquités parisiennes 180

§ 1. La théorie de l'art moderne et la conquête poétique de la modernité 180

§ 2. L'antiquité nouvelle de la ville 184

§ 3. Vedute parisiennes : surimpression allégorique de l'antique dans le moderne 188

§ 4. Mémoire de l'inachevé 195

2. Emblèmes de l'irrémédiable : l'allégorie, antidote du mythe 201

§ 1. Abattre la façade harmonieuse du monde 201

§ 2. L'exploitation allégorique de la mythologie : les hiéroglyphes parlants 205

§ 3. Le Genius de l'allégorie et les promesses de salut 210

3. Le Trauerspiel de la vie moderne 216

§ 1. « Plus de tragédies ! » 216

§ 2. Héros, malgré eux : la mort par le deuil et le suicide 222

§ 3. La lie de l'humanité et le travail poétique : escrimeur, apache ou chiffonnier 229

§ 4. La « grandeur sans convictions » : le dandy et le mime dépouillé de son maquillage 234

§ 5. Conspirer avec la langue : le putschisme poétique 240

SECONDE PARTIE

LA MARCHANDISE COMME ALLÉGORIE 249

CHAPITRE I : ABRÉGÉ PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE L'EXPÉRIENCE DE LA MARCHANDISE 251

Introduction : L'image à secret du Second Empire 251

1. Le flâneur au marché 255

§ 1. Le spectacle des passants sous l'œil du physiologiste 255

§ 2. La vigilance du détective 257

§ 3. L'esseulement de l'homme des foules 259

2. L'âme de la marchandise 262

§ 1. Le sentimentalisme bourgeois et la trace 262

§ 2. Marchandise et conscience de classe : identification et incarnation 265

§ 3. Le voile de la foule 269

§ 4. La marchandise, sujet ivre 272

3. Le culte infernal du fétiche – Ramifications de quelques thèmes baudelairiens 276

§ 1. Le cauchemar du type 276

§ 2. Sociologie de l'oisiveté : l'exposition du désœuvrement 282

§ 3. Théologie de l'oisiveté : le satanisme baudelairien 285

§ 4. Le choc de l'identification contre l'égalisation par le fétiche 290

§ 5. Le flâneur allégoriste 296

CHAPITRE II : LE CHIFFRE DE LA MARCHANDISE 299

Introduction : « Tout pour moi devient allégorie » 299

1. L'énigme de la valeur 302

§ 1. La marchandise sous le signe de l'oubli 302

§ 2. Le grand poème de l'étalage 305

§ 3. La surenchère de la valeur dans la dévalorisation du monde des choses 308

2. Ontologie du signe 311

§ 1. L'objet dans son existence allégorique : « Toute marchandise est un signe » 311

§ 2. Occultisme de la marchandise 315

§ 3. La contradiction entre la doctrine des correspondances et l'allégorie 320

§ 4. Nature allégorique et technique poétique 325

3.« La putain, accomplissement le plus parfait de la vision allégorique dans la marchandise » . 330

§ 1. « L'appareil sanglant de la Destruction » 330

§ 2. Sens allégorique de la putain : la vie qui signifie la mort 334

§ 3. Fictions de la jouissance 337

§ 4. Moment matriarcal dans la prostitution 343

CHAPITRE III : L'OBJET POÉTIQUE DANS LE SCHÈME DE LA REMÉMORATION 351

Introduction : Le rêve d'une chose 351

1. Seuil : de l'appauvrissement de l'expérience à l'expérience de la destruction. 355

§ 1. L'héroïsme de la production lyrique et sa réception : la poésie comme marchandise 355

§ 2. La perte d'auréole, expérience du poète 358

2. La tradition du spleen 364

§ 1. L'antiquité de la douleur et les intermittences de la tradition 364

§ 2. Le roman ou les consolations de la durée 369

§ 3. La poésie ou la consécration de l'inefficacité de toute consolation 375

3. Le médium du souvenir 384

§ 1. Poésie de la réification : ressouvenirs de l'aura 384

§ 2. L'oubli et l'épaisseur du souvenir : l'art mnémonique 389

§ 3. Immobilisation allégorique des passions et stéréotypie 395

§ 4. « Souviens-toi ! » 400

4. Les correspondances, antidote de l'allégorie 404

§ 1. Dispersion et agencement : la main réparatrice de l'analogie 404

§ 2. Ressouvenir et récollection : débusquer le destin dans les objets 408

§ 3. Le pari et le souhait : jouer avec le temps 416

CONCLUSION 427

§ 1. Ridentem ferient Ruinae 427

§ 2. Glorifier le culte des images 432

§ 3. Seul le chapitre des bifurcations reste ouvert 438

ANNEXES 445

Annexe 1 : La schématisation du Baudelaire 445

Annexe 2 : Plan des « feuillets bleus » 447

INDEX DES ŒUVRES DE BAUDELAIRE ET BENJAMIN 449

INDEX DES NOMS 452

BIBLIOGRAPHIE 455

TITRE : Charles Baudelaire chez Walter Benjamin. Lecture allégorique du fétichisme de la marchandise.

RÉSUMÉ : Depuis ses traductions de jeunesse jusqu'aux débordements de la liasse du *Livre des Passages* consacrée au poète à la fin des années 1930, Walter Benjamin a dialogué sans interruption avec l'œuvre de Baudelaire. À partir de ce qu'aura été le *Baudelaire*, son dernier livre inachevé et fragmentaire (dont les manuscrits, confiés à Georges Bataille, ont été découverts par Giorgio Agamben en 1981), la thèse suit le mouvement de « convergence » des grands motifs de sa philosophie au contact de l'univers clos des *Fleurs du mal*. L'écriture matérialiste imprégnée de théologie interroge le chiffre du déclin de l'aura ainsi que le recours inactuel à l'allégorie et aux correspondances, conditions de survie du lyrisme dans le contexte historique du capitalisme qui aurait pu signer son arrêt de mort. L'opération critique de sauvetage séjourne dans les ambigüités politiques d'une œuvre qui apparaît à la fois comme symptôme et réponse à la réification. Pour dissiper l'apparence de répétition qui envahit la scène historique du Second Empire, elle indexe sa signature dans l'histoire des révolutions, par le deuil et la mélancolie, et déchiffre dans le Paris héroïque de Baudelaire le terrain d'une vaste conspiration poétique. Présenter pour le XIX^{e} siècle « l'expression de l'économie dans sa culture » revenait pour Benjamin à montrer que la résurgence de l'allégorie et de ses secrets se fonde sur la dévalorisation spécifique du monde des choses par la marchandise. Les « subtilités métaphysiques » et les « lubies théologiques » tombées sous l'œil de Marx sont en effet déjà impliquées par Baudelaire dans l'énigme de la modernité et dans sa pratique du fétichisme qui s'approprie l'aura de la marchandise en la transformant en « objet poétique ». En rapportant l'expérience de la marchandise à l'expérience allégorique, le poète et le critique cultivent les germes d'une écriture chiffrée qui oppose sa puissance d'arrêt au temps infini du passage et des dépassements. La production lyrique trouve sa légitimité dans un monde plongé dans une rigidité cadavérique, devenu « magasin d'images et de signes », où il reste à chercher les bifurcations en mesure d'accomplir les fragments d'utopie qui gisent dans la mémoire. Le recueil des images dialectiques exhumées dans les *Fleurs du mal* trace ainsi les grands axes d'un poème du Capital qui acte le cours catastrophique de l'histoire sans renoncer à sonder ses suites et ses floraisons inespérées.

Mots-clés : Charles Baudelaire, Walter Benjamin, allégorie, fétichisme de la marchandise, aura, mélancolie, réification, image dialectique, Karl Marx, Auguste Blanqui, *Les Fleurs du mal*.

TITLE : Charles Baudelaire in Walter Benjamin's work. An allegorical reading of commodity fetishism.

ABSTRACT : From his early translations to the overflowing of *The Arcade Project*'s convolute devoted to the poet at the end of the 1930s, Walter Benjamin had an uninterrupted dialogue with Baudelaire's work. Starting from what will have been the *Baudelaire* book, his last unfinished and fragmentary book (whose manuscripts, entrusted to Georges Bataille, were discovered by Giorgio Agamben in 1981), the thesis follows the movement of "convergence" of his main philosophical motifs within the closed universe of *Les Fleurs du mal*. Materialist writing impregnated with theology questions the figure of the decline of the aura as well as the untimely recourse to allegory and correspondences, both being the conditions for the survival of lyric poetry in the historical context of capitalism which could have signed its death warrant. The critical rescue operation lies within the political ambiguities of a work that appears both as a symptom and a response to reification. To dissipate the appearance of repetition that pervades the historical scene of the Second Empire, it indexes its signature in the history of revolutions, through mourning and melancholy, and deciphers in Baudelaire's heroic Paris the terrain of a vast poetic conspiracy. According to Benjamin, to present for the 19th century "the expression of the economy in its culture" was to show that the resurgence of allegory and its secrets is based on the specific devaluation of the world of things by commodity. The "metaphysical subtleties" and "theological niceties" that fell under Marx's eye are indeed already implicated by Baudelaire in the enigma of modernity and in his practice of fetishism, which appropriates the aura of commodity by transforming it into a "poetic object". By relating the experience of commodity to the allegorical experience, the poet and the critic cultivate the seeds of a ciphered writing that opposes its interrupting power to the infinite time of passage and sublation. Lyrical production finds its legitimacy in a world sinking into *rigor mortis*, which has become a "store of images and signs", where it remains to look for the bifurcations capable of accomplishing the fragments of utopia that lie in memory. The collection of dialectical images exhumed in *Les Fleurs du mal* thus traces the main lines of a poem of Capital that acts out the catastrophic course of history without giving up probing its aftermath and its unhoped-for blossoms.

Keywords : Charles Baudelaire, Walter Benjamin, allegory, commodity fetishism, aura, melancholy, reification, dialectical image, Karl Marx, Auguste Blanqui, *Les Fleurs du mal*.