

## Pour un Baudelaire contemporain

Nicholas Hauck

### Le signe du kitsch

Nous aimerions, dans ce qui suit, offrir une exploration de la poésie de Baudelaire. La question que nous nous poserons est la suivante : que se peut sa poésie pour nous à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle ? (Ou : quelle est notre tâche ?)

La question de la tâche à accomplir devrait peser lourd sur notre conscience même si de nos jours nous ne pouvons nous tourner dans aucune direction pour la reconnaître. Mais plus la question est pénible, plus notre approche doit être attentive, et plus honnêtement seront livrés les bénéfices de nos enquêtes. Quant à Baudelaire, ce qui lui pèse le plus est le

*Babel d'escaliers et d'arcades  
C'était un palais infini . . .  
(Rêve parisien, Baudelaire)*

Nous devons prêter l'oreille à Walter Benjamin quand il dit que « Baudelaire ne décrit ni la population ni la ville, » mais les évoque seulement à travers leurs ruines et par leurs traces, c'est-à-dire allégoriquement. « Le fait d'y renoncer lui permet d'évoquer l'une à travers l'autre, » continue Benjamin (*Œuvres III*, Benjamin 348). C'est seulement par l'absence que Baudelaire représente la présence, ce qui signale un aspect essentiel de sa *méthode*. Si la présence était représentée – c'est-à-dire une affirmation affirmative – le résultat ne serait qu'une non-vérité ou à la limite une connaissance possessive (au sens benjaminien). La méthode poétique de Baudelaire par contre refuse toute représentation. C'est ainsi qu'à la lecture des poèmes les vérités s'autoreprésentent dans l'espace négatif qu'offre cette méthode. Baudelaire est à la recherche de cet espace parmi la pesanteur de la ville et de la vie moderne.

Dans les deux vers ci-dessus la ville est un labyrinthe infini et comme Adorno nous renseignait au début de cet essai, la pesanteur de cet infini est suffocante pour l'âme. La ville-labyrinthe (non pas « comme un », ni « semblable à » un labyrinthe ; la ville *est* labyrinthe) est celle où on se perd parmi les vitrines palatiales des arcades, celle où la lumière du soleil est filtrée d'en haut vers le bas du monde baudelairien. Le « Babel d'escaliers » joue avec les dimensions verticales ; non seulement la ville désoriente-t-elle sur le plan horizontal, mais son irréalité crée un sentiment de vertige. C'est l'ambiguïté fatale de la ville qui attire Baudelaire ; soit ces conditions peuvent écraser l'âme, soit elles offrent le potentiel qu'entame la désorientation. Cet aspect de la ville – son irréalité potentielle – n'est jamais rapporté à la ville elle-même sauf dans l'évocation du titre ; la ville existe seulement comme rêve. En fait, à la fin du poème Baudelaire avoue qu'

*En rouvrant mes yeux pleins de flammes [. . .]  
La pendule aux accents funèbres  
Sonnait brutalement midi,  
Et le ciel versait des ténèbres*

*Sur le triste monde engourdi.*  
(*Rêve parisien*, Baudelaire)

Une fois le rêve fini, toute la violence infernale du monde moderne revient au poète ; c'est l'enfer d'un infini terrestre. L'emblème de cet enfer est la pendule et le temps saturnien est la force qui dirige la vie moderne. C'est alors qu'un aspect fondamental de la tâche baudelairienne est de trouver un moyen de vivre sous la pesanteur de la pendule qui nous affecte tous. À travers toute son œuvre Baudelaire « cherche à se défendre contre cette foule qui le captive et l'attire » (*Œuvres III*, Benjamin 348). Nous pourrions simplement conclure que l'attrait de la ville, de la foule et des marchandises est un défaut du caractère de Baudelaire le flâneur, Baudelaire le dandy, Baudelaire qui aimant tant les prostituées, le vin et le haschisch. Mais ces types de conclusions n'offrent rien à notre étude. Au-delà de ces traits biographiques ce que révèle ce discours est plutôt que l'expérience universelle de l'homme est une lutte constante contre les forces centrifuges de la culture moderne. Mais cette lutte ne se caractérise pas par le pouvoir qu'engendre le slogan bourgeois nous prescrivant de « lutter pour l'existence » ; Baudelaire vise les particularités des objets même de cette culture – c'est-à-dire s'y jette complètement à l'intérieur et jusqu'au fond – pour la combattre.

L'histoire est pleine d'exemples de poètes maudits, de l'artiste qui tourne son dos à la culture qui lui est contemporaine. Nous pouvons même dire que cette image du poète maudit est de nos jours un exemple du kitsch par excellence. Néanmoins il faut admettre que dans les cercles lettrés Baudelaire se trouve d'habitude réuni avec les grands poètes romantiques. L'idée du poète-voyant qui se voit comme être supérieur et formulée par Lamartine dans les vers suivants : « . . . Je suis né sur la terre, / Mais je vis dans les cieux » (Lamartine 70), peut être attribuée à Baudelaire aussi. Mais il faut signaler cette grande différence : bien que les romantiques valorisent eux aussi la ruine et la décomposition comme inspiration créatrice, pour eux ces objets donnent accès à un ailleurs positif et constructif. Les romantiques ont un concept cumulatif de la spiritualité ; la construction sera complétée dans l'au-delà : « . . . le juste avenir prépare à ton génie / Des honneurs immortels » (Lamartine 69). De cette manière ils luttent contre les aspirations de l'humanisme des Lumières, mais ils gardent l'aspect progressif. Certes, cette progression n'est pas de ce monde, car elle vise vers un au-delà spirituel, mais ce dernier est bien différent de l'au-delà baudelairien qui considère l'accumulation et la construction comme identiques au gouffre et au tourment de la marchandise. Baudelaire vit pour la mort ; les romantiques meurent pour la vie.

Cette distinction fondamentale peut être reconnue dans le langage symbolique et essentiellement métaphorique des romantiques. Pour eux « l'unité de temps de l'expérience symbolique, c'est l'instant mystique, où le symbole recueille le sens dans le lieu caché » (*Drame baroque*, Benjamin 178). C'est-à-dire le langage symbolique des romantiques établit un lien entre le monde des choses et le monde spirituel de l'au-delà. Pour certains d'entre eux seul le poète à la clef – ou en d'autres mots le langage nécessaire – peut avoir accès à cet au-delà. Leur langage symbolique est fortement hiérarchisé d'après une structure métaphorique qui essentiellement nie la chose des choses. Il n'y a pas d'urgence dans le sens benjaminien et/ou baudelairien mais une quasi-mythique clairvoyance qui absorbe le monde physique dans le velours de la signification pour voir et recevoir l'au-delà du sublime.

Le langage poétique de Baudelaire engage une autre forme ; une forme non-hiérarchisée qui laisse les objets être dans leur objectivité ; c'est-à-dire les laisse vivre leurs morts. Le langage allégorique de Baudelaire reconnaît le gouffre non seulement comme sujet-matière poétique, mais comme élément essentiel de son propre être aussi. « L'allégorie n'est pas exempte d'une dialectique qui lui correspond, et la sérénité contemplative avec laquelle elle se plonge dans l'abîme qui sépare l'image et la signification n'a rien de cette suffisante indifférence, intégrante à l'intention du signe, qui lui semble apparentée » (*Drame baroque*, Benjamin 178). Parce que le message intentionnel du signe ne peut offrir rien d'essentiel, non seulement devient-il kitsch aussitôt présenté mais son langage abrite le domaine-même du kitsch. Le signe métaphorique et la signification lui correspondant furent depuis toujours l'épigone du kitsch.

Baudelaire reconnaît que cette symbolisation n'est pas valable comme esthétique après avoir été témoin des effets de la culture capitaliste – cette culture amoureuse du kitsch. De là il reconnaît aussi la nécessité de concevoir les mots de la même manière qu'il considère les objets particuliers de la production une fois enlevés du système constructif et pratique du symbole. La symbolisation romantique – en d'autres mots l'idéalisation du monde appartenant à un ailleurs – est trop désengagée par rapport au monde, aux choses, aux gens, et au langage même. Bien que Baudelaire respecte et d'une certaine manière prétende le style des romantiques, il voit aussi une certaine lassitude dans leur langage symbolique qui provient du désir sublime de s'échapper. Pour lui la poésie est une lutte, mais une lutte qui est à la recherche d'une *spiritualité matérialiste*. « En luttant contre la foule spirituelle des mots, des fragments, des débuts de vers, le poète, à travers les rues désertées, gagne à la pointe de l'épée son butin poétique » (*Œuvres III*, Benjamin 345). C'est pourquoi Paris, dans son rêve, devient un « Babel » ; chaque rue, chaque passe, chaque citadin, et chaque objet trouvé sont placés allégoriquement comme objets-mots dans sa poésie de la ruine. La vérité ne vient pas d'un au-delà seulement accessible au moyen de la clef symbolique du langage, mais chaque objet et chaque mot contiennent en eux-mêmes un monde de vérités culturelles ici et maintenant.

### **L'émancipation (auto)négative**

Ce n'est pas seulement à travers le langage que Baudelaire s'émancipera de l'expérience – comme l'avaient fait les poètes romantiques avant lui et comme le feront les poètes symbolistes d'une manière différente après eux – mais en considérant l'art dans sa totalité, le langage poétique inclusivement, comme objets de production. C'est pourquoi chez lui « il est bien rare que l'on trouve . . . sous forme de descriptions, les objets qui sont à ses yeux les plus importants » (*Œuvres III*, Benjamin 348). Car la description surachève l'étant de l'objet décrit et substitue à sa place une autre histoire – la description étant métaphorique. Dans le poème suivant par exemple la beauté est celle d'une passante dans la rue ; la question que ce poème pose n'est pas « qu'est-ce la beauté ? », mais *quand* la beauté peut-elle se présenter dans un monde gouverné par l'horloge saturnienne ?

*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,  
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !  
(A Une passante, Baudelaire)*

Cette présence/absence, ici indiquée par la fugitive beauté, est un des thèmes centraux de l'œuvre de Baudelaire. Nous ne pouvons l'étudier sans examiner comment la temporalité est présentée dans cette relation d'apparition/disparition. La question de la présence/absence traite en fait d'un certain concept de l'histoire qui vise à réclamer des forces culturelles et des vérités permettant à la vie d'avoir un sens. Non seulement est-ce une question du rapport qu'entretient Baudelaire avec les figures de l'histoire littéraire, ni une question de « l'éclair . . . [de la] fugitive beauté », mais d'abord et avant tout c'est une question portant sur l'expérience humaine. Baudelaire ne s'adonne pas au mythe de « l'instant de l'expérience symbolique » des romantiques. Plutôt, sa tâche peut être formulée ainsi : « une expérience qui cherche à s'établir à l'abri de toute crise » (*Œuvres III*, Benjamin 371). Mais c'est justement la possibilité d'un espace-abri qui est détruite par l'effet à double tranchant du temps bourgeois : d'un côté une histoire trop lourde mais essentiellement vide et insuffisante, de l'autre côté le refus de toute durée dicté par les conditions de la grande ville et les conditions de production.

C'est ainsi que le symbole par excellence de ce temps bourgeois est l'horloge :

*Horloge ! dieu sinistre, effrayant, impassible,  
Dont le doigt nous menace et nous dit : « Souviens-toi ! »  
(L'Horloge, Baudelaire)*

Il est nécessaire de formuler une distinction entre le souvenir et la mémoire. L'action que l'horloge nous oblige d'entreprendre est plutôt celle de la mémoire. Cet impératif fait en sorte que chaque instant de la vie humaine est détaché de l'instant précédant, et la vie avance, vide, vers l'infini, comme le tictac de chaque seconde. En d'autres mots la mémoire, au contraire du souvenir, est paradoxalement projeté dans l'avenir ; aucune présence, et par la suite aucune expérience, ne sont vraiment vécues. Benjamin établit une distinction entre la mémoire et le souvenir de la façon suivante : « la mémoire est essentiellement conservatrice, le souvenir est destructeur » (*Œuvres III*, Benjamin 336). L'aspect conservateur de la mémoire ici doit être compris comme la conservation d'une temporalité ; il conserve une structure présentement vide pour nier le possible. Comme la figure de Chronos, la mémoire dévore ses enfants ; dévore sa propre existence et la rend 'impassable'. La mémoire conserve l'impossibilité de l'expérience. Le souvenir par contre implique le mouvement kairotique du temps qui tisse l'existence comme une constellation composée de moments d'oubli et de moments de remémoration.

De là il se montre que la mémoire est essentiellement construite selon la structure de la pensée métaphorique. Elle est la raison à la base de toute monumentalisation et toute cérémonie en hommage aux événements historiques, en gros il est la raison à la base de toute distraction qui vise à masquer la crise actuelle en substituant à sa place l'histoire d'une autre. La mémoire nie l'existence de l'histoire véridique de la même manière que la métaphore nie l'existence présente et véridique des mots.

Le génie – ainsi que la tâche – de Baudelaire est d’habiter le temps monumentalisateur et métaphorique géré par la mémoire jusqu’à ce qu’il sacrifie l’expérience de soi-même :

*A 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 !  
(Le Mort joyeux, Baudelaire)*

Oui, il se voit comme l’âme sacrifiée, mais le dernier vers ci-dessus nous indique jusqu’à quel point nous ne pouvons rapprocher son sentiment de celui des romantiques. D’abord Baudelaire démantèle la satisfaction de soi du Poète et de là toute la satisfaction de soi qu’est l’humanisme. « Sans âme et mort parmi les morts » veut dire : non seulement je vis ma mort, mais parce que je vis ma mort ma vie ne vaut pas plus qu’une autre. Cela ne veut pas dire : tout est de l’ordre du même parce que tout meurt. Cet énoncé est le slogan de la culture de la marchandise et du kitsch ; c’est la pensée métaphorique en pleine forme. Il faut plutôt comprendre cet énoncé de la façon suivante : *tout est de l’ordre du même jusqu’au moment de la mort*. Nous reconnaissons alors l’importance ontologique de la pensée et de l’art allégorique : si le moment allégorique est ce moment où nous reconnaissons la désuétude, le vide, et la mort, c’est aussi le moment où se révèle une authenticité véridique et essentielle.

C’est vrai : Baudelaire se voit comme poète condamné, mais c’est bien plus fort qu’une pitié de soi caractéristique du pathos sentimentaliste.

*Je suis comme un peintre qu’un Dieu moqueur  
Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres ;  
(Les Ténèbres, Baudelaire)*

Sa condition vient d’une force autre et supérieure tandis que la voie d’action qu’il suit est vers l’ici (ou l’ici-bas) des objets ténébreux de la culture de ce monde-ci. Dans la mesure où nous sommes tous modernes, nous sommes tous condamnés à vivre la même existence que Baudelaire. La tâche qu’il nous lègue est de suivre cette voie négative et destructrice, non pas pour surmonter dans le sens nietzschéen et son armée de métaphores, mais parce que ces objets *sont* l’irréalité par laquelle une émancipation peut avoir lieu. Ce n’est pas un suicide – au sens strict et négatif que le mot adopte de nos jours – qui vise à débarrasser le soi de soi-même :

*Plonger au fond du gouffre . . .  
. . . pour trouver du nouveau!  
(Le Voyage, Baudelaire)*

Car si la seule solution que nous offre Baudelaire est de chercher du nouveau, son génie sera vite perdu dans le réseau dévorateur qu’est le capitalisme. La tâche de Baudelaire, la tâche qu’il nous lègue, est une tâche rédemptrice au sens que Benjamin a donné à ce terme. Son but est de (re)trouver ce dieu moqueur, ce

*Charme profond, magique, dont nous grise  
Dans le présent le passé restauré !  
(Le Parfum, Baudelaire)*

Mais étant donné les conditions de la vie moderne, « pour assurer la survie de l'art dans la civilisation industrielle, l'artiste devait chercher à reproduire dans son œuvre cette destruction de la valeur . . . » (Stanze, Agamben 81). Le poème « Une Martyre » témoigne des conditions de cette destruction :

*Au milieu des flacons, des étoffes lamées  
Et des meubles voluptueux,  
Des marbres, des tableaux, des robes parfumées  
Qui traînent à plis somptueux,*

*Dans une chambre tiède où, comme en une serre,  
L'air est dangereux et fatal,  
Où des bouquets mourants dans leurs cercueils de verre  
Exhalent leur soupir final  
(Une Martyre, Baudelaire)*

Nous lisons ici l'atmosphère fatale et pathologique qu'est la vie moderne, la ruine esthétique constante et le processus de la toujours-déjà accomplie vulgarisation de la morale. La véritable destruction de l'art s'achève chez Baudelaire dans le poème « Le Vin des chiffonniers ». Ce poème rejette complètement l'idée de la supériorité de l'art. Nous reconnaissons ici ce qu'Agamben appelle la formule véritable « de la théorie de 'l'art pour l'art', qui n'implique nullement la *jouissance* de l'art pour lui-même, mais la *destruction* de l'art pour et par l'art » (Stanze, Agamben 89-90) :

*On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,  
Butant, et se cognant au mur comme un poète,  
Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,  
Épanche tout son cœur en glorieux projets.  
(Vin des chiffonniers, Baudelaire)*

C'est à travers cette image du chiffonnier – le rejeté de la société qui recueille les objets rejetés de cette société – que nous pouvons comprendre le concept baudelairien de marchandise et le rôle de la poésie allégorique. En visitant l'Exposition Universelle de 1855, dans une salle de tableaux, Baudelaire fait l'expérience d'une « impression, difficile à caractériser, qui tient, dans des proportions inconnues, du malaise, de l'ennui et de la peur, [qui] fait penser vaguement, involontairement . . . [à] une population automatique et qui troublerait nos sens par sa trop visible et palpable extranéité » (Baudelaire 963).

À partir de ce commentaire, Baudelaire envisage son projet poétique d'émancipation à travers l'appropriation de l'irréalité. Il remarque que les œuvres d'art sont présentées de la même manière que les objets industriels ; l'œuvre d'art devient objet, l'objet industriel devient

œuvre d'art. C'est en tirant « de la transfiguration de la marchandise dans l'Exposition Universelle l'état émotionnel et les éléments symboliques de sa propre poétique » (*Stanze*, Agamben 79) que Baudelaire a pu incorporer la destruction elle-même. Selon Agamben « la grandeur de Baudelaire devant l'invasion de la marchandise est d'avoir répondu à cette invasion en transformant l'œuvre d'art elle-même en marchandise et en fétiche » (*Stanze*, Agamben 80). Ce rejet de la tradition d'esthétique, des notions traditionnelles du Beau, est l'étape nécessaire vers la découverte de l'irréalité même de la culture capitaliste de consommation, marchandise et production.<sup>ii</sup>

En révélant la continuité entre l'œuvre d'art et la marchandise, Baudelaire n'est plus en voie vers le gouffre, mais l'habite à travers l'acte de création poétique. Ce qui veut dire que cet acte *créatif* est à la fois et nécessairement *destructif*. Il réussit à « créer une marchandise . . . en quelque sorte *absolue*, dans laquelle le processus de fétichisation fut poussé au point d'annuler la réalité même de la marchandise comme telle » (*Stanze*, Agamben 80-1).

Cette « transformation de l'œuvre d'art en marchandise absolue est aussi l'abolition la plus radicale de la marchandise » (*Stanze*, Agamben 81). Mais c'est aussi l'abolition de l'œuvre d'art comme nous la connaissons. C'est-à-dire qu'après Baudelaire, toute œuvre d'art doit nécessairement être le produit d'un art d'autonégation. Dès que nous remarquons que « Baudelaire voyait une grande analogie entre l'activité poétique et le sacrifice » (*Stanze*, Agamben 89), la représentation esthétique n'a plus de force. Il devient impératif que « l'artiste pousse jusqu'à ses extrêmes conséquences le principe de la perte de la possession de soi » (*Stanze*, Agamben 90).

Toutes ces observations – l'attraction de la grande ville et de la foule, l'effet de la production capitaliste sur l'expérience humaine, la relation complice entre l'œuvre d'art et la marchandise, et le suicide et l'autonégation de l'artiste et de son art – soulèvent une question intéressante : comment représenter l'irreprésentable ? En d'autres mots, comment est-ce qu'une *présence* poétique, aussi bien que toute autre forme de présence, peut-elle signaler l'*absence* requise par la survie ?

### **La grève générale poétique**

La façon dont les médias s'approprient le langage afin d'aboutir au sensationnalisme qui se donne pour la réalité – c'est-à-dire la façon dont elles nient cette réalité et la remplacent par une irréalité presque impénétrable – est un des derniers avatars de la violence du langage métaphorique. Son principe de base est le spectacle du plaisir et du divertissement ; un spectacle pathologique qui se réjouit en témoignant de sa propre destruction. Rien n'échappe à cette machine à plaisir que sont les médias. Et si ces reproches sont devenus de nos jours trop courants et trop usés c'est parce que la force destructive de cette violence touche au sein de la critique elle-même. C'est-à-dire que la pensée est réduite à une pureté linguistique qui ne veut pas et ne peut pas imaginer quelque chose en dehors de la pauvreté même du plaisir immédiat. C'est ce que Milan Kundera appelle la « misomusie intellectuelle » qui « se venge sur l'art en l'assujettissant à un but situé au-delà de l'esthétique » et qui ainsi aplatit l'esthétique même (Kundera 168). La pensée « misomuse » hait ces choses qu'elle ne comprend pas ; elle hait la richesse esthétique qui ne se laisse pas classer selon la hiérarchie de la culture moderne. C'est-à-dire qu'au lieu d'imaginer autrement *avec* et *à travers* l'esthétique, pour la « misomusie » « une œuvre d'art n'est qu'un prétexte pour l'exercice d'une méthode

(psychanalytique, sémiologique, sociologique, etc.) » (Kundera 168). C'est une négligence dont l'excuse est sa méthode essentiellement négligente.

Cette violence cachée est caractéristiquement sous-jacente à tout langage qui se croit capable de livrer la vérité en plein air, comme information, nue sur la page, côte à côte avec l'image du corps nu qui vend du yaourt. Si Benjamin voulait lire ces images à contrecourant pour pouvoir trouver en elles des indices culturels, il est certain que sa pensée et sa propre écriture ne sont pas tombées immédiatement victimes de cette violence ; elles ne s'affirment pas métaphoriquement.

Benjamin explique cette violence métaphorique dans le domaine de l'action sociale au moyen d'une distinction entre la grève générale politique et la grève générale prolétaire. L'interrogation du phénomène de transposition de la violence métaphorique et langagière à une violence qui s'exerce dans la praxis sociale nous permettra ensuite de proposer cette transposition à rebours et de développer l'idée de la grève générale poétique.

Seule la grève générale du prolétariat est une résistance complètement non-violente. La grève générale politique par contre, parce qu'elle exige seulement des changements superficiels dans le système contre lequel elle lutte, exerce non-seulement une violence contre soi, mais promeut la violence inhérente au système même. La grève générale politique ne comprend pas – de la même manière que le langage métaphorique ne peut pas comprendre – que par l'acte même d'un arrêt temporaire elle aide et agrandit le système. Benjamin écrit que

*[t]andis que la première forme de cessation du travail [la grève générale politique] est une violence puisqu'elle ne provoque qu'une modification extérieure des conditions du travail, la seconde [la grève générale prolétariat], comme moyen pur, est non violente. Car elle ne se produit pas avec le projet de reprendre le travail après des concessions extérieures et une quelconque modification des conditions du travail, mais avec la résolution de ne reprendre qu'un travail complètement transformé . . . c'est là un changement radical, que cette sorte de grève a moins pour but de provoquer que d'accomplir. Ainsi la première de ces entreprises est fondatrice de droit, la seconde au contraire, est anarchiste. (Œuvres I, Benjamin 230-1)*

La métaphore et le langage métaphorique sont essentiellement constructifs et cumulatifs ; ou pour reprendre le vocabulaire de Benjamin, ils sont fondateurs de droit. Mais la construction et l'accumulation leur correspondant ne peuvent fonctionner sans une certaine forme de violence qui est toujours sous-jacente. C'est une violence qui détruit la possibilité. Contraire à la logique, le caractère sous-jacent de cette violence ne la rend pas moins destructive mais fait en sorte qu'elle rongé les fondements moraux de la pensée à partir de laquelle il nous serait possible de commencer à reconnaître notre tâche.

Comme la grève politique, le langage métaphorique engendre des changements superficiels. Certes il interrompt l'actualité, mais seulement pour recommencer par la même réalité, le même système, la même racine métaphorique. Cette forme de répétition se distingue essentiellement de l'éternel retour du même par le fait qu'elle ne permet pas de césure ; elle



ne permet pas l'oubli et par conséquent ne permet pas le souvenir. Par la suite la forme change, mais la matière reste la même jusqu'à ce que la forme demeure vide et sans signification et la matière ne veut plus rien dire ; c'est la duperie de la métaphore.

Le langage allégorique agit d'une manière complètement différente. Il n'accepte pas que les choses recommencent, déguisées mais essentiellement les mêmes. L'allégorie ressemble de cette manière à la grève générale. La forme (arrêt de toute signification pour l'allégorie, et interruption de la société pour la grève) ne peut être séparée de la matière (révélation des puissances véridiques pour l'allégorie, refus d'observer les lois qui ont gouverné jusqu'à présent pour la grève). L'allégorie et l'anarchie sont des concepts mutuellement inclusifs ; elles sont essentiellement non-violentes.

A la fin de son essai « The End of the Poem » Agamben remarque que « Proust once observed, with reference to the last poem of *Les fleurs du mal*, that the poem seems to be suddenly ruined and lose its breath » (*End of the Poem*, Agamben 113). Cette perte de soi est le moment de la mort allégorique du poème où il accomplit son être. Si le poème vit dans l'irréalité qu'est l'existence moderne – et c'est toujours le cas avec la poésie de Baudelaire – cette finalité poétique nous permet une relecture qui s'ouvre vers le réel véridique et posthume du poème. C'est seulement à la fin que l'existence s'ouvre vers sa vraie présentation. Parce que le progrès et la culture de la marchandise ne vivent jamais leurs morts, ils chasseront à toujours une vérité qui ne leur est pas accessible. La possibilité de l'imagination alliée à une pensée qui la laisse agir à sa guise est le seul élément de la vie moderne qui permet à l'existence d'avoir un sens ; lui seul permet une vie. Pour Baudelaire c'est une façon de révéler ce qu'il ne pouvait pas autrement : « transportée dans l'ordre de l'imagination, » écrit-il, « l'idée du progrès . . . se dresse avec une absurdité gigantesque » (Baudelaire 959).

La seule défense contre les forces inhumaines du marché capitaliste, qui sont synonymes de progrès,

*consiste peut-être à assigner à l'événement, au détriment de l'intégrité même de son contenu, une place temporelle précise dans la conscience. Ce serait la plus haute performance de la réflexion . . . elle ferait de l'événement une expérience vécue . . . Baudelaire a traduit cette situation par une image violente. Il parle d'un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu. Ce duel est le processus même de la création (Œuvres III, Benjamin 341).*

Cette spécificité consciente de l'événement vécu est seulement violente en surface, c'est l'événement qui déchire son lien à la violence banale de la continuité de la métaphore. « Dans l'ordre poétique et artistique tout révélateur a rarement un précurseur. Toute floraison est spontanée . . . » (Baudelaire 959). Il faut comprendre ici que cet énoncé n'est pas un rejet complet de l'histoire comme telle ; plutôt, ce qui est révélé ne figure pas à l'intérieur d'une chronologie linéaire. En d'autres mots toute création est aussi une terminaison ; tout commencement une fin. Mais le contraire est aussi vrai, c'est-à-dire que toute fin est aussi le site potentiel d'un début ; il y a un schisme temporel (au sens de la temporalité bourgeoise, ainsi qu'un schisme logique et intellectuel) qui s'établit dans cette construction début/fin. Benjamin a bien reconnu non-seulement le phénomène de ce schisme – quoiqu'il advienne à

des moments rares et spécifiques – mais la nécessité de ce schisme pour la justice et la vraie moralité. Le poète « ne promet aux siècles à venir que ses propres œuvres, » dit Baudelaire (Baudelaire 959). C'est à nous de voir dans ses œuvres non pas un document historique mais un porteur de vérités morales qui surgissent devant nous et pour nous en dépit de leur époque d'origine. Nous ne pouvons pas considérer la temporalité comme une série d'événements séquentiels, comme une série de legs linéaires.

Ce schisme peut être formulé d'une autre manière, spécifiquement poétique: comme le schisme entre l'intellect qui veut tout organiser et tout arranger selon une logique (de progrès) et le langage qui veut poétiquement considérer chaque objet dans sa particularité. C'est ce schisme que Baudelaire révèle dans l'objet marchandise quand il le pousse vers son extrême fétichisation ; c'est-à-dire quand la marchandise n'est plus intelligible comme marchandise et qu'elle cesse d'exister dans l'esprit pratique qui l'a créée. À ce moment de fétichisation, la (fausse) réalité de la marchandise est présentée comme l'irréalité qu'elle est. L'objet fétiche pousse à l'extrême cette irréalité jusqu'à son être absolu, à quel point soit la réalité véridique se présente pour un bref moment avant la mort (le moment où le poème perd son souffle), soit elle se perd pour toujours.

Un processus analogue est à l'œuvre dans la poésie de Baudelaire où l'événement poétique est défini « not by a convergence but rather by a divergence between intellect and language » (*End of the Poem*, Agamben 38). C'est l'ouverture du gouffre réel mais recouvert par l'irréalité de la marchandise, car une fois la fétichisation de l'objet marchandise révélée, toute la logique de la production et du progrès matériel est présentée comme mensonge – comme irréalité. L'opération correspondante dans le domaine de l'esthétique est une poétique où le langage devient son propre tombeau ; un langage de ruine et de silence qui laisse le langage révéler le langage, pour ainsi dire. Parce que « all poetic institutions participate in this noncoincidence, this schism of sound and sense » (*End of the Poem*, Agamben 110) la grève poétique de Baudelaire nous offre une autre façon de penser: le refus d'accepter le mythe métaphoriquement construit, qui veut non seulement que chaque signifié et chaque signifiant correspondent, mais qu'une totalité continue de tous les signes soit apercevable à *tout temps*. Dans ce sens la métaphore accepte l'objet fétiche. Mais au lieu de le rendre absolu et de le pousser vers sa mort allégorique, la métaphore se nourrit du fétiche qui, de nos jours, définit toute la culture moderne.

C'est ainsi que l'« opposition between metrical segmentation and semantic segmentation » est un phénomène essentiel à notre tâche où « the possibility of enjambment constitutes the only criterion for distinguishing poetry from prose » (*End of the Poem*, Agamben 109). Regardons l'exemple de Baudelaire:

*Tout à coup, un vieillard dont les guenilles jaunes  
Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux,  
Et dont l'aspect aurait fait pleuvoir les aumônes,  
Sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux,*

*M'apparut. On eut dit sa prunelle trempée  
Dans le fiel ; . . .  
(Les Sept vieillards, Baudelaire)*

Nous trouvons ici un exemple classique de la segmentation sonore organisée selon les rimes, qui requiert une segmentation sémantique entre les deux strophes. Cet enjambement joue avec l'attention du lecteur, et remet à plus tard l'apparition du vieillard ; c'est une immédiate différée. « Verse is the being that dwells in this schism, » écrit Agamben, un « *être en suspens* » (*End of the Poem*, Agamben 110). Mais ces observations linguistiques n'arrivent pas à creuser ce qui est en effet révélé par Baudelaire. L'apparition remise à plus tard est en contraste direct avec le « tout à coup » par lequel débute cet extrait ; il y a quelque chose d'immédiat mais toujours hors d'accès dans chaque expérience visuelle. Et c'est là la moralité à la base de l'immanence poétique. À l'encontre de l'immédiate qui provient de la marchandise et son langage métaphorique correspondant, en ouvrant le gouffre – ce schisme entre le représentant fugace et le représenté possédé – la forme poétique répond à la moralité. C'est une moralité du plus haut degré, comme la réponse affirmative que donne Abraham à l'absence véridique de Dieu ; comme la (anti)foi de saint Paul malgré les attitudes dominantes de l'époque. Cette moralité provient d'une destruction du « sujet » tel que gouverné et façonné par les forces populaires. À sa place une présence du soi est offerte, mais cette présence est un anti-Sujet qui échappe à tout effort de définition. La forme poétique offre une moralité à la fois intemporelle et toujours présente.

Ce que nous remarquons aussi dans ces vers sont les correspondances entre le vieillard et son environnement ; une localité non-substituable. Une personne quelconque prend, dans le tout à coup remis à tout à l'heure, sa place dans le cosmos baudelairien. C'est l'appropriation de l'irréalité afin de dévoiler le caractère toujours posthume de la réalité elle-même. Mais c'est aussi une appropriation qui détruit l'homogénéisation et le nivellement ontologique qui existaient avant ce schisme.

Le cosmos universel est aperçu dans le corps même de cet homme et la spécificité du poème s'y révèle : « the anatomy of the body . . . has a strict correlate on the poem's metrical structure » (*End of the Poem*, Agamben 28). C'est-à-dire que la réalité physique du corps (humain) ne peut échapper au gouffre qu'est l'enjambement poétique non plus. Il n'y a pas de continuité de connaissance quant à l'être humain. Une moralité interhumaine exige d'approcher l'autre non pas à travers une connaissance – si fautive qu'elle dût nécessairement être – mais à travers cet esprit ouvert qui permet à la vérité de son être de se produire. Sans présuppositions, cette approche fondamentalement morale est la base allégorique à partir de laquelle toute relation sociale honnête, ouverte et essentielle doit se produire.

Cette dialectique allégorique, ou « this double intensity animating language does not die away in a final comprehension; instead it collapses into silence, so to speak, in an endless falling » (*End of the Poem*, Agamben 115). C'est précisément cette chute – et non pas dans une construction forcée et fortuite – qui laisse apparaître une vérité essentielle. Cette chute – une chute vers le gouffre? – est l'expérience de l'homme moderne. L'expérience d'une présence toujours absente qui peut être seulement mise en scène par le mouvement de l'allégorie poétique, un mouvement complètement différent de celui de la culture moderne. « The poem is [ . . . ] something that slows the advent of the Messiah, that is, of him who, fulfilling the time of poetry and uniting its two eons, would destroy the poetic machine by hurling it into silence » (*End of the Poem*, Agamben 114). À travers ses propres mouvements la culture moderne a aussi « réalisé le temps de la poésie » et l'a « déposée au silence », mais par un processus opposé.

Car la culture moderne déteste le silence et le détruit avec le bruit infernal et tortueux de la marchandise ; c'est une *absence présente*. A travers l'irréalité d'une absence présente – ce vide qui se présente comme le tout – Baudelaire écrit une présence poétique mais toujours allégoriquement absente.

Notre tâche sera quelque peu dégonflée si, après tout, la leçon de Baudelaire s'avérait être de lire plus de poésie. Le poème introductoire de *Les fleurs du mal* indique que Baudelaire savait que ses lecteurs n'allaient pas être nombreux. Mais nous pouvons lire dans ses vers une vie posthume qui existait déjà, au moment de la composition. À l'intérieur même du paradoxe de l'acte de création gît l'effort baudelairien de trouver une vraie moralité parmi la cacophonie langagière de la vie moderne. C'est une forme de silence – une forme de présence absente – que Baudelaire crée dans son œuvre. Un phénomène qui n'est pas tout à fait dû à la forme spécifiquement poétique, mais qui est aussi dû au fait que le langage allégorique lui-même montre sa ruine au plus haut degré dans la poésie.

## Notes

<sup>i</sup> C'est pourquoi pour Walter Benjamin le roman réaliste est le modèle culturel par excellence de la culture bourgeoise.

<sup>ii</sup> On peut rapprocher Baudelaire et Marx ici, ce qu'ont fait plusieurs penseurs, surtout ceux cités ici. De plus, on peut voir dans ces remarques de Baudelaire une préfiguration de la notion de *simulacre* de Jean Baudrillard.

## Bibliographie

Adorno, Theodor W. *Minima moralia*.

— *Théorie esthétique*. Trad. M Jimenez. Paris : Klincksieck, 1974.

Agamben, Giorgio. *Profanations*. Trad. M Rueff. Paris : Rivages, 2006.

— *Stanze*. Trad. Y Hersant. Paris : Rivages, 1998.

— *Le temps qui reste*. Trad. J Revel. Paris: Rivages, 2004.

— *The End of the Poem*. Trad. D Heller-Roazen. Stanford: SUP, 1999.

Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

Benjamin, Walter. *Œuvres I*. Trad. M de Gandillac, P Rusch, R Rochlitz. Paris : Gallimard, 2000.

— *Œuvres II*. Trad. M de Gandillac, P Rusch, R Rochlitz. Paris : Gallimard, 2000.

— *Œuvres III*. Trad. M de Gandillac, P Rusch, R Rochlitz. Paris : Gallimard, 2000.

— *Origine du drame baroque allemand*. Trad. S Muller. Paris : Flammarion, 1985.

— *Le livre des passages : Paris capitale du XIXe siècle*. Trad. J Lacoste. Paris : Éditions du CERF, 2009.

Broch, Hermann. *Quelques remarques a propos du kitsch*. Paris : Éditions Allia, 2001.

Lamartine, Alphonse de. *Méditations poétiques*. Stuttgart : Charles Hoffman, Libraire, 1831.

Kundera, Milan. *L'art du roman*. Paris : Gallimard, 1986.

— . *Une rencontre*. Paris : Gallimard, 2009.

Sartre, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris : Gallimard, 1947.