

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

Rezension von Westerwelle, Karin. 2020. *Baudelaire und Paris. Flüchtige Gegenwart und Phantasmagorie*. Paderborn : Wilhelm Fink.

Dagmar Wieser

apropos [Perspektiven auf die Romania]

hosted by Hamburg University Press

2021, 6

pp. 263-269

ISSN: 2627-3446

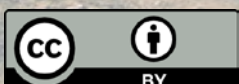
Online

<https://journals.sub.uni-hamburg.de/apropos/article/view/1711>

Zitierweise

Wieser, Dagmar. 2021. „Rezension von Westerwelle, Karin. 2020. *Baudelaire und Paris. Flüchtige Gegenwart und Phantasmagorie*. Paderborn : Wilhelm Fink.“, *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 6/2021, 263-269. doi: 10.15460/apropos.6. 1711

Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Dagmar Wieser

Compte rendu

Westerwelle, Karin. 2020. *Baudelaire und Paris. Flüchtige Gegenwart und Phantasmagorie*. Paderborn : Wilhelm Fink.

Dagmar Wieser

est lectrice pour la langue et la littérature françaises à l'Université de Zurich.

dagmar.wieser@uzh.ch

Mots-clés

Accélération – ville – poésie – arts visuels – transcendance

Dans un volume de 600 pages écrit en langue allemande, Karin Westerwelle fait le point sur Baudelaire et Paris. Les relations du poète à la ville sont analysées sous un double angle : celui, sociologique, d'un sentiment d'accélération du temps et celui, esthétique, des répercussions de ce sentiment sur la poésie de Baudelaire. Dans ce but, la chercheuse se dote d'un vaste appareil iconographique (peinture et arts graphiques, architecture, urbanisme, illustrations de presse, photographie, le tout en couleurs et d'excellente qualité, même si redimensionné au format de 16 x 24 cm). Le volume s'adresse à des étudiants et étudiantes ainsi qu'au public général auquel il offre une initiation bien informée à l'œuvre et à son contexte (pour les non-francophones, l'autrice traduit elle-même les textes poétiques cités en français). En sus, l'ouvrage défend une thèse qui intéressera les chercheurs : l'évocation de la métropole moderne est au principe d'une poétique de la fantasmagorie.

Le chapitre 1 expose les prémisses de l'enquête : Baudelaire, dans sa poésie et ses proses (fiction et critique d'art confondues), se donne pour objet le monde humain, l'espace urbain en particulier, à l'exclusion des espaces naturels et de la Transcendance divine. Ses écrits s'inscrivent en faux contre la prétention au progrès social et industriel affichée par le régime impérial : partout, ils donnent à voir des phénomènes fantasmagoriques révélateurs du paupérisme et de la permanence du « vice ». Les chapitres 2 à 8 s'emploient dès lors à montrer comment Baudelaire opère un creusement fantasmagorique du réel. Se déploie une riche information générale d'ordre historique, sociologique et relative à l'histoire de l'art. Le panorama est à chaque pas particularisé en vue de la bio-

graphie du poète (et de ses interlocuteurs), avant de servir de tremplin pour l'analyse d'un poème (en prose) ou de l'œuvre critique. Paris est donc premier, et la poésie seconde.

Nous résumons ici les chapitres 2 à 8, autant de monographies closes sur elles-mêmes (n'étaient certaines redondances, qu'on peut regretter). Nous dirons ensuite les mérites de l'ouvrage (et une lacune).

Le chapitre 2 étudie les relations de Baudelaire aux institutions culturelles et aux journaux. Le poète n'attend rien de l'art académique ; il conteste à la bourgeoisie, acteur incontournable sur le marché de l'art, toute légitimité en matière de jugement esthétique (dédicace « Aux Bourgeois » dans le *Salon* de 1846). Est abordé le rapport conflictuel du poète à la presse périodique, qui le rémunéra chichement et qui lui refusa l'écho critique qu'il pensait mériter, notamment de la part de Sainte-Beuve. Une analyse de « Rêve d'un curieux », sonnet dédié à Nadar, illustre comment la photographie donne une vision fantomatique du réel. À la différence d'un Gautier ou d'un Flaubert, Baudelaire ne fréquente ni le monde officiel, ni les salons de la ville. Pour autant, son lyrisme ne se meut pas en dehors des rapports de force politiques et sociaux : dès 1843, le sonnet « À une Dame créole » surimprime aux codes du pétrarquisme amoureux un paysage tropical (dépeint à la manière impressionniste) qui apparaît comme un espace colonial, la Dame ayant pour sujet des « noirs ». Dans « Confession », le passage furtif des chats, comparés à de « chères ombres », transforme le Paris nocturne en espace de projection fantasmagorique : l'inventeur du procédé, E.-G. Robertson, fascina son public en projetant l'image peinte de morts célèbres. « Paysage » introduit en poésie les cheminées (« tuyaux ») des ateliers industriels situés alors en plein Paris ; voyant des « fleuves de charbon monter au firmament », le poète constate que l'ordre naturel (garanti par la Transcendance divine) est profondément perturbé. Confronté à l'uniformisation du vêtement masculin (« l'habit noir ») illustrée amplement par Manet et Guys, Baudelaire conclut à la perte de tout héroïsme. Le vrai progrès consisterait selon lui à se purifier moralement, conversion qui ne saurait être impulsée du dehors. Observateur de la rue, de la foule, de la vitesse accrue (ainsi dans « À une passante »), le poète se voit littéralement bousculer : la gloire et la popularité passent à d'autres acteurs de la vie publique (est analysé « Perte d'auréole », rapproché d'une caricature de Daumier : « Le nouveau Paris »). « Le galant Tireur », « Les yeux des pauvres », « Les Veuves » font accéder la déviance et la pauvreté au cœur de la poésie. Le *Salon* de 1846 évoque les « milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville criminels et filles entretenues ». Sa nature fantasmagorique (« flottante [...] ») prédispose le monde du crime et de la prostitution à être transposé en littérature, d'autant que ce monde est le théâtre de l'« héroïsme » moderne (Balzac et son *Traité de la vie élégante* de 1830 servent de caution). Désarrimant le beau des régions du vrai et du bon, Baudelaire tourne le dos à l'idéalisme artistique, dans le sillage d'E. A. Poe. Le poème liminal « Au lecteur » met en scène « l'Ennui », dépeint comme un fumeur d'opium, et donc producteur de fantasmagories. Celles-ci dévoilent la violence qui sous-tend les rapports sociaux : « il rêve d'échafauds en fumant son houka ». « Les sept Vieillards » est à sa façon une fantasmagorie

puisque sur le mur du brouillard qui inonde la ville est projeté un fantôme de fin du monde.

Le chapitre 3 s'intéresse aux projets urbanistiques menés à bien du vivant de Baudelaire : la réunion du Louvre et des Tuileries, le réaménagement de Paris initié sous la préfecture de Haussmann, l'Exposition universelle de 1855 (puis celle de 1867) qui détermina l'édification du Palais de l'Industrie. Baudelaire est sensible à l'exode de la population ouvrière, reléguée dans les faubourgs. Ses études sur Poe disent son scepticisme face à l'idée de progrès, source d'« une barbarie éclairée au gaz ». Poète, il subvertit la propagande impériale en évoquant, sur la nouvelle place du Carrousel, non les tournois qu'en 1662 y organisa Louis XIV, mais des figures d'exilés, l'Andromaque de Virgile, le cygne assoiffé et la « négresse » à la santé chancelante. « Le Cygne » est une fantasmagorie en ce sens que des figures du deuil et de la mélancolie se surimposent aux monuments du pouvoir impérial en voie d'édification. Aux peintres officiels du régime – Müller, Winterhalter –, Baudelaire oppose Meryon, graveur anti-bonapartiste. Ses eaux-fortes réussissent à poétiser Paris de par le jeu des ombres et de la lumière, par la distorsion des proportions, par des éléments fantastiques ; les échafaudages omniprésents disent que ce Paris-là est transitoire, comme une fantasmagorie (*Salon* de 1859). Est évoquée la politique culturelle du second Empire, qui promeut les « Beaux-Arts appliqués à l'Industrie », ce dont les Expositions universelles se veulent la démonstration. Renan, Flaubert, Baudelaire y voient le triomphe du matérialisme. Visiteur régulier des *Salons* de peinture officiels, Baudelaire constate l'instrumentalisation de la peinture (d'histoire) par la bourgeoisie au pouvoir.

Le chapitre 4 fait une place aux réalités économiques. Balzac sert de figure d'identification à la génération de Baudelaire dans la mesure où la production balzacienne semble répondre avec succès à une demande marchande. L'autrice rappelle que la fétichisation de l'objet marchand s'opéra aussi à l'aide de dispositifs visuels (fantasmagoriques), comme l'a montré W. Benjamin. Sont analysés « À une mendicante rousse », « La Muse vénale » et « Les Yeux des pauvres » : à l'instar de la prostitution, la littérature, devenue marchande, est soumise à la double injonction paradoxale du faux semblant et de la censure.

Le 5^e chapitre revient longuement sur Constantin Guys, sur sa biographie, son œuvre et ses techniques de dessinateur. Dans l'essai publié en 1863, Baudelaire fait de lui *Le peintre de la vie moderne* par antonomase (même si Guys n'est nommé que par ses initiales). En effet, le dessin, facilement reproductible, vient au devant de l'accélération des modes de communication et de transport modernes. Du reste, la vie possède intrinsèquement un caractère mouvant et phénoménal et Guys privilégie des sujets dynamiques comme les cavaliers, les voitures, les passants. Néanmoins, c'est la subjectivité de l'artiste qui confère animation et vie aux sujets représentés. Ce sont le grand et le demi-monde ; les dessins de la guerre de Crimée sont déchiffrés par Baudelaire comme un reportage en direct. Quoique cosmopolite, C. Guys n'est pas un dandy (phénomène dont l'autrice déroule l'histoire) : c'est avec passion qu'il observe les acteurs de la vie publique. Ses techniques sont illustrées à propos de « Jeune femme relevant sa jupe », qui est rapproché du sonnet « À une passante ». L'esprit du dessinateur est traversé d'un flux d'images

instables et son art consiste à fixer sur le papier ce « kaléidoscope » d'impressions, où la mémoire intervient comme principe de sélection et de construction. Si Baudelaire fait l'éloge de la mode et du maquillage – tangible, ce dernier, dans des portraits de prostituées –, c'est qu'il y voit le signe que les humains, quoique foncièrement enclins à la destruction, possèdent le sens de la beauté. Le chapitre « Sur les femmes et les filles » place celles-ci sur un arrière-plan imaginaire (« des fonds magiques », des « feux de Bengale »), absent des dessins de Guys, et qui fait penser à un décor de théâtre ou à une fantasmagorie (Robertson, l'inventeur de la fantasmagorie, égaya son public de feux d'artifices). Choisir la mode comme sujet, c'est contester l'idée que le beau est intemporel, comme le laissaient penser les modèles antiques. La beauté n'est pas une idée métaphysique, elle se concrétise de façon contingente, notamment à travers le spectacle de la mode ; encore faut-il savoir l'en « extraire ».

Le chapitre 6 a pour objet la rencontre de Baudelaire et de Manet, autre peintre de la vie urbaine. Les catégories de l'analyse sont « l'affection », « l'intérêt » et les « défis de la forme ». Sont passés en revue les sujets spécifiquement urbains que le poète et le peintre ont pu partager, entre 1860 et 1867.

Le chapitre 7 se concentre sur les « Tableaux parisiens ». Philosophiquement, ceux-ci sont considérés comme visant un « au-delà de la nature » et ayant un « contenu réflexif ». Prend place ici une histoire du tableau parisien en tant que genre littéraire. Baudelaire est ensuite crédité de l'invention d'un « autre regard » sur Paris, où il voit s'étaler les « archives de la débauche » (« Le vin des chiffonniers »).

Le chapitre 8 porte essentiellement sur « Rêve parisien ». Ce poème (comme « Le rêve d'un curieux ») témoigne de l'intérêt voué par Baudelaire à l'image scénique (ou photographique), sollicitée en vue de transposer l'expérience du rêve. « Rêve parisien » ne doit rien à son dédicataire, C. Guys : ni la foule et ses passantes ne figurent dans la vision onirique d'une ville faite de surfaces aplaties, monochromes, réfléchissantes et surdimensionnées. Et l'autrice de montrer, de façon détaillée, qu'il y a imitation d'une série de tableaux scéniques. Le poème, en effet, met au jour une affinité avec la féerie, art populaire alors au zénith de son perfectionnement technique (prennent place ici des reproductions de décors scéniques par Cogniard et d'autres). « Rêve parisien » est dès lors lu comme une réflexion sur le merveilleux. Dans une perspective théologique (que l'on peut hésiter à adopter car le surnaturel n'est pas seulement religieux, il possède une riche tradition profane remontant à l'Antiquité), l'autrice conclut que Baudelaire convoque la féerie théâtrale pour signifier qu'aucune promesse de salut ne peut désormais habiter les manifestations du beau, réduites à une pure apparence sans contrepartie transcendante. Elle renvoie au merveilleux technique, mis en scène lors de l'Exposition universelle de 1855 et qu'exploiteront les romans de Jules Verne. « Rêve parisien » illustre ainsi le projet de domestication de la nature. Tout un vocabulaire de l'étonnement constelle le poème. L'intérêt que Baudelaire éprouve pour la féerie remonte au moins au Salon de 1846, qui fait éloge du « paysage de fantaisie » et qui qualifie d'anthropologique le besoin du merveilleux. C'est finalement une « théorie des images » que recèle ce poème : le « feu personnel » dont brille la cité entrevue en rêve se substitue au soleil de la Création et dit le

congé signifié à l'imitation du monde extérieur. Cependant, le réveil reconfronte le poète avec la pauvreté de son « logis » et le vieillissement de toute chose. C'est la « terreur » qui s'empare alors de l'homme qui se rêve prométhéen, dominateur des forces de la nature, et que le poème reconfronte à lui-même.

L'apport principal du livre consiste à dire que la fantasmagorie, art populaire et moderne, va au-devant de l'esthétique de Baudelaire dans la mesure où celui-ci a pour principe d'opérer des surimpressions. Ce procédé permet de donner figure au « monde intérieur » (K. Westerwelle) du sujet parlant. Ce monde « invisible » accède à la représentation pour peu qu'il soit arrimé à des perceptions « extérieures » demandées à la ville. Baudelaire opère ainsi une conjonction entre ce qui était jusqu'ici séparé en littérature. Tandis que le pétrarquisme permettait de dire la subjectivité malheureuse, la rue (en tant qu'observatoire sociologique) occupait le devant des *Tableaux parisiens* d'un J.-S. Mercier avant d'alimenter le roman balzacien et le lyrisme de Pierre Dupont ; l'autrice renvoie aussi à Courbet, Daumier, Meryon et Guys.

Sur le plan esthétique, les nombreuses affinités mises au jour par K. Westerwelle entre les textes de Baudelaire et certains décors de théâtre, des dessins, des lithographies... sont neuves et convaincantes. De façon tout aussi probante, K. Westerwelle justifie le rapprochement entre poésie et fantasmagorie au vu de la mise en œuvre, par Baudelaire, de trois procédés majeurs : l'agrandissement, la luminescence « impressionniste » et la description ambulatoire, les acteurs citadins étant saisis en mouvement au point même que le « tableau » baudelairien tend à la syllepse narrative (les acteurs « sortent » du cadre imaginaire). Signalons que ces observations, en tout point pertinentes, recourent ce qu'en 1837 Gautier relève dans les proses de H. Heine et que Nerval retrouvera dans la poésie du poète allemand (voir Th. Gautier, « Œuvres de Henri Heine. *Reisebilder – Tableaux de voyage* », *La Presse*, 30 novembre 1837 et Nerval, « Les poésies de Henri Heine », *La Revue des deux Mondes*, 15 juillet et 15 septembre 1848).

Si Baudelaire qualifie de choquantes les perceptions que l'on peut faire dans la rue, et qu'il transpose en poésie, ce n'est pas seulement qu'il vise à transgresser les normes d'une esthétique « bourgeoise » (ainsi qualifiée par l'autrice en accord avec Dolf Oehler). À juste titre, K. Westerwelle insiste sur le caractère explicitement spectral et onirique des tableaux baudelairiens (qu'ils soient intimistes ou citadins). Dans leur nature fantasmagorique, ceux-ci renvoient à une obscure contrepartie intérieure, mobilisée par le spectacle de la rue. Contrepartie tout aussi inattendue et monstrueuse – mais désignée par Baudelaire à l'aide des catégories du « merveilleux » et du « fantastique ». Le grand mérite du livre est donc de montrer que les procédés fantasmagoriques sollicités par Baudelaire visent à concrétiser des *fantasmes*, et ceux-ci naissent de la rencontre inopinée d'un mouvement « intérieur » (préconscient) et du spectacle de la rue.

On peut reprocher à la chercheuse de ne pas élaborer critiquement la nature de cette contrepartie intérieure qu'à juste titre elle qualifie d'« invisible ». Tout invite à penser que les *Tableaux parisiens* introduisent en poésie le refoulé social de la Monarchie de Juillet et au-delà. Et ce refoulé collectif fait se lever un refoulé

personnel : dans la rue, « le spectre en plein jour raccroche le passant ! » (« Les Sept Vieillards »). En d'autres termes, ce que Baudelaire recrée poétiquement ce sont des *fantasmes*, c'est-à-dire des rejets verbalisables d'un inconscient inaccessible comme tel. Comment qualifier autrement cet « invisible, qui existe dans la psyché humaine et s'exprime à travers les actions humaines », comme l'écrit l'autrice (p. 16, où elle parle aussi d'un « invisible profane ») ? Cependant, la chercheuse met systématiquement en relation les fantômes baudelairiens avec la Transcendance absente, oubliant que la profondeur intérieure s'est découverte aux romantiques dans la mesure même où s'est creusé le vide du Ciel. Il reste donc à inscrire la fantasmagorie baudelairienne dans l'histoire des représentations littéraires du fantasme (Sandra Janssen, Nicole Edelman, Tony James et d'autres ont frayé la voie). Le livre aurait gagné aussi à intégrer des études vouées à cerner la fantasmagorie baudelairienne (études d'O. Bombarde, J. E. Jackson, J.-L. Steinmetz, O. Pot ; M. Milner en revanche trouve une place dans l'ouvrage).

L'évitement de la dimension psychologique est peut-être à l'origine de la façon inexacte dont est rendu l'usage baudelairien du terme « fantastique » (p. 16 de l'ouvrage). À propos de Daumier, Baudelaire parlerait de « fantastique réalité » (en fait, il parle de « fantastique épopée » ou encore de « réalité fantastique et saisissante » - *Œuvres complètes*, Pléiade, 1976, vol II, p. 549 et p. 554). Chez Constantin Guys, Baudelaire louerait le « fantasque (*sic*) réel de la vie », expression que la chercheuse traduit par « *fantasmatisch Reale[n] des Lebens* ». Le fait est que Baudelaire parle du « fantastique réel de la vie » (Œc II 697), ce qu'on pourrait traduire par « *die reale Fantastik des Lebens* ». Il est curieux de noter que le mot « *fantasmatisch* » apparaît sous la pression de la traduction.

Si l'on accepte donc volontiers la thèse centrale du livre, on peut ne pas en partager un des présupposés : la poésie baudelairienne est « production artificielle et consciente d'images » (p. 11) au point même de se vouloir « anti-nature » (p. 1). On pourrait opposer à l'autrice ce que Baudelaire décrète à propos de Goya : « l'art est à la fois transcendant et naturel » (« Quelques caricaturistes étrangers », II 570). Se pose donc la question de la Transcendance. K. Westerwelle considère comme acquis que « la Transcendance divine n'est pas au cœur de [l']esthétique » de Baudelaire (p. 1). Dès lors, la mémoire poétique « ne restitue pas de choses ou des humains substantiels et ne peut donc sauver l'objet du souvenir en le mettant à l'abri de la fuite du temps » (p. 12-13). À preuve, tout objet remémoré se présente sous l'aspect d'un fantôme, d'un spectre, voire d'un cadavre. La fantasmagorie baudelairienne serait finalement une mise en images du néant (« *Bebilderung des Nichts* »). À notre sens, la nature spectrale des images peut s'expliquer par autre chose encore que le modèle, puissant, de la fantasmagorie. Ce que Baudelaire transpose en images, c'est un héritage augustinien. Celui-ci charrie avec lui une tradition allégorique qui est rhétorique non moins qu'iconographique (voir Labarthe 2015). On peut donc reprocher à l'autrice de placer sous le signe du fugitif ce qui est marqué du sceau de la finitude et, partant, d'écarter trop lestement ce que Baudelaire appelle sa « religion (travestie) » (Corr, II 610, février 1866). Est coupée la voie à des recherches comme celles de Jean-Paul Avice (spécialiste de Baudelaire, de Paris, de peinture – voir Avice 2018). Ou encore à une lecture des

Tableaux parisiens qui s'inspirerait d'E. Levinas : dans la totalité du monde parisien, fait irruption l'infini, embrassant « tout ce qu'une grande ville contient de vivantes monstruosités » (II, 554, à propos de Daumier). La perte de Transcendance divine est transcendée en direction de l'autre qui est humain, et donc monstrueux, en cela « mon semblable, – mon frère ! » (« Au lecteur »).

Signalons, pour conclure, la parution d'un ouvrage postérieur à celui de K. Westerwelle, mais qui complète le sien : J.-Cl. Mathieu, *Les Fleurs du Mal. La résonance de la vie* (Mathieu 2020). Les surimpressions sont aussi d'ordre auditif.

Bibliographie

- Avice, Jean-Paul. 2018. « Les *Tableaux parisiens* : une entreprise de charité ? » Dans *Paris, lieux communs*, ed. Pedrazzini, Mariacristina & Marisa Verna, 41-52, Milan : Edizione universitaire di Lettere Economia Diritto.
- BOMBARDE, Odile. 2015. « Baudelaire, Nerval : la mémoire et ses chemins de traverse ». Dans *Baudelaire et Nerval : poétiques comparées*, ed. P. Avice, P. Labarthe, D. Wieser, 111-138, Paris : Champion.
- Edelman, Nicole. 2003. *Les métamorphoses de l'hystérique. Du début du XIX siècle à la Grande Guerre*. Paris : La Découverte.
- Jackson, John E. 1982. *La Mort Baudelaire. Essai sur les Fleurs du Mal*. Neuchâtel : La Baconnière.
- Janssen, Sandra. 2013. *Phantasmen. Imagination in Psychologie und Literatur 1840-1930. Flaubert - Čechov – Musil*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- James, Tony. 1997 [1995]. *Vies secondes*. Paris : Gallimard.
- LABARTHE, Patrick. 2015. *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Préface d'Yves Bonnefoy, Genève : Droz.
- MATHIEU, Jean-Claude. 2020. *Les Fleurs du Mal. La résonance de la vie*. Paris : Corti.
- Milner, Max. 1982. *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- OEHLER, Dolf. 1979. *Pariser Bilder I. (1830-1848) : antibourgeoise Aesthetik bei Baudelaire, Daumier und Heine*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp.
- Pot, Olivier. 2015. « Poétiques croisées: d'un fantastique à l'autre. » Dans *Baudelaire et Nerval : poétiques comparées*, ed. P. Avice, P. Labarthe, D. Wieser, 139-180, Paris : Champion.
- Steinmetz, Jean-Luc. 2008. *Reconnaisances : Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé*. Paris : Cécile Default.