

Colloquium Helveticum

Cahiers suisses de littérature générale et comparée

Schweizer Hefte für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft

Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Swiss Review of General and Comparative Literature

45/2016

Poetik und Rhetorik des Barbarischen

Poétique et rhétorique du barbare

herausgegeben von

Melanie Rohner

Markus Winkler

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2016

Avec le soutien de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales
Mit Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und
Sozialwissenschaften
Con il contributo dell'Accademia svizzera di scienze umane e sociali
With support of the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze umane e sociali
Accademia svizra da ciencias humanas e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2016
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1119-8
ISSN 0179-3780
www.aisthesis.de

Julien Zanetta

Les barbares de Baudelaire : peinture, poésie et cosmopolitisme

For Baudelaire, the barbarian is a figure of predilection. At first, it is a literary character that he got acquainted with through the works of Chateaubriand and E. A. Poe. The barbarian is linked to poetry as well; he brings to mind the condition of the exiled, the solitary figure far away from his homeland (such as in Delacroix's *Ovid among the Scythians*). But, most of all, the barbarian gives the opportunity to Baudelaire to refine his idea of Beauty: at the 1855 Universal Exhibition, he confronts himself for the first time to Chinese art – labelled „barbarian art“ back then. Far from agreeing with this description, Baudelaire refutes it and forces himself to shift his critical perspective: his challenge will be to adapt himself, accommodate his taste and become „as barbarian“ as the works he beholds in order to appreciate one of these „specimen of universal beauty“. This reflexion shall continue in his essay, *The Painter of Modern Life* (1863), in which he describes Constantin Guys' way of drawing as being moved by an „inevitable barbarousness“. In this article, our aim will be to trace the evolution of Baudelaire's conception and different uses of the term „barbarian“ through his aesthetical, poetical and literary writings.

Le barbare est, chez Baudelaire, une figure de prédilection. Héritage de la génération romantique le précédant, il paraît de prime abord comme un recueil de rêves occidentaux composant pêle-mêle des images de brutalité et de beauté, de sauvagerie et d'inculture, de rudesse et de liberté : nombreux sont, à cette époque, les Huns, les Francs et autres Hottentots venus dresser temporairement leurs tentes dans l'encier des écrivains. Regardant le barbare, fût-il un modèle de personnage ou un miroir propice à un autoportrait, la littérature française n'est pas en reste. Sans même mentionner Lamartine ou Victor Hugo, qu'il suffise d'évoquer Gautier et son Fortunio fasciné par Sardanapale¹, Flaubert, pétri de Carthage et « port[ant] en lui la mélancolie des races barbares, avec ses instincts de migrations et ses dégoûts innés de la vie, qui leur faisait quitter leur pays comme pour se quitter eux-mêmes »², ou encore, plus tard et de manière radicale, Rimbaud se revendiquant de ses « ancêtres gaulois », la férocité, l'œil bleu et la chevelure beurrée.³

1 « Un des plus grands plaisirs qu[e Fortunio] eût, c'était de mélanger la vie barbare et la vie civilisée, d'être à la fois un satrape et un fashionable, Brummel et Sardanapale. » Théophile Gautier. *Fortunio*. Bruxelles : Hauman, 1838. P. 283.

2 Gustave Flaubert. *Correspondance*. Éd. de J. Bruneau. Paris : Gallimard, 1973 (« Bibliothèque de la Pléiade »). T. I, p. 300.

3 Pour une analyse de la figure du barbare chez Rimbaud, v. Juan Rigoli, « Rimbaud en barbarie ». *Poétiques barbares – Poétique barbare*. Éd. J. Rigoli/C. Colesanti, Ravenna : Angelo Longo Editore, 1998. P. 283-315.

Pour Baudelaire cependant, le mot « barbare » ne se laisse pas résumer à un sens univoque ; à mieux l'observer, on mesure la différence importante des domaines qu'il recouvre : le barbare est avant tout un personnage littéraire, souvenir des œuvres de Chateaubriand et d'Edgar Allan Poe. Il s'associe également à la poésie, appelle et évoque la condition de l'exilé, celui qui, loin des siens et en contrée barbare, chante sa patrie lointaine – la description de l'*Ovide chez les Scythes* d'Eugène Delacroix en est l'exemple le plus saisissant. Mais plus qu'une figure littéraire, l'idée de « barbare », lorsqu'elle est employée comme qualificatif offensant ou méprisant, permet à Baudelaire de préciser sa conception du Beau : lors de l'Exposition universelle de 1855, il se confronte pour la première fois à des œuvres, des « produits », venus de Chine, qui sont alors admirés comme des curiosités « barbares ». Loin d'être en accord avec cet adjectif, Baudelaire le récuse. Plutôt que de juger avec ses yeux d'occidental, il se contraint à ajuster son point de vue : le défi du critique devient celui de se faire « aussi barbare » que ce qu'il contemple afin de savoir apprécier un de ces « échantillons de la beauté universelle ». Cette réflexion va se prolonger jusqu'au grand essai de 1863, *Le Peintre de la vie moderne*, dans lequel il décrit la manière qu'a Constantin Guys d'entreprendre ses peintures comme étant mue par une « barbarie inévitable ». Il s'agira donc de retracer l'évolution des conceptions de la barbarie chez Baudelaire, de la critique littéraire à la critique d'art en passant, bien sûr, par la poésie.

I. Itinéraire de Tomis à Bruxelles : le barbare comme personnage

Un détour préalable semble nécessaire. Nous sommes en l'an 8 après Jésus Christ ; Ovide vient d'atteindre le terme de son éprouvant voyage à Tomis, aux rives du Pont-Euxin, suite au décret d'Auguste lui signifiant son départ forcé de Rome ; il est désormais loin des siens, loin de sa patrie, hors du *limes*, en pleine contrée « barbare », mûr déjà pour commencer les douloureux chants des *Tristes*. La première angoisse vient de la langue : comment le latin d'Ovide, qui a chanté l'art d'aimer, sera-t-il entendu des peuples locaux, les Sarmates et les Gètes ? La réponse est simple : il ne sera pas entendu du tout, ou si peu. Le reste ne sera que silence, méprises ou incompréhensions et un temps infini face à soi. La figure légendaire du poète des *Métamorphoses*, abattu dans la solitude de son exil, a inspiré le dix-neuvième siècle. Chateaubriand surtout, dans un passage des *Martyres*, où Eudore, le protagoniste, découvre en plein désert et contre toute attente, la tombe d'Ovide sur laquelle croît le laurier. Éprouvant subitement douleur et sympathie pour une situation qui fut analogue à la sienne, il reste muet

et contemplatif en pensant à « ce Romain qui s'accusait d'être le barbare, parce qu'il n'était pas entendu du Sarmate ! »⁴

Ce passage, Baudelaire le reproduira fidèlement dans son *Salon de 1859*. Il découvre, en effet, cette année-là un nouveau tableau d'Eugène Delacroix : *Ovide chez les Scythes*. L'enthousiasme est immédiat : le cirque de montagnes fermant l'horizon vaporeusement, les vierges collines confondues aux vierges rivages, les nuages magiques roulant dans un ciel étranger, hommes, femmes et enfants sortant à demi-nus de leurs huttes au toit de chaume, les anciens devisant sur le sort du Romain, la pose mélancolique d'Ovide – prostrée et récalcitrante –, coude plié sur ses tablettes de cire, touché par les fruits et le lait de jument qui lui sont offerts mais encore douloureusement retenu et enveloppé dans sa tristesse : tout cela atteint Baudelaire en plein cœur. Il cite Chateaubriand, rappelle les peines d'Eudore, et résume la situation d'Ovide avec ce vers amer des *Tristes* : *Barbarus hic ego sum, quia non intelligor illis* – Je suis ici un barbare, car je ne suis pas compris de ces gens-là. Jean-Jacques Rousseau, qui avait placé ce vers à la tête du *Discours sur les sciences et les arts*, avait bien compris la puissance rhétorique de ce renversement : « barbare » est ce terme oscillant suivant qui le prononce, nous sommes toujours le barbare de quelqu'un, des bords du Pont-Euxin à Genève, de Genève à Paris, et ce quel que soit l'avis que l'on porte sur la question.⁵

Il n'est bien sûr pas besoin de se transporter jusqu'aux rives de la mer Noire pour voir un exilé ; les quais de Seine suffisent et peuvent se changer eux aussi en terres barbares suivant qui s'y retrouve. Car le désespoir nerveux, l'angoisse du déracinement et l'irréversible changement du paysage se rassemblent dans un des plus célèbres poèmes de Baudelaire, datant de la même année 1859 : « Le Cygne ». Il y est question d'un cygne échappé de sa cage devant le nouveau carrousel du Louvre, de son évocation plutôt, de cette image devenant une allégorie de l'exil, disant tout ensemble le deuil, la perte et la destruction.⁶ La mélancolie de la « bête », ses « gestes fous » faisant signe à sa patrie absente, laisse percevoir que le différent campe autour de lui ; là où le connu prévalait jadis, il y a désormais du neuf, de l'inconnu, de l'inquiétant, des grands boulevards perçant de part en part la Capitale et un tumulte constant qui boule le passé hors du présent de la Cité. L'exilé, celui dont les attaches à la patrie ont été rompues, erre en terre étrangère

4 François-René de Chateaubriand. *Les Martyres, Œuvres romanesques et voyages*. Texte établi, présenté et annoté par M. Regard, Paris : Gallimard, 1969 (« Bibl. de la Pléiade »). T. II, p. 225.

5 Je dois cette remarque à Martin Rueff, dont l'article consacré à l'usage que Rousseau fait de la formule « *Barbarus ego sum* » est à paraître.

6 Les analyses du « Cygne » sont innombrables ; contentons-nous de mentionner : Jean Starobinski. *La Mélancolie au miroir*. Paris : Julliard, 1997 ; Ross Chambers. *Mélancolie et opposition – Les débuts du modernisme en France*. Paris : José Corti, 1987 ; et Yves Bonnefoy. *Le siècle de Baudelaire*. Paris : Le Seuil, 2014.

– le poème porte à son front la dédicace au grand exilé, Victor Hugo, établi à Guernesey entre l’abîme et les tables tournantes. Le Cygne allégorisé rassemble et rallie la famille des exilés, souffrant sous des cieux ironiques qui ne sont pas les leurs – la négresse, les orphelins, les matelots naufragés et Andromaque, à qui le poème s’adresse. Tout est ici affaire de mémoire : la patrie que le cygne ne peut rejoindre l’accompagne dans son absence, comme un décor mental inatteignable et évanescent.

Baudelaire était loin d’imaginer que, quelques années plus tard, il se vêtirait tout à la fois des plumes du Cygne et de la tunique d’Ovide et, sans aller jusqu’à boire du lait de jument, devrait avaler péniblement le rugueux *faro*.⁷ En effet, dès 1864, le voici pour la première fois depuis ses dix-sept ans et son voyage à l’île Bourbon, hors des frontières de France, contraint par le spleen et les créanciers à se rendre en pays barbare, en Belgique. Il restera dans cet « enfer »⁸ une bonne dizaine de saisons, et tout porte à croire qu’il conçoit cette dramatique situation en ces termes. D’emblée, la répulsion pour les Belges – ou le Belge, le *type* même du Belge – prend l’apparence d’un cauchemar obsessionnel, visuellement déroutant. Baudelaire ne manquera pas de richesse lexicale pour restituer l’impression de laideur frappant son regard. L’homme lui apparaît comme « un hyperboréen, un gnome sans paupière, sans prunelle et sans front, et qui sonne le creux, comme un tombeau vidé, quand une arme le frappe. »⁹ Quant à la femme, il n’est guère plus flatteur :

Un nez de polichinelle, un front de bélier, des paupières en pelure d’oignon, des yeux incolores et sans regard, une bouche monstrueusement petite, ou simplement une absence de bouche (ni parole, ni baiser !), une mâchoire inférieure rentrée, des pieds plats, avec des jambes d’éléphant (des poutres sur des planches), un teint lilas, et avec tout cela la fatuité et le rengorgement d’un pigeon.¹⁰

À contempler ce bestiaire métaphorique, on mesure le mouvement qui le fait passer de la curiosité ethnographique à la fascination éthologique à une aversion pure et simple, toute honte bue, ponctuée d’érucciations : « Ah ! que c’est hideux les Singes barbares ! »¹¹

7 Le *faro* est un vin de Belgique, dont Baudelaire se plaint fréquemment dans sa correspondance.

8 « Il m’est venu quelquefois à l’esprit que la Belgique était peut-être un des enfers gradués, disséminés dans la création [...] ». Charles Baudelaire. *Fusées. Mon Cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*. Éd. d’André Guyaux, Paris : Gallimard, 1986 (coll. « Folio »). P. 278.

9 *Ibid.* P. 277.

10 *Ibid.* P. 162.

11 *Ibid.* P. 201.

Barbare est celui qui n'est pas de ma forme, qui m'oppose et m'inflige un visage, un corps et une manière d'être étrangers aux miens. Non seulement Baudelaire est en mesure de les remarquer, mais les remarquant il refuse *déli-bérément* d'assimiler une culture dont il n'estime rien, préservant son intégrité par le langage du conquérant. Si le corps est repoussant, l'esprit n'attirera pas davantage ses faveurs. La grossièreté et la bêtise prédominent, et les mœurs locales peignent au délicat un tableau calamiteux. Le Belge est, en fait, l'équivalent strict du barbare étymologique, celui qui bafouille, qui sait à peine prononcer son propre idiome : « Épaisseur monstrueuse de la langue, chez plusieurs, ce qui engendre une prononciation pâteuse et sifflante. »¹² Avant que le tout ne dégénère soit en rire gras, soit en borborygmes. Inutile de dire que l'absence de communication va dans les deux sens : Baudelaire peine souvent à se faire comprendre, ce qui achève de le confiner dans un isolement dont ne sort parfois qu'un cortège d'insultes. L'attention, la prévenance, la sensibilité à autrui, l'empathie, si tant est qu'elles existent encore, se porteront davantage sur des animaux – les chevaux, les pinsons aux yeux crevés ou les robustes chiens – d'un grade sensiblement plus élevés, dans la pyramide de l'évolution baudelairienne¹³, que leurs frères humains.

Car sa détestation, qui ne connaît plus de bornes au fil des mois, gagne aussi le terrain politique. Sur fond de projection, Baudelaire fait usage d'une double inversion : si le Belge est à mes yeux barbare, je vais donc dire qu'il traite l'étranger *en* barbare, afin de mieux l'établir dans sa différence : « [Le Belge.] Sa haine de l'étranger. Comme il hait et méprise le Français ! »¹⁴ Si j'admets que ma remarque n'est pas fruit de la paranoïa, je suis donc fondé, puisqu'il en est ainsi, à lui opposer une haine identique, aussi arbitraire que vindicative. Relativement à l'annexion de la Belgique à la France, question brûlante à l'époque, Baudelaire s'y oppose fermement et s'explique : « un gueux ne peut pas sauter au cou d'un homme riche et lui dire : Adoptez-moi ! »¹⁵ Cependant, ajoute-t-il :

[...] je ne serais pas ennemi d'une invasion et d'une Razzia, à la manière antique, à la manière d'Attila. Tout ce qui est beau pourrait être porté au Louvre. Tout cela nous appartient plus légitimement qu'à la Belgique, puisqu'elle n'y comprend plus rien. Et puis les dames belges feraient connaissance avec les Turcos, qui ne sont pas difficiles.¹⁶

12 *Ibid.* P. 153.

13 « En quel genre, en quel coin de l'animalité / Classerons-nous le Belge ? », *ibid.* P. 464.

14 *Ibid.* P. 193.

15 *Ibid.* P. 240.

16 *Ibid.*

Agissons, en somme, *en barbares* comme pour répondre à la provocation toute barbare de posséder indûment des objets de beauté en leur terre (qui appartiennent légitimement aux nôtres, quoi qu'on en dise).

Mais le mépris et l'arrogance, la colère revendiquée dans ses lettres à ses amis restés à Paris, ne font pas oublier l'angoisse de la solitude au quotidien ; à son éditeur et ami Auguste Poulet-Malassis, il écrit ces vers de circonstances :

Mon cher, je suis venu chez vous
 Pour entendre une langue humaine ;
 Comme un, qui, parmi les Papous,
 Chercherait son ancienne Athène.

Puisque chez les Topinambous
 Dieu me fait faire quarantaine,
 Aux sots je préfère les fous
 – Dont je suis, chose, hélas ! certaine.¹⁷

Baudelaire égaré en Béotie, chez des Belges changés en Papous, tient sa *polis* en nostalgie. L'indulgence le surprend, il se voit prêt à effacer les rigueurs qu'il avait pour sa propre patrie et débiter ainsi l'anti-Baedeker qu'il ambitionnait d'écrire : « La France a l'air bien barbare, vue de près. Mais allez en Belgique, et vous deviendrez moins sévère pour votre pays. »¹⁸ La flèche du Parthes, Baudelaire la tire à l'issue d'une ultime promenade à travers Bruxelles dans laquelle il croit diagnostiquer, non sans plaisir, la venue prochaine d'une maladie aux allures de châtement : « j'ai surpris suspendus en l'air [...] de fréquents symptômes de choléra ». Celle-ci prend immédiatement la forme d'une figure emblématique que l'on vient de citer : « L'ai-je assez invoqué, ce monstre adoré ? [...] Comme il se fait attendre [...] cet Attila impartial, ce fléau divin qui ne choisit pas ses victimes ? »¹⁹ Dans une fin – qui n'est pas sans anticiper celle d'*À rebours* de J.-K. Huysmans –, Baudelaire « en quarantaine » voit son exil rongé par une maladie au nom d'envahisseur : le barbare Attila était *pilleur* pour ramener les richesses belges en France, le voici *vengeur* lorsqu'il s'agit de précipiter au néant une civilisation honnie.

II. Le remède cosmopolite : le spectateur barbare

On vient donc d'entendre une voix inquiète nommant « barbare » ce qui échoue à entrer dans les normes et les catégories d'un Parisien. Mais il faut aussi prêter l'oreille à l'autre voix de Baudelaire, celle qui nomme non pas

¹⁷ *Ibid.* P. 467.

¹⁸ *Ibid.* P. 293.

¹⁹ *Ibid.* P. 316.

l'Autre, l'étranger face à qui il veut marquer ses distances, mais celle qui réalise effectivement que le qualificatif existe depuis qu'il y a des hommes, et qu'il ne désigne pas une position fixe et établie. Ainsi dans cet aphorisme de *Fusées* : « 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. »²⁰ Dans ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, il continue sur la même ligne :

Si l'on veut comparer l'homme moderne, l'homme civilisé, avec l'homme sauvage, ou plutôt une nation civilisée avec une nation dite sauvage, c'est-à-dire privée de toutes les ingénieuses inventions qui dispensent l'individu d'héroïsme, qui ne voit que tout l'honneur est pour le sauvage ?²¹

Il importe de mesurer ce qui sépare ces allégations quant aux sauvages des imprécations anti-belges. Mieux vaudrait dire que le Belge représente pour Baudelaire un état débilité de la civilisation – ce qui l'autorise de fait à le traiter de barbare – tandis que le sauvage, indompté, « époux redouté et respecté, guerrier contraint à la bravoure personnelle, poète aux heures mélancoliques où le soleil déclinant invite à chanter le passé et les ancêtres, rase de plus près la lisière de l'idéal. »²² La véritable barbarie gît non pas dans l'état d'inculture mais bien *dans* la civilisation. Il n'est qu'à penser au sort que Baudelaire réserve à l'« homme naturel » ; dans la cinquième pièce des *Fleurs du mal* (« J'aime le souvenir de ces époques nues... »), il développe une évocation merveilleuse de cet âge d'or, désormais lointain, à jamais perdu, depuis que la civilisation et son implacable « Dieu de l'Utile » a imposé à la marche du monde une cadence effrénée.²³

La question tient à ce que recouvre le terme *barbare* dans ce contexte, et aux deux significations distinctes qu'il prend. D'une part, le « barbare » est la figure mythique, glorieuse, le sauvage des plaines qui n'a pas passé sous les fourches de la civilisation. D'autre part, « barbare » est pour Baudelaire le nom ou l'adjectif qui désigne ce qui lui déplaît, une force qui méprise le passé et impose un rythme et une forme nouvelle à la ville. Pour Baudelaire, qui admet être un exilé *au sein* du monde contemporain, cette question croise donc fatalement celle du progrès, qui a le don de le faire sortir de ses gonds

20 C. Baudelaire. *Fusées, Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par C. Pichois. Paris : Gallimard, 1975 (« Bibliothèque de la Pléiade »). T. I, p. 664. [Désormais OC I]

21 C. Baudelaire. *Notes nouvelles sur Edgar Poe, Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par C. Pichois. Paris : Gallimard, 1976 (« Bibliothèque de la Pléiade »). T. II, p. 325. [Désormais OC II]

22 *Ibid.* P. 325-326.

23 Pour une analyse de ce poème, v. Patrick Labarthe. « Baudelaire et le „Dieu de l'Utile“ ». *L'année Baudelaire*, n° 16, Paris : Honoré Champion, 2012. P. 83-100.

– on se rappelle comme il tient en horreur le règne de la vapeur et de l'électricité, dont les États-Unis, cette « grande barbarie éclairée au gaz »²⁴, est l'emblème le plus sinistre.²⁵

Mais le « progrès », ainsi considéré, caractérise moins une invention tangible que l'impact de celle-ci sur le quotidien de l'homme. Baudelaire pointe là un danger d'interprétation : la constante que paraissent dessiner ces différentes inventions – le gaz, l'électricité et les « allumettes chimiques » –, toujours neuves et œuvrant à un *mieux vivre*, pourrait laisser croire à une amélioration morale de l'homme. La colère de Baudelaire est attisée par cette illusion : l'idée que le progrès soit mû par un développement constant, uniforme, qui tend vers un *mieux* général. Si le caractère persistant, continu du progrès, sans que soit donné de raison pour cette continuation, est agaçant, plus agaçante encore est sa généralisation, son universalisation. « Fanal obscur », foi aveugle pour les masses et le pouvoir politique, le « Progrès » (souvent affublé de la majuscule allégorisante) est un élan fédérateur dont l'application relève d'une généralité *absolue*.

Selon Baudelaire, le raisonnement tient de l'absurde : comment déterminer un progrès si l'on ne prend pas en considération le détail, le particulier de ce qui est *en* progrès ? « Pour que la loi de progrès existât, il faudrait que chacun voulût la créer ; c'est-à-dire que quand tous les individus s'appliqueraient à progresser, alors, et seulement alors, l'humanité sera en progrès. »²⁶ Face à cette pensée du progrès qu'il voit imprimée et diffusée quotidiennement dans la presse, un réflexe réfractaire le pousse vers le sauvage, vers le barbare, sans inventions saugrenues garantissant un bonheur suspect.

Si le pessimisme de Baudelaire considère le domaine matériel et moral comme perdu, ce n'est pas pour autant que le combat cesse. Le domaine du beau peut et doit encore être préservé. C'est ainsi qu'en 1855, lors de l'Exposition universelle, il prend fait et cause pour un lot de pièces chinoises importées à cette l'occasion. Si l'événement donne lieu à une flambée nationaliste et chauvine, Baudelaire s'empresse de prévenir : « tout peuple est académique en jugeant les autres, tout peuple est barbare quand il est jugé ».²⁷ Baudelaire remarque bien que partie de notre réticence à embrasser l'étranger tient à la paresse à nous défaire de nos habitudes. L'univers esthétique a été conquis de haute lutte, il ne cesse pas d'être, à chaque salon, à chaque exposition, un univers déroutant : pourquoi ajouter une désorientation supplémentaire en se portant à l'Extrême-Orient ? – Dans son essai sur le rire, Baudelaire l'avait

24 C. Baudelaire. « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres ». *OC*, t. II, p. 297.

25 Sur l'anti-américanisme de Baudelaire, v. Philippe Roger. *L'Ennemi américain*. Paris : Seuil, 2002. P. 93-99.

26 C. Baudelaire. « Mon cœur mis à nu ». *OC*, t. I, p. 707.

27 C. Baudelaire, « Exposition universelle (1855) ». *OC*, t. II, p. 576.

déjà relevé : « Le public français n'aime guère être dépaycé. Il n'a pas le goût très cosmopolite, et les déplacements d'horizons lui troublent la vue. »²⁸

Cependant, si l'on décide de considérer le problème sérieusement et prendre le dragon par les cornes, une question s'impose : « que ferait, que dirait un Winckelmann moderne [...] en face d'un produit chinois [...] ? »²⁹ Comment un tel « produit », « étrange, bizarre, contourné dans sa forme, intense par sa couleur, et quelquefois délicat jusqu'à l'évanouissement »³⁰, ne pourrait-il pas légitimement prétendre à être considéré comme « un échantillon de la beauté universelle » et rivaliser avec le canon classique et les écoles françaises et occidentales ? – Pour le spectateur comme pour le critique, l'exercice tient avant tout à se départir de ses propres souvenirs et de sa formation pour tâcher d'apercevoir le beau dans toute son étrangeté, sa « bizarrerie ». Il est bien sûr impossible de se défaire absolument de ses souvenirs, Baudelaire le sait. Mais la conjecture autorise à élaborer le fantasme d'un regard neuf : des spectateurs doués « mystérieusement » d'une faculté d'adaptation pouvant éprouver une beauté qui ne soit pas inféodée au canon classique. Pour ces hommes possédant « cette grâce divine du cosmopolitisme », « aucun voile scolaire, aucun paradoxe universitaire, aucune utopie pédagogique, ne se sont interposés entre eux et la complexe vérité ».³¹

À l'image de ces cosmopolites loin de leur contrée natale, Baudelaire s'applique le même sort et en fait un principe critique général. Face au « produit chinois », qualifié incidemment de « produit barbare » par certains journalistes³², mais aussi face aux peintures françaises, l'évaluation qu'il en donnera participe d'un regard s'efforçant d'être « naïf », sans l'armature d'un système le soutenant. Telle est bien l'idée qui sous-tend la pensée conjecturale de « l'homme du monde » qui sait s'adapter aux nouvelles formes de beau qu'il rencontre sous des latitudes nouvelles :

Si, au lieu d'un pédagogue, je prends un homme du monde, un intelligent, et si je le transporte dans une contrée lointaine, je suis sûr que, si les étonnements du débarquement sont grands, si l'accoutumance est plus ou moins longue, plus ou moins laborieuse, la sympathie sera tôt ou tard si vive, si pénétrante, qu'elle créera en lui un monde nouveau d'idées, monde qui fera partie intégrante de lui-même, et qui l'accompagnera, sous la forme de souvenirs, jusqu'à la mort.³³

28 C. Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques ». *OC*, t. II, p. 538.

29 C. Baudelaire, « Exposition universelle (1855) ». *OC*, t. II, p. 576.

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*

32 Cf. Patricia Mainardi. *Art and Politics of the Second Empire*. New Haven/London : Yale University Press, 1987. P. 114.

33 C. Baudelaire. « Exposition universelle (1855) ». *OC*, t. II, p. 576.

C'est sans mémoire qu'il atteint l'objet dans sa fraîcheur, qu'il verra « en nouveauté »³⁴ ses formes et ses couleurs. Mais de cet oubli naîtra une nouvelle mémoire : une fois l'étonnement passé, le voyageur assimile un monde nouveau qui, bientôt, « l'accompagnera, sous la forme de souvenirs, jusqu'à la mort. » Il a fallu que l'évaluation première s'estompe et s'évanouisse, pour que de l'objet renaisse dans le souvenir et acquière de ce fait une nouvelle vie inoubliable.

III. Sauvagerie de la manière et enfance du regard : l'artiste barbare

Si la disponibilité visuelle est fondamentale pour le spectateur, Baudelaire est persuadé qu'elle tient une place nécessaire et prédominante chez l'artiste. Comme on l'a vu, le barbare n'est pas tel qu'on le croit. Loin d'être le paria de la modernité, il est celui qui se trouve à sa pointe extrême. L'exemple visuel le plus manifeste du parti que prend Baudelaire se dégage lorsqu'il parle du caractère « barbare » de la peinture de Delacroix, ainsi que, plus tard encore, de Constantin Guys. L'admiration manifeste qu'éprouve Baudelaire pour l'un et l'autre, ne saurait se concevoir sans sa part projective et créative ; Guys, pas plus que Delacroix, ne revendique sa barbarie. C'est à Baudelaire qu'il revient de la voir et de l'écrire pour détourner une parole de critique qui était devenue un lieu commun. Pour lui, l'artiste-barbare, rejeté hors des murs de la civilisation, devient donc le frère de tous ceux qui en ont été exclus. Il doit donc être en mesure de les comprendre, d'en tirer son inspiration. Sa barbarie, elle ne se lie non pas, cette fois, à la barbarie de la civilisation mais bien à son tempérament, à sa fougue, à sa manière d'envisager et traiter les sujets qu'il peint. Cela ne se fait pas au prix de quelques tensions.

Prenons Eugène Delacroix ; Baudelaire voit bien que, tel Janus bifrons, deux visages coexistent en lui :

Il y avait dans Eugène Delacroix beaucoup du *sauvage* ; c'était là la plus précieuse partie de son âme, la partie vouée tout entière à la peinture de ses rêves et au culte de son art. Il y avait en lui beaucoup de l'homme du monde ; cette partie-là était destinée à voiler la première et à la faire pardonner. Ç'a été, je crois, une des grandes préoccupations de sa vie, de dissimuler les colères de son cœur et de n'avoir pas l'air d'un homme de génie.³⁵

Mais Delacroix est doué de « la grâce divine du cosmopolitisme » ; il sait donc s'accommoder et sentir à quel point l'impétuosité du sauvage est

34 C. Baudelaire. « Le Peintre de la vie moderne ». *OC*, t. II, p. 690.

35 C. Baudelaire. « L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix ». *OC*, t. II, p. 758.

incompatible avec les usages du monde. Plus précisément, lorsque Baudelaire décrit Delacroix comme un sauvage, cela veut surtout dire que Delacroix a été capable de se montrer *aussi sauvage* que ce qu'il allait représenter. De là à faire de Delacroix un « bon sauvage », il n'y a qu'un pas que l'on se gardera de franchir – l'aversion de Baudelaire pour Rousseau ne saurait le tolérer.³⁶ Disons plutôt que la sauvagerie de son caractère est à la mesure de la sauvagerie du choix de ses sujets. « Tout dans son œuvre n'est que désolation, massacres, incendies ; tout porte témoignage contre l'éternelle et incorrigible barbarie de l'homme. » On entend ici distinctement la barbarie négative qui définissait précédemment les ravages de la civilisation.

Il n'en va pas exactement de même pour Constantin Guys – « peintre de la vie moderne », ainsi que Baudelaire le nomme : le choix de ses sujets, à l'exception des scènes de la guerre de Crimée, reste dans une certaine mesure urbain. Scènes de ville, de militaires en parade, de voitures sillonnant les jardins de Paris. Rien d'aussi brutal que des massacres ou des immolations, de sardanapalesque mémoire. Cependant, la distinction lexicale est fragile : Guys est plus qu'un *sauvage* – terme qui désigne surtout la violence, la rudesse et le caractère misanthrope de Delacroix ; il est véritablement *barbare* : c'est-à-dire qu'il respecte une manière de peindre maladroite mais belle – on pourrait même dire belle *parce que* maladroite, ignorante et instinctive. Il « dessin[e] comme un barbare, comme un enfant, se fâchant contre la maladresse de ses doigts et la désobéissance de son outil. » Pour Baudelaire, en effet, l'apprentissage dans les ateliers de grands maîtres est le meilleur moyen de tuer le génie. Si le génie véritable existe (tel Manet), il résistera à l'instruction et reprendra sa forme initiale. Lorsqu'il parle de barbarie relativement au dessin, Baudelaire a soin de préciser ce qu'il entend par là :

Ce mot *barbarie*, qui est venu peut-être trop souvent sous ma plume, pourrait induire quelques personnes à croire qu'il s'agit ici de quelques dessins informes que l'imagination seule du spectateur sait transformer en choses parfaites. Ce serait mal me comprendre. Je veux parler d'une barbarie inévitable, synthétique, enfantine, qui reste souvent visible dans un art parfait (mexicaine, égyptienne ou ninivite), et qui dérive du besoin de voir les choses grandement, de les considérer surtout dans l'effet de leur ensemble.³⁷

On voit donc que la barbarie de Guys est double. D'un côté, il est barbare dans la *manière* de peindre – sans qu'il lui soit possible de faire autrement –, de l'autre dans le *regard*. Et l'un et l'autre terme, qui ne sont pas forcément

36 Sur la lecture de Rousseau par Baudelaire, v. Jean Starobinski. « Rousseau, Baudelaire, Huysmans (les pains d'épices, le gâteau et l'immonde tartine) ». *Baudelaire, Mallarmé, Valéry – New Essays in Honour of Lloyd Austin*. Cambridge : Cambridge University Press, 1982. P. 128-141.

37 C. Baudelaire. « Le Peintre de la vie moderne ». *OC*, t. II, p. 697.

corrélés, peuvent tous deux se rattacher à l'enfance. L'enfant est celui dont l'œil n'a pas encore connu le monde : il a soif d'une *connaissance* qui informera plus tard les *reconnaissances* signalées par sa mémoire. L'œil de l'enfant ne saurait être clos comme peut l'être celui de tant de blasés, que les habitudes ont rendu insensibles. Sa main n'est pas domestiquée mais *désire* convertir les éblouissements que l'œil perçoit. Il est, là encore, question d'idiome : le barbare aux yeux d'enfant ne parle pas la langue du milieu qu'il fréquente. Il possède la sienne, une rudesse de trait, un caractère brut, une « énergie instinctive », moitié maîtrise moitié déprise. C'est d'ailleurs ce qui fait sa valeur, car une perception enfantine est *requisse* pour déceler et saisir le beau moderne dans sa fugacité. Il faut des « nerfs solides » et de la « barbarie » dans le dessin pour savoir *traduire* ce beau. Cette traduction barbare pose les jalons minimaux de ce qui constitue la qualité la plus éphémère du beau : elle opère une « exagération utile pour la mémoire humaine »³⁸ – tant celle de l'artiste que celle du spectateur – telle est la *synthèse*. À suivre Baudelaire, on ne devrait donc pas s'empresser de liquider la « méthode » de Guys. Sans doute sommes-nous encore dans le règne du schématique, mais cette barbarie, commandée par l'urgence et le désir immédiat, offre l'indéniable avantage, dans un univers urbain où tout bouge sans cesse, de *prendre la forme de vitesse*.

Cependant, tout comme Delacroix, Guys peut se permettre d'être barbare, car il sait aussi ne pas l'être. La « manière barbare » se restreint à la manière de peindre et de « voir les choses *en nouveauté* » ; en société, il passe partout et n'est jamais gêné ou empêché par le milieu auquel il appartient. La grâce caméléonesque du cosmopolite est un viatique ; elle lui permet d'aller explorer aussi bien les maisons closes que les salons de princesses : de la « fange » des bas-fonds aux lumières aristocratiques du « *high life* », des « nymphes macabres » aux « *ladies* orgueilleuses », rien n'est à négliger de « l'univers visible ». Ces bonds dans l'échelle sociale, cette manière de paraître invisible aux yeux du monde relève d'une dernière qualité que Baudelaire lui accorde : Guys, non content d'être enfant-barbare, est aussi un *dandy*.

Quintessence d'élégance, perfection des manières et froideur de maintien, le dandy semble être de prime abord le pur produit de la civilisation : le paragon de la mode ne saurait être confondu avec des hommes de la nature dont le soin et la mise ne semblent pas être le principal souci. Détrompons-nous, dit Baudelaire : « Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences ; et le type du dandy retrouvé par le voyageur dans l'Amérique du Nord n'infirmes en aucune façon cette idée : car rien n'empêche de supposer que les tribus que nous nommons sauvages soient les débris de grandes civilisations disparues. »³⁹ La civilisation et ses excès de progrès sont barbares ;

38 *Ibid.* P. 698.

39 *Ibid.* P. 711-712.

mais les barbares, les sauvages, les non-civilisés sont eux-mêmes d'anciennes traces, des ruines de la civilisation. L'idée de nature semble alors anéantie ; il existe une barbarie de l'homme qui est précisément, comme le dit Baudelaire, *inévitabile*. Plutôt que de s'évertuer à la nier, il faut la retrouver, la reconnaître, et la laisser s'exprimer, à l'exemple de Guys aux mains maladroites mais au regard émerveillé.

Nous avons commencé avec une vision classique du barbare, en suivant le regard raffiné et contrarié d'Ovide ou de Baudelaire en exil. Barbare était ce peuple aux mœurs différentes des miennes et avec lequel je ne voulais me confondre. Puis, dans un second temps, barbare a désigné une figure libératrice, défaisant le carcan de nos coutumes, fussent-elles morales ou esthétiques. Enfin, dans la même ligne, nous avons vu comment « barbare » pouvait nommer, par-delà la maladresse et l'approximation, un regard, une manière indomptée, prompte et foncièrement originale, faisant retour à un hypothétique état de civilisation. Cette dernière qualité a semblé également convenir au poète des *Fleurs du mal* lui-même ; Théophile Gautier, dans son article nécrologique, n'hésita pas à la reprendre : « La barbarie nous va mieux que la platitude. Baudelaire a pour nous cet avantage ; il peut être mauvais, mais il n'est jamais commun. »⁴⁰ Ovide à Bruxelles ou cygne à Paris, Baudelaire se fit barbare sous toutes les latitudes, non-intégrable, exaspéré de mélancolie mais refusant résolument le commun de la convention.

40 Théophile Gautier. « Charles Baudelaire » [1868], cité p. A. Guyaux. *Baudelaire – Un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*. Paris : PUPS, 2007. P. 493.