Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 9 (1986)

Artikel: La "représentation du présent", figure de la modernité baudelairienne

Autor: Froidevaux, Gérald

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-256522

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.09.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA «REPRÉSENTATION DU PRÉSENT», FIGURE DE LA MODERNITÉ BAUDELAIRIENNE

Depuis l'invention de ce que nous appelons «littérature», le concept de modernité domine l'interrogation sur le rapport que le texte entretient avec le social. Le discours littéraire échappe à sa raison d'être s'il refuse de se vouloir moderne, à supposer que cela soit possible. La modernité fonde l'authenticité du texte littéraire, elle garantit sa vérité et lui confère seule un sens. Appartenant à la même couche épistémologique que la «littérature», la critique considère légitimement comme son premier devoir de révéler la modernité d'un texte là même où elle est cachée par le jeu opaque des signes. La critique s'engage par là dans un projet en soi contradictoire. Historique – et historienne – de nature, elle érige en valeur absolue la modernité qui est pourtant la négation de l'histoire, l'arrêt du devenir dans la triomphale exaltation du moment présent. Pour la critique, l'histoire est l'histoire de la modernité, ou des modernités; son regard investigateur fragmente l'absolu en une chaîne de valeurs relatives et passagères.

Constitutif de la critique, ce paradoxe relève aussi de la modernité littéraire telle que Baudelaire l'inaugure. Ce n'est pas un hasard que le premier poète moderne soit aussi le premier critique à aiguiller la réflexion esthétique sur la voie de la modernité.

Courante et aisée, la formule de la «modernité de Baudelaire» recouvre cependant au moins trois problèmes. Il s'agit d'abord de savoir ce que Baudelaire entend par «moderne» et «modernité». Cette question, qui seule nous retiendra ici, amène à interroger le texte baudelairien, sa logique, sa signification explicite et implicite.

On devrait ensuite préciser en quoi consistent la modernité et la nouveauté de Baudelaire. Cette problématique relève de

l'histoire littéraire, pour laquelle l'œuvre baudelairienne représente l'événement qui «ouvre la poésie moderne» et «décide de ce qui désormais portera à nos yeux les couleurs de la poésie» [1].

Il faudrait enfin se demander si et dans quel sens la définition baudelairienne de la modernité est moderne. Ici, ce n'est pas la seule histoire de la modernité qui est en cause, mais encore le lieu que nous occupons nous-mêmes dans cette histoire. Or, la modernité ne semble plus former pour nous un concept heuristique. Notion éculée, mot rivé à un emploi publicitaire, la modernité a perdu sa pertinence épistémologique et esthétique. Nous avons le sentiment d'exister dans un *après* de la modernité, de vivre une condition postmoderne qui se caractérise par «l'incrédulité à l'égard des métarécits» [2] et particulièrement à l'égard de ce métarécit que constitue l'Histoire. Dès lors, la vérité et la beauté particulière que Baudelaire désigne du mot de «modernité» deviennent pour nous objet d'analyse, mais objet distant, perceptible grâce à son étrangeté.

«Modernité» apparaît, chez Baudelaire, en 1863; on sait que le poète en donne, dans une même page du *Peintre de la vie moderne*, deux définitions qui ne coïncident pas tout à fait. «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable» (II, 695)[3]. Cette définition renvoie à la «théorie rationnelle et historique du beau» que Baudelaire annonce au début de son essai, en précisant que le beau est toujours «d'une composition double [...], fait d'un élément éternel, invariable [...] et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion» (II, 685).

«Modernité» dénommerait donc la part relative et circonstancielle du beau. Mais Baudelaire écrit aussi, et c'est là son autre définition, que la modernité consiste à «dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire». «Modernité» désignerait alors le procédé qui permet de reconnaître le beau transcendantal dans la vulgarité présente, un art aussi réaliste qu'imaginatif qui représente le beau éternel à travers le beau historique.

Une des difficultés majeures des textes baudelairiens est constituée par le sens équivoque qu'ils donnent au mot «moderne». Car c'est dans le *Salon de 1846* déjà, sinon avant,

que Baudelaire conçoit l'idée d'une qualité picturale ou poétique qu'il appellera «modernité». Jusqu'à la rédaction de l'essai sur Constantin Guys, il désigne cette valeur nouvelle du mot «moderne», par une sorte de répercussion anticipée de «modernité» sur «moderne». Car la «modernité» n'est pas dérivée de «moderne»; on la ramènerait plus facilement à la mode, puisqu'elle désigne la beauté du fugitif, la valeur durable de ce qui est toujours déjà marqué par la mort.

«Modernité» est un terme élogieux. Baudelaire s'en sert pour signaler la présence, dans une œuvre d'art, d'une beauté originale. C'est dans le même sens qu'il peut employer «moderne», mot associant deux sens différents qui se confondent souvent chez lui, un sens purement chronologique («actuel») et un sens évaluatif («beau» ou «laid»). A l'époque de Baudelaire, «moderne» est, en matière d'esthétique, un terme neutre, comme le précise Littré: il sert à distinguer les peintres des XVIIIe et XIXe siècles de ceux de la Renaissance italienne et du XVIIe siècle flamand[4]. Mais dans d'autres contextes, «moderne» prend, soutenu par l'euphorie du progrès, un sens positif. Pour Baudelaire, dont on sait l'hostilité à l'égard du mythe du progrès, «moderne» se charge de connotations négatives et équivaut à «vulgaire», conformément au sens que possède «modernité» par exemple dans les *Mémoires d'outre-tombe*[5]. Sous l'influence de la signification entièrement nouvelle et positive qu'il donnera à «modernité», Baudelaire utilise dès avant 1863 «moderne» soit pour désigner une valeur positive, le sens chronologique étant alors gommé, soit au sens chronologique qui implique une valorisation négative. Ceci ne soulèverait en somme guère de difficultés. On comprend, malgré l'apparent paradoxe, que Beaudelaire puisse reprocher aux peintres modernes de ne pas être modernes, puisqu'il veut dire par là que les peintres contemporains échouent à saisir la véritable beauté. «Le mot moderne, écrit-il dans *Quelques caricaturistes français*, s'applique à la manière et non au temps» (II, 545). Or, cela n'est pas tout à fait vrai, car «modernité» et «moderne» ne désignent pas une valeur anhistorique, mais une beauté nouvelle liée à l'époque contemporaine, aux mœurs actuelles, à la mode. On se trouve alors devant le paradoxe véritable que chez Baudelaire, «moderne» peut signifier «laid de la

laideur particulière à notre époque» aussi bien que «beau de la beauté particulière à notre époque».

Liant irrévocablement le beau moderne à la laideur, ce paradoxe résume la réflexion baudelairienne sur la modernité et son investigation sur le rapport que l'époque actuelle entretient avec la beauté. En décrivant le paradoxe de la «modernité», on définit le sens que revêt pour Baudelaire le présent.

«Moderne» et «modernité» ne sont pas d'innocents néologismes. La modernité baudelairienne n'équivaut pas non plus à celle qui, après lui, associe la beauté à toute expression artistique se réclamant emphatiquement du présent actuel. «Modernité» et, par contre-coup, «moderne», désignent la beauté originale et éternelle de l'époque présente, mais ils nomment aussi bien la condition précaire du présent, sa soumission volontaire à la vulgarité envahissante, l'effacement progressif de cette confiance primitive qui permettait d'éprouver, en face d'une œuvre vraiment belle, le sentiment d'un éternel présent.

En fixant ainsi le sens de «modernité», Baudelaire inaugure un nouvel âge de la pensée esthétique, mais il reprend aussi, tout en l'achevant, la vieille discussion sur la valeur exemplaire du beau antique.

«Moderne» prend un sens polémique au moment de la Querelle des Anciens et des Modernes. C'est la première fois depuis la Renaissance que le modèle antique est mis en cause. Il est inutile de retracer tous les avatars de la Querelle qui se clôt par un compromis: les deux partis admettent en fin de compte l'existence d'un beau relatif à côté de la beauté universelle[6]. Peu à peu, l'enjeu du débat s'est déplacé. Au terme d'une comparaison assez stérile entre l'époque antique et l'âge moderne, on prend conscience de la spécificité du présent par rapport au passé. L'idée de progrès s'impose avec évidence. Elle relègue toute comparaison immédiate entre le passé et le présent dans le règne de la fiction.

L'avènement des Lumières consacre la victoire des Modernes. Personne ne conteste plus la supériorité de l'époque moderne sur les temps anciens, en ce qui concerne les sciences, les arts et métiers et tous les aspects matériels de la vie. En même temps, «moderne» disparaît du vocabulaire esthétique, car les philosophes, partisans des Modernes, sont aussi de fervents admirateurs des Anciens dont ils ne contestent point la

supériorité en matière de goût. La tradition scolaire des belles-lettres reste en place. Est moderne celui qui tient compte de son lieu dans l'histoire, ce qui ne l'empêche pas de s'incliner devant l'idéal du beau antique. «Moderne», terme neutre, désigne le maintenant historique; relatif aux beaux-arts, il se confond avec «ancien», puisqu'il s'emploie pour ce qui est de bon goût. Ce nouveau partage du champ discursif se reflète dans l'*Encyclopédie*:

> *Moderne*, ce qui est nouveau, ou de notre temps, en opposition à ce qui est ancien.
> [...]
> *Moderne* se dit encore en matière de goût, non par opposition à ce qui est ancien, mais à ce qui était de mauvais goût: ainsi l'on dit l'*architecture moderne* quoique l'architecture moderne ne soit belle qu'autant qu'elle approche du goût de l'antique[7].

Pour les Modernes de 1800, «ancien» et «moderne» sont donc des mots impropres au débat. L'idéal nouveau sera appelé «romantique». A ce terme s'oppose «classique» qui change de sens au début du XIXe siècle. Auparavant, on appelait classiques les auteurs exemplaires, ceux qu'on lisait dans les classes dès la fin de l'antiquité et dont le prestige était conservé par la tradition scolaire. Les grands auteurs français du XVIIe siècle font partie des «classiques» dès avant 1800. Modernes pour la plupart, ils ne se considéraient pourtant pas comme classiques. Ils ne le deviennent qu'au moment où les adversaires du romantisme codifient la doctrine classique, doctrine «suscitée après coup, comme la théorie d'une pratique depuis longtemps déchue»[8]. La nouvelle querelle oppose à présent les classiques aux romantiques. Au modèle scolaire gréco-latin s'ajoute un idéal médiéval qui s'inspire des légendes chevaleresques. Certes, le goût romantique est considéré comme moderne: c'est ainsi que Mme de Staël emploie «moderne» lorsqu'elle fait le partage entre le nord et le midi, l'antiquité et le moyen âge, c'est-à-dire entre l'ancien et le moderne[9]. Or la beauté de l'idéal romantique ne tient pas à sa modernité, mais à un ensemble de traits qui définissent un modèle anhistorique du beau. La modernité romantique refuse l'idée de progrès. Entièrement orientée vers un paradis perdu atemporel, le beau romantique est d'une modernité qui s'oppose à l'histoire autant qu'à la mode, tout

comme le beau classique. Dans la querelle entre classiques et romantiques ne s'affrontent pas deux esthétiques, mais deux interprétations de l'idée du beau transcendantal.

Stendhal est le premier à opposer à l'idée absolue du beau une idée relative. Pourtant, lui aussi conçoit tout d'abord l'esthétique romantique comme la redéfinition du beau éternel. L'*Histoire de la peinture en Italie* fait état d'un «beau idéal ancien» à côté du «beau idéal moderne». Mais contrairement à Mme de Staël, Stendhal ne réussit pas à définir les traits spécifiques du beau moderne romantique. Banalement, la tragédie romantique, par exemple, serait romantique, et donc moderne, parce que «le poète donne toujours un beau rôle au diable»[10]. Enfin, Stendhal renonce à caractériser le «romanticisme» à l'aide des éléments du beau romantique tels que la chevalerie ou le gothique. Le «romanticisme» est simplement le beau actuel, le goût propre au moment présent, un beau relatif condamné d'avance au périssement[11]. Tous les grands auteurs sont modernes à leur époque, mais les modernes d'aujourd'hui sont les anciens de demain. C'est pourquoi il faut se garder d'imiter les auteurs classiques ou n'en reprendre que «la manière d'étudier le monde au milieu duquel nous vivons, et l'art de donner à nos contemporains précisément le genre de tragédie dont ils ont besoin»[12]. Il ne faut imiter chez les Anciens que la modernité, qui ne s'exprime ni par le sujet ni par la forme, mais par la finalité de l'œuvre, par sa «logique», comme le dira Baudelaire:

> Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale! Pour s'y trop plonger, il perd la mémoire du présent. (II, 696)

Pour Stendhal, l'«art pur» ne saurait signifier autre chose que la recherche de l'actuel. Son esthétique est romantique, certes, mais avec *Racine et Shakespeare*, le romantisme lui-même est périmé au moment précis où il reçoit une définition: il entre dans l'histoire et succombe au temps qui le transforme implacablement en classicisme. Toute poésie moderne est une poésie ancienne en puissance. Elle n'est belle que pour un présent immédiat, pendant un temps liminaire, une durée zéro dans la marche irréversible du temps. Investie depuis toujours d'un pouvoir sacré, d'une valeur éternelle et universelle, la beauté

bascule dans l'infini glissement de la modernité. Avant Stendhal, le règne du beau reposait sur la solidité de concepts absolus. Encore les poètes romantiques, tant allemands que français, considèrent l'enjeu de l'esthétique comme un objet transcendantal. Après lui, l'art n'a plus la mission de révéler le beau, mais le beau moderne. Or le beau moderne est toujours beau et ne l'est jamais que pour un présent sans durée. Il n'y a de permanent que le changement et d'éternel que la modernité. L'œuvre d'art succombe à la terreur de la nouveauté, à la hantise de l'originalité. C'est dans la faille ouverte par Stendhal dans le discours sur le beau que s'installera l'ambiance propre à l'ère de l'Histoire, secouée entre l'adoration du progrès incessant et l'angoisse devant l'éternel retour du Même. Cette ambivalence continue à porter le nom que lui a donné Baudelaire: la «modernité».

Dans les passages les plus importants de *Racine et Shakespeare*, Stendhal évite soigneusement le mot «moderne». C'est la génération de Baudelaire qui le replace dans le contexte esthétique et y ajoute le concept de modernité, qui renverrait ainsi à une esthétique relativiste. Mais on peut se demander si Baudelaire ne revient pas en deçà de la position stendhalienne. Sa définition du beau moderne, composé d'un élément relatif et d'un élément éternel, évoque l'idée du compromis. Par ailleurs, Baudelaire refuse la violence iconoclaste de Stendhal. Dire que «le beau n'est que la promesse du bonheur», c'est aller trop loin:

> Sans doute cette définition dépasse le but; elle soumet beaucoup trop le beau à l'idéal toujours variable du bonheur; elle dépouille trop lestement le beau de son caractère aristocratique. (II, 686)

Passage ambigu, toutefois, car Baudelaire semble s'attacher à l'idéal absolu du beau et rejeter l'idée d'un beau qui varierait d'époque en époque, d'un individu à l'autre. Mais il est tout aussi légitime de ne voir dans cette page qu'une défense de la distinction et de l'aristocratie de l'esprit.

En réalité, l'idée baudelairienne du beau moderne est très complexe. La difficulté est ressentie par le poète lui-même qui souligne que «la quantité [de l'élément éternel] est excessivement difficile à déterminer» (II, 685). On peut être tenté d'interpréter le beau composé dans le sens d'une esthétique classique

revue à l'usage des Modernes. Car il est tout à fait possible, à l'époque de Baudelaire, de refuser le traditionalisme outré de la peinture académique tout en sauvegardant le beau idéal. C'est ce que prouve la critique d'art de Théophile Gautier, qui dénonce l'anachronisme dans lequel tombent les peintres de genre et les portraitistes contemporains, mais n'abandonne point l'idéal du beau antique. Selon lui, la modernité doit s'imposer dans le choix du sujet, et le talent du peintre se mesure à sa capacité de concilier le beau éternel avec un sujet moderne. Si le sujet, le vêtement, le visage, les gestes, doivent être empruntés à la mode, la forme, elle, reste subordonnée à un idéal universel et atemporel[13]. Doit-on interpréter la modernité baudelairienne comme la mise à jour de l'esthétique classique ou faut-il plutôt la situer du côté du relativisme? Baudelaire ne précise jamais quelle part occupe dans le beau moderne la «moitié» éternelle et immuable. Pour lui en tout cas, la modernité ne se limite pas au choix d'un sujet contemporain, mais exige aussi une nouvelle manière de représenter le monde. Guys est moderne autant par les scènes qu'il représente que par les formes qu'il préfère – le croquis, le dessin – et les procédés qu'il emploie – la flânerie observatrice, le travail de mémoire, la rapidité de l'exécution. La modernité baudelairienne lie indissociablement la vie contemporaine à une nouvelle vision du monde et fait entrer le sujet pictural autant que la forme dans la «moitié» circonstancielle du beau. La «moitié» éternelle se limiterait donc à la simple présence d'un «élément mystérieux» que Baudelaire appelle le beau éternel, l'œuvre d'art relevant par ailleurs entièrement des éléments constitutifs d'un beau relatif et transitoire, «tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion» (II, 685).

Réduite à sa simple présence dans l'œuvre d'art, la beauté éternelle se confond alors avec la modernité. La présence du beau éternel est ce qui permet de considérer comme belles deux œuvres qui n'ont par ailleurs rien de commun. Rien excepté le fait d'être et de rester belles; de contenir cet «élément mystérieux» dont l'expression est relative mais la présence éternelle. «Elément mystérieux» qui n'est autre que la modernité, la beauté éternelle de la mode, «beauté mystérieuse» grâce à laquelle «toute modernité [est] digne de devenir antiquité» (II, 695). Une fois que l'esthétique a franchi le seuil de l'ère

moderne, la modernité est ce qui, dans l'œuvre belle, paraît immuable: elle est la permanence dans le changement, l'éternel dans le transitoire. Chaque époque a sa modernité, mais aucune modernité ne ressemble exactement à aucune autre, sauf dans le fait d'être moderne. Cette moitié de l'art qui inclut l'éternel et l'immuable est en réalité la modernité, bien que Baudelaire affirme exactement le contraire, à savoir que «la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent» (II, 695). Les deux moitiés sont en fait la même, c'est-à-dire le beau relatif et transitoire: la mode.

Par cette suppression de la différence capitale, Baudelaire se situe apparemment en pleine contradiction. Or, c'est à l'intérieur du concept de mode, dont paraît dérivée la «modernité» plus que du mot «moderne», que s'articule sa réflexion. Car pour Baudelaire, l'idée de mode excède largement le code vestimentaire imposé par le goût de l'époque. Le poète conçoit la mode comme une image du présent qui, au terme d'une transposition esthétique, apparaît comme œuvre d'art. Suivant la nature de cette transposition, la mode permet de réaliser deux types différents de beauté. En feuilletant des gravures de modes de l'époque révolutionnaire, Baudelaire observe que «ces gravures peuvent être traduites en beau et en laid; en laid, elles deviennent des caricatures; en beau, des statues antiques» (II, 684). Les deux résultats sont inconciliables: la statue antique, «être divin et supérieur» (II, 717), représente le beau idéal qui exclut, typologiquement et historiquement, la transfiguration du laid. La caricature, elle, est l'expression même de la modernité, surtout si elle ne vaut pas uniquement «par le fait qu'elle représente», mais contient «un élément mystérieux, durable, éternel» (II, 525–6) et accède ainsi à la beauté proprement artistique. La statue antique en revanche, beauté obtenue au mépris de l'élément transitoire, tombe «dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable» (II, 695). La mode apparaît ici comme un matériau soumis au travail artistique. Selon la nature de la «traduction», elle sera transformée en beauté antique ou en beauté moderne. Cela confirme apparemment la théorie des deux moitiés dont se compose le beau moderne. La mode forme le sujet, nécessairement actuel, qui subit un traitement adéquat et se trouve transporté dans une idéalité transcendante. Baudelaire apporte pourtant une nuance capitale à

cette vision des choses, car l'opération esthétique, la «traduction» imposée à la mode, se révèle être une extraction. Il s'agit, pour le peintre moderne, de «dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire» (II, 694). Le travail du créateur consiste à «dégager» ou à «tirer» le beau de la mode; il faut donc que le beau idéal y soit contenu. La mode ne forme pas un simple point de départ; elle contient l'idéal, elle est elle-même cette beauté qui, apparemment, demeure en elle à l'état latent. La mode *est* le beau moderne: c'est ce qu'on croit lire dans la définition du chapitre XI du *Peintre de la vie moderne*, où la mode apparaît comme la dernière expression de l'idéal dans un monde rivé à la vulgarité de la vie naturelle.

> La mode doit donc être considérée comme un symptôme du goût de l'idéal surnageant dans le cerveau humain au-dessus de tout ce que la vie naturelle y accumule de grossier, de terrestre et d'immonde, comme une déformation sublime de la nature, ou plutôt comme un essai permanent et successif de réformation de la nature. (II, 716)

«Symptôme du goût de l'idéal», la mode est placée par Baudelaire du côté du beau éternel et immuable. Mais par ailleurs, elle constitue l'autre moitié du beau, l'historique, le transitoire. En réalité, la mode est le synonyme du beau moderne: elle n'en est pas une moitié seule, mais l'une et l'autre à la fois. Elle est l'équivalent de la modernité qui crée et défait le beau dans un mouvement sans cesse répété.

La mode est ce beau que Baudelaire prétend composé de mode d'une part, d'une essence éternelle d'autre part. La contradiction n'est pourtant qu'apparente, car Baudelaire pense la mode et le beau moderne selon une logique qui n'est pas celle de l'identité. Dès le début de son essai sur Guys, Baudelaire demande aux peintres de dresser le tableau des mœurs présentes et reprend ainsi une idée émise déjà dans le *Salon de 1845*. Il introduit cependant une formule nouvelle qui annonce la définition du beau moderne:

> Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité de présent. (II, 684)

La «représentation du présent» contient en effet les deux éléments constitutifs du beau moderne. La «représentation», pierre angulaire de l'esthétique classique, promet la part éternelle et immuable du beau, tandis que le «présent», pris pour sa valeur historique, y ajoute l'aspect circonstanciel et transitoire.

Curieuse formule, qui tient autant du pléonasme que du paradoxe, car le présent est bien la seule chose qu'il semble inutile de vouloir représenter. En fait, la combinaison singulière de ces deux notions est lourde en conséquences: elle désarticule tout un système de certitudes esthétiques et épistémologiques.

«Représentation» désigne, dans son emploi général, un acte de signification au sens large, «le fait de rendre sensible (un objet absent ou un concept) au moyen d'une image, d'une figure, d'un signe, etc.», ainsi que le résultat de cette opération, c'est-à-dire «l'image, la figure, le signe qui représente»[14]. La représentation substitue à une entité absente un objet présent. Matériellement absent, le représenté est évoqué par un représentant qui seul est matériellement sensible. Il paraît absurde de vouloir représenter le présent. C'est pourtant la formule qui régit l'esthétique de la modernité et oriente la réflexion baudelairienne tout entière. En tant que signe, la représentation a la propriété de désigner une réalité à la fois présente et absente. Pour Aristote, qui fait intervenir trois instances dans la représentation, le son émis par la voix est le symbole d'un état d'âme. Le rapport entre les mots et les choses n'est pas direct: il passe par les idées. Mais les idées, ou les états d'âme, sont les images ressemblantes des choses[15].

Michel Foucault a montré que cette théorie ternaire du signe cède au début de l'âge classique à une théorie binaire de la représentation, qui devient le concept central de l'épistémè des XVIIe et XVIIIe siècles. La représentation est comprise comme une présence–absence. Le représentant est matériellement présent, mais sa valeur tient au renvoi qu'il opère à un absent représenté. Ce paradoxe du signe est la condition même de la représentation. Pour qu'il y ait représentation, le représentant doit être sensible, mais il doit en même temps disparaître en tant qu'objet pour ne pas obscurcir le représenté. Le représentant doit donc être à la fois opaque et transparent, autonome et évanescent. Double paradoxe, en réalité, puisque la représentation, présente en tant que représentant, n'a de raison d'être que

par l'existence du représenté qui, lui, est par définition absent: une absence pleine évoquée par une présence vide. Si la représentation a pour but de rendre présent un objet absent, elle insiste aussi bien sur l'absence de cet objet, absence en quelque sorte entérinée par sa représentation.

Le concept de représentation est au centre de la tradition métaphysique inaugurée par le cogito cartésien. Pour la pensée classique, l'idée est signe, représentation des choses. Mais la représentation ne peut fonctionner que si elle prend conscience d'elle-même; elle doit représenter l'objet tout en se réfléchissant comme représentation. Le signe signifie quelque chose qui lui est extérieur, mais il doit en même temps afficher sa nature de signe, insister sur la distance qui sépare le représentant du représenté. Ainsi, le signe se dédouble, «puisqu'à l'idée qui en remplace une autre, se superpose l'idée de son pouvoir représentatif»[16]. Ce «redoublement» forme la condition nécessaire de la représentation.

> Le signifiant n'a pour tout contenu, toute fonction et toute détermination que ce qu'il représente: il lui est entièrement ordonné et transparent; mais ce contenu n'est indiqué que dans une représentation qui se donne comme telle, et le signifié le loge sans résidu ni opacité à l'intérieur de la représentation du signe[17].

C'est la prise de conscience de la représentation comme représentation qui lève le paradoxe de la présence–absence du signe. Le signe ne saurait signifier ni s'il est pris comme signifiant seul, ni si on le considère comme simple suppléant du signifié. Il doit être à la fois signe et signifiant; représentant de quelque chose et en même temps de la représentation. La pensée ne peut devenir connaissance, conscience de quoi que ce soit, si elle n'est simultanément conscience de soi, pensée présente à soi. La représentation suppose la présence tant des choses que de la représentation elle-même. C'est la distance entre le présent et le représenté qui fonde la possibilité de toute connaissance.

Devant le concept classique de représentation, à peine contesté au milieu du XIXe siècle français, la formule baudelairienne jaillit dans toute sa scandaleuse nouveauté. Lorsque Baudelaire définit la modernité comme représentation du pré-

sent, il entreprend, sous le couvert d'une «théorie rationnelle et historique du beau», une véritable déconstruction de la métaphysique classique.

Pour l'épistémologie classique, la pensée tout entière est signe. Rien ne demeure insaisissable par le moyen du signe, excepté la signification elle-même, comme l'écrit Michel Foucault.

> [L']extension universelle du signe dans le champ de la représentation, exclut jusqu'à la possibilité d'une théorie de la signification. En effet s'interroger sur ce que c'est que la signification suppose que celle-ci soit une figure déterminée dans la conscience. Mais si les phénomènes ne sont jamais donnés que dans une représentation qui, en elle-même, et par sa représentabilité propre, est tout entière signe, la signification ne peut faire problème[18].

De façon tout à fait analogue, la représentation peut représenter n'importe quoi à part le présent qui est l'évidence première de tout acte mental, et donc de la représentation elle-même. Demander la représentation du présent, c'est supposer que le présent ne soit pas présent, c'est contester que le fond et le principe de toute pensée soit la présence à soi de la conscience; c'est, enfin, mettre en cause tant la nature du présent que de la représentation.

Ce n'est pas d'abord aux implications métaphysiques que Baudelaire pense lorsqu'il définit le beau moderne comme représentation du présent, mais plutôt au sens que prend le mot «représentation» à propos d'une pièce de théâtre. Dans ce contexte, en apparence innocent, le terme de représentation ne désigne pas une présence transitoire qui évoque une absence. Il y a au contraire entre le texte et le spectacle un rapport analogue à celui qui relie le latent au manifeste. La représentation fait vivre le texte d'une pièce, elle le réalise pleinement dans la présence d'un spectacle où les comédiens incarnent un personnage livresque. La représentation d'une pièce s'oppose au texte comme la parole vive à la lettre morte.

Faut-il donc imaginer la «représentation du présent» par analogie à la réalisation scénique d'un texte dramatique? Les indices qui permettent de l'entendre ainsi ne manquent pas.

Baudelaire rapproche en effet la représentation du présent de celle du passé et envisage celui-ci comme un texte mort qui revit grâce à une représentation réussie:

> Un de ces jours, peut-être, un drame paraîtra sur un théâtre quelconque, où nous verrons la résurrection de ces costumes sous lesquels nos pères se trouvaient tout aussi enchanteurs que nous-mêmes dans nos pauvres vêtements (lesquels ont aussi leur grâce, il est vrai, mais d'une nature plutôt morale et spirituelle), et s'ils sont portés et animés par des comédiennes et des comédiens intelligents, nous nous étonnerons d'en avoir pu rire si étourdiment. Le passé, tout en gardant le piquant du fantôme, reprendra la lumière et le mouvement de la vie, et se fera présent. (II, 684)

Le présent serait ainsi analogue à un passé qui reprend vie dans sa représentation. Passé dont la beauté n'est pas morte, mais tombée dans une sorte d'oubli; passé qui attend sa renaissance par la représentation. Cette représentation laissera toutefois au passé son charme bizarre, le «piquant du fantôme».

Non moins que le passé, le présent est pour Baudelaire sujet à représentation, puisqu'il a lui aussi une existence fantomatique et irréelle. Baudelaire ressent devant le présent historique un malaise aigu. Le présent lui apparaît comme une époque marquée par l'absence de grandeur et de spiritualité, par la disparition de l'héroïsme, par l'uniformisation des façons de vivre et de penser. Il y a un présent, certes, mais il fait obstacle à toute plénitude; il manque pour ainsi dire de présence. Pour Baudelaire, le présent est le lieu de la contradiction, de la séparation et de la mort. Le monde moderne, écrit-il dès le *Salon de 1846*, inspire un deuil permanent; c'est «une immense défilade de croque-morts, croque-morts politiques, croque-morts amoureux, croque-morts bourgeois. Nous célébrons tous quelque enterrement» (II, 494).

A cet état de fait, Baudelaire répond par le spleen, par la fuite dans le souvenir, par l'évocation nostalgique d'un passé perdu. Il oppose aussi au présent une attitude de fierté aristocratique qui, tout en refusant les velléités de la vie moderne, traduit la logique profonde d'un présent marqué par l'absence: le dandysme mène au suicide. Il arrive à Baudelaire d'opter pour la réponse satanique et de vouloir aggraver le malaise collectif pour accélérer le cataclysme. C'est de cette façon qu'il faut sans doute interpréter ses sympathies révolutionnaires, proches du

pur amour de la violence et du désordre. Le chaos montre la voie du salut; pacte cynique, il constitue le remède à la médiocrité triomphante de la société présente[19].

Représenté, le présent est aussitôt imprégné par l'absence. Le pouvoir qui lui donne la vie est une puissance de mort: c'est la représentation qui ne peut susciter la présence qu'en rappelant l'absence. La représentation d'une pièce de théâtre transforme le texte en action vive, mais le dénonce en même temps comme fiction ou comédie. Il en va de même du présent, dont la présence est comme maintenue en état de latence avant que la représentation ne l'arrache pour un temps liminaire au néant et le fasse accéder à une plénitude présente. Mais cette plénitude n'est point celle de la vie, elle est *re*présentation, *signe* de vie, à la fois vie et mort, présence et absence.

La représentation du présent est pour Baudelaire un moyen de retrouver la vie, valeur suprême niée par une réalité qui n'en offre plus que le simulacre. C'est à l'artiste qu'il incombe de représenter le présent, lui qui est un «*moi* insatiable du *non-moi* qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même» (II, 692). Rendre la vie plus vivante que la vie, le présent plus présent que le présent: tel est le pari engagé par la «représentation du présent». Mais en même temps et par sa seule intervention, la représentation enfonce le présent dans la mort; elle révèle un présent fantomatique, un présent absent. Représenter le présent, voilà la mission du créateur qui dégage la beauté contenue dans l'image du présent; mais cette mission lui impose l'«idéalisation forcée» de la réalité et l'exaltation du «fantastique réel». Absenté au moment où il est soumis à la représentation, le présent subit la désarticulation que lui inflige le pouvoir de l'imagination; il cède au paradoxe qui exprime sa nature contradictoire, sa réalité irréelle.

La représentation du présent révèle l'absence du présent, mais elle déstructure aussi l'idée de représentation, puisqu'elle est représentation de l'absence, représentation vide, jeu gratuit d'un signifiant qui ne renvoie jamais qu'à lui-même. La représentation se substitue au présent. Rivée à un présent absent qui la met en abîme, elle n'est plus représentation de quoi que ce soit, mais représentation d'elle-même, mouvement circulaire de la représentation dans l'espace clos d'un système de signes. La

représentation du présent a ainsi pour effet de supprimer le réel ou plus exactement de le transformer en signe. Car la transparence de la représentation n'est qu'illusoire. La représentation du présent est censée découvrir le présent, mais ce présent fait défaut, et toute représentation ne peut que déboucher sur une autre représentation. Dans le va-et-vient de cette dynamique apparaît l'opacité fondamentale de la représentation telle que l'entend Baudelaire.

Sur le chemin de la transformation du réel en système de signes, on retrouve la mode qui entraîne le présent dans un jeu cyclique et gratuit. Zone de libre circulation des signes, la mode soumet le présent à la variation infinie, au renouvellement frénétique et interminable. Or, la mode procède pour Baudelaire comme la création artistique; elle est «déformation» de la nature «ou plutôt [...] un essai permanent et successif de réformation de la nature» (II, 716). Tout comme la représentation du présent, la mode libère le présent de son poids référentiel et le fait entrer, par sa puissance de déréalisation, dans le système clos des valeurs-signes.

Mais en fait, Baudelaire considère l'univers tout entier comme un système de signes dès avant l'intervention de la mode ou de la représentation du présent. Cela n'apparaît nulle part aussi clairement que dans un passage de *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, passage qui se veut commentaire de *Correspondances*, mais va beaucoup plus loin que le sonnet des *Fleurs du Mal*:

> Ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son *ne pût pas* suggérer la couleur, que les couleurs *ne pussent pas* donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité. (II, 784)

Les choses existent déjà à l'état de signes et l'univers se présente comme un système qui maintient ces signes dans un ordre préétabli. Les choses sont signes: elles *s'expriment* elles-mêmes, et il suffit de les traduire en un langage plus intelligible. Dieu a *proféré* le monde, et à sa suite la création artistique doit être comprise comme une activité signifiante. L'univers à son tour est un réseau de significations qui invite aux renvois horizon-

taux et verticaux. La création apparaît comme le déploiement d'un jeu qui, à l'intérieur d'un système clos, fait résonner les éléments et vibrer l'univers à l'unisson de la sensibilité humaine.

Représentation du présent, la modernité supprime donc à la fois le présent en tant que réalité première et la représentation au sens classique, image ou expression de cette réalité. Elle leur substitue un pur jeu de transformation, une dynamique du signifiant où le signifié, toujours renvoyé, se dérobe sans cesse. La modernité baudelairienne se présente comme une théorie du beau moderne, composé d'une moitié éternelle et d'une moitié circonstancielle. Mais il semble que cette théorie esthétique ne soit qu'un effet de surface régi par la «représentation du présent» qui en forme le mécanisme générateur et la logique profonde. Tout porte à croire que cette logique organise la réflexion baudelairienne tout entière, tant poétique qu'esthétique, sociale ou politique. La «représentation du présent» projette la structure de l'altérité sur le même et transforme le même en autre, le présent en absent. A la surface du texte, le scénario imposé par la représentation du présent se dessine comme la manifestation d'une beauté latente qui existe déjà sans être pleinement réalisée. Mais en vérité, la réflexion de Baudelaire a pour effet de déréaliser les choses en dénonçant leur présence comme illusion. Guidée par la figure de la «représentation du présent», elle fait du paradoxe son instrument heuristique préféré. J'aimerais citer, sans entrer dans les détails[20], deux éléments que Baudelaire considère, à l'instar de la mode ou du dandysme, comme des «choses modernes»: le mythe du progrès et les paradis artificiels.

On connaît les diatribes où Baudelaire rejette sommairement les idées de progrès et de perfectibilité qui relèvent selon lui de la bêtise propre à l'époque moderne. Il est pourtant bien obligé d'admettre la réalité du progrès, au moins en ce qui concerne la vie matérielle. Mais même un artiste peut progresser, peindre aujourd'hui mieux qu'hier. Le progrès existe donc, et son moteur, sa loi ou sa *représentation* est l'idée de la perfectibilité humaine. Idée que Baudelaire reconnaît aussitôt comme paradoxale. La perfectibilité est contraire au progrès, elle l'arrête plutôt qu'elle ne le provoque ou l'explique. La perfectibilité, doctrine de paresseux, incite l'homme à l'inactivité et à la résignation.

> Cette idée grotesque, qui a fleuri sur le terrain de la fatuité moderne, a déchargé chacun de son devoir, délivré toute âme de sa responsabilité, dégagé la volonté de tous les liens que lui imposait l'amour du beau: et les races amoindries, si cette navrante folie dure longtemps, s'endormiront sur l'oreiller de la fatalité dans le sommeil radoteur de la décrépitude. (II, 580)

En projetant sur le mythe du progrès la logique de la représentation du présent, Baudelaire parvient à dissocier perfectibilité et progrès: la perfectibilité, considérée comme synonyme du progrès, est à ses yeux une cause de régression, c'est-à-dire le contraire du progrès.

C'est d'après le même modèle que Baudelaire pense les paradis artificiels. Il est clair à ses yeux que les drogues ne douent pas leur consommateur d'une personnalité nouvelle: elles ne font que renforcer ce qui existe déjà. On ne trouve dans le haschisch «rien de miraculeux, absolument rien que le naturel excessif».

> Le cerveau et l'organisme sur lesquels opère le haschisch ne donnent que leurs phénomènes ordinaires, individuels, augmentés, il est vrai, quant au nombre et à l'énergie, mais toujours fidèles à leur origine. L'homme n'échappera pas à la fatalité de son tempérament physique et moral: le haschisch sera, pour les impressions et les pensées familières de l'homme, un miroir grossissant, mais un pur miroir. (I, 409)

La drogue, qui «ne révèle à l'individu rien que l'individu lui-même», coïncide donc avec la représentation du présent dans la mesure où elle fait vivre quelque chose qui vit déjà d'une façon latente. La personnalité se réalise pleinement sous l'effet de la drogue qui «exaspère» les traits de caractère, mais ne saurait créer quelque chose d'absolument neuf. En même temps pourtant, la drogue déstructure la personnalité: le haschisch confère à l'expérience subjective une sorte d'«impersonnalité». La drogue libère la vie et la fait éclater au grand jour: le haschisch est une maladie de «trop de vie». Mais il est bien évident que cette exaspération de la vie mène à la mort. L'expérience de De Quincey montre que l'opium impose, à un moment donné, un choix simple: y renoncer ou en périr. La drogue fait vivre la vie,

mais ce qui fait vivre est ce qui tue: on reconnaît ici l'inexorable logique de la «représentation du présent», figure de la modernité baudelairienne.

Gérald Froidevaux
Université de Bâle

NOTES

[1] Gaëtan Picon, «La poésie au XIXe siècle», in: *Histoire des littératures*, t. III, Gallimard (Encyclopédie de la Pléiade), 1958, pp. 938, 936. Voir aussi: Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme,* Corti, 1940, et: Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, nouv. éd., Rowohlt (Rowohlts deutsche Enzyklopädie), Reinbek, 1956.

[2] Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Editions de Minuit, 1979, p. 7.

[3] Je cite les *Œuvres complètes* en deux volumes, édités par Claude Pichois, Gallimard (Collection «Bibliothèque de la Pléiade»), 1975–1976, en indiquant le tome et la page.

[4] «Terme de peinture. Tableaux modernes, tableaux exécutés depuis peu d'années, par opposition à ceux des peintres des deux premiers siècles qui ont suivi la renaissance de l'art. Ecole moderne, école d'aujourd'hui.» Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 1863, t. 2, p. 584, article «Moderne».

[5] «La vulgarité, la modernité de la douane et du passeport, contrastaient avec l'orage, la porte gothique, le son du cor et le bruit du torrent.» *Mémoires d'outre-tombe*, éd. M. Levaillant, Flammarion, 1948, t. IV, p. 183.

[6] Voir l'Introduction de Hans-Robert Jauss à son édition de: Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, München, Eidos, 1969, ainsi que son article «La modernité dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui», in: *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978. Dans cet article, Jauss retrace l'histoire du concept «moderne» du Moyen Age au XIXe siècle. En ce qui concerne Baudelaire, ses conclusions ne coïncident pas avec l'analyse que je présente ici.

[7] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers,* t. X, 1765, p. 601.

[8] Georges Gusdorf, *Le Savoir romantique*, Payot, 1982, p. 268.

[9] «Si l'on n'admet pas que le paganisme et le christianisme, le nord et le midi, l'antiquité et le moyen âge, la chevalerie et les institutions grècques et romaines, se sont partagé l'empire de la littérature, l'on ne parviendra jamais à juger sous un point de vue philosophique le goût antique et le goût moderne.» Germaine de Staël, *De l'Allemagne* (1814), t. II, ch. XI, Garnier-Flammarion, 1968, t. 1, p. 211.

[10] *Racine et Shakespeare* (1823), ch. III, Garnier-Flammarion, 1970, p. 73.

[11] «Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus grand plaisir possible.
Le *classicisme*, au contraire, leur présente une littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères.» *Op. cit.,* p. 71.

[12] *Op. cit.,* p. 75.

[13] Voir: Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, 2 vol., Michel Lévy, 1855–56, et *L'Art moderne*, Michel Lévy, 1856.

[14] *Le Petit Robert*, éd. 1972, p. 1572.

[15] Voir: Aristote, *De interpretatione*, et: Pierre Aubenque, *Le Problème de l'être chez Aristote*, P.U.F., 1962.

[16] Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966, p. 78.

[17] *Op. cit.*, p. 78.

[18] *Op. cit.*, p. 79s.

[19] «Je dis *Vive la Révolution!* comme je dirais: *Vive la Destruction! Vive l'Expiation! Vive le Châtiment! Vive la Mort!*» *Pauvre Belgique*, II, 961.

[20] Détails que j'espère pouvoir donner dans une étude en préparation, consacrée à la modernité, la mode et la représentation du présent chez Baudelaire.