

# La monnaie du regard

Claude Imbert\*

**Résumé:** Chez Baudelaire il y a une expérience moderne comme une pleine et égale possession de principe, comme une revanche mentale sur la diversité souvent scandaleuse des événements et des conditions de la vie. Et si le moderne met en jeu nos proximités sensorielles et cérébrales, varie nos cartes corporelles, il n'en finira jamais. Ici s'éclaire cette physiologie insolite de la *vie moderne* – ce trope de Baudelaire serait la réponse, la plus exacte jusque dans son assonance, donnée au corbeau de Poe, à ses mots volés on ne sait où et psalmodiés par un perroquet noir - *never more*.

**Mot-Clés:** Littérature; Language; Esthétique

*Vie moderne:* Baudelaire inventait un trope, le savait, et s'en excusait à demi. A cet épithète insolite, la peinture de Delacroix, *coloriste et moderne*, avait donné une généalogie. Le poète a plus d'une fois scruté sur le *Sardanapale* ou les *Femmes d'Alger* l'énigme d'un regard porteur d'affects inconnus et de réalisme assumé. En 1823, Stendhal avait diagnostiqué (*Shakespeare et Racine*), qu'il faudrait désormais écrire, peindre et penser pour une génération qui a connu la retraite de Russie et les tractations de 1814. Baudelaire le cite: "Un tableau n'est que de la morale construite" (*Salon* de 1846). Il en tirera deux conséquences. D'abord que chaque pays et chaque temps ayant eu l'expression de sa beauté et de sa morale, le présent ne pouvait y manquer. La seconde engageait l'avenir. Belle sera la forme "qui garantit le plus de bonté, de fidélité au serment, de loyauté de l'exécution du contrat, de finesse dans l'intelligence des rapports". Il y en aurait un lieu: le tableau, la fresque ou la gravure, et une réalité publique: par le Salon et le journal. Ce *moderne* de la peinture fut un manifeste. Dire et voir autre chose, ce serait dire et voir autrement – double sens de l'*allégorie* dont Baudelaire prit avantage. "Tout pour moi devient allégorie".

---

\* Professora do Département de philosophie de l'École Normale Supérieure, Paris. Artigo recebido em 01.06.2010, aprovado em 30.06.2010.

Cette même année 1846, Delacroix avait été exclu du *Musée classique* réuni au *Bazar Bonne Nouvelle*. Le jury l'accusait de n'être qu'un 'journaliste', et ses tableaux de confuses esquisses. Il agaçait; Baudelaire s'en était ému. Quinze ans plus tard, il relevait l'injure: Delacroix, Daumier et Manet conspirent sous l'anonymat de Monsieur G., *peintre de la vie moderne* et collaborateur quotidien de *l'Illustrated London News*. L'inscription du *moderne* hors des calendriers en usage, celui des générations ou celui de l'histoire, engageait la vie dans un comput temporel encore inexploré. En dépit de cette généalogie singulière, *moderne* fut très vite repris par l'histoire universelle, gestionnaire en droit du temps des hommes. On oublia ce qu'il devait à Stendhal et Delacroix, à un regard né de récents désastres, de colères et de dégoûts, ce qui s'y impliquait de travail à l'essai et de modification de soi, ce qui s'y entendait de sensorialité cognitive. *Post-moderne* se voulut liquidateur. Mais nul ne sait plus s'il qualifie l'architecture new yorkaise de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, ou doit gérer en sous-traitance quelques résidus d'expérience. Ne resterait-il de Baudelaire que son amère poésie, une idiosyncrasie mélancolique, ce nouveau frisson que lui accordait Hugo, et le satanisme éventé d'une érotique de boudoir? Mais alors pourquoi ce strabisme lexical, le *post-moderne* n'ayant d'autre référence qu'un *moderne* congédié, dont il fait néanmoins sa seule détermination? Pourquoi Walter Benjamin n'a-t-il cessé de recentrer le projet des *Passages Parisiens* sur l'insaisissable Baudelaire? Cézanne avait été sans ambages: "en voilà un qui ne s'est jamais trompé". De quelle justesse ou vérité s'agit-il? Pourquoi fallut-il un autre désastre de l'histoire, une fidélité à Stendhal et une colère égale à la sienne, pour que Merleau-Ponty fasse de la *peinture moderne* une *expérience fondamentale de la pensée*, et une issue philosophique que tous après lui ont pratiquée? Pourquoi Michel Foucault a-t-il délégué au *Peintre de la vie moderne* la relève et l'héritage des Lumières, pourquoi Lévi-Strauss a-t-il requis Baudelaire pour appréhender l'étrangeté de New-York et les vestiges des cultures précolombiennes?

Benjamin avait hésité. Ou bien Baudelaire s'impose comme une borne milliaire sur une cartographie temporelle, la dernière guérite pour une subjectivité transcendante en deuil de son expérience. Ce Baudelaire là, celui du choc et de la perte, Benjamin l'abandonnerait comme un ange déchu "aux trois quarts de sa course". Ou bien son profil de conspirateur insaisissable, son existence spectrale diffusant un filigrane de modernité,

appelait une tout autre intelligence. “Baudelaire se met au point”. La formule touchait d’autant plus juste qu’on l’entendra à la lettre. Baudelaire fut cet opérateur qui met au point, et lui-même au premier chef. Il fut celui qui change de focale, invente ses cadrages, ausculte les arrière-plans, scrute les techniques, du *Poetic principle* de Poe à la palette de Delacroix, y emprunte ce qu’il faut pour constituer l’album des affects nouveaux. C’est là où il provoque ces bourgeois qui, *ayant la force ont aussi la justice*. Les mots de Pascal, que tous avaient lus à l’école, résonneraient encore assez clair pour les inquiéter de quelques frauduleuses complaisances. Là fut aussi “sa raison d’être” poétique, que Valéry n’a saisie que négativement – n’être ni Lamartine ni Hugo. En fait cette génération reprenait à Rousseau la question pascalienne: que serait une confession sans confesseur, un Jean-Jacques sans narcissisme, celui qui rêvait d’une grand’rue où se confondraient Genève et Paris<sup>1</sup>. Des *Tableaux parisiens* au *Peintre de la vie moderne*, ce fut une histoire de nombres, de cadrages, de peinture et de dimensions, un urbanisme de rues et de soi-même. Baudelaire affrontait comme une névralgie “la contradiction que l’histoire récente avait mise à nu, celle d’un Rousseau qui disait n’être pas fait pour la vie civile, s’en faisait gloire, alors qu’il le désirait si ardemment.

### Cartes, nombres et plans

Baudelaire ne décrit pas la ville, laissant cela aux eaux-fortes de Méryon. Georg Simmel a noté que la vie urbaine privilégiait la vue au détriment de l’ouïe. Il est vrai que dans l’affairement, la fatigue, ou la détresse, les gens ne se parlent pas. Mais savent-ils voir? *Les sept vieillards*, comme ces demi soldes hagards jamais revenus des campagnes napoléoniennes, ou ces passagers du *Wagon de troisième classe*, promènent leur cécité mentale en une procession bruegelienne:

Que cherchent-ils au ciel tous des aveugles?

---

<sup>1</sup> “La Suisse tout entière n’est pour ainsi dire qu’une grande ville, dont les rues larges et longues plus que celle de Saint-Antoine sont semées de forêts, coupées de montagnes, et dont les maisons éparses et isolées ne communiquent entre elles que par des jardins anglais” (*Septième promenade*).

Apprendre à voir est une médication et une convalescence, son exercice est l'apprentissage d'un droit nouveau. Warburg le relèvera dans un essai inédit sur Manet<sup>2</sup>. Baudelaire s'y était appliqué sur les livres d'images et les cartographies de cabinet.

Pour l'enfant amoureux de cartes et d'estampes  
Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes,

.....

Aux yeux du souvenir, que le monde est petit

*Le voyage*

Sa poétique est celle d'un géographe, Julien Gracq l'a confirmé (*La forme d'une ville*). Baudelaire a donné son premier cadastre à la vie citadine, y fallut-il la grimace et le sarcasme, le ton d'une éducation sentimentale menée, pour quelques censeurs, au seuil de l'indécence, et une langue qui donnait une modalité aux lieux. Au gré des chroniques gagne-pain, des guide-ânes pour des publics divers, d'une "méthode critique" révisable, les *Salons* ont essayé *Fleurs du mal*.

Deux *Tableaux Parisiens* sont dédiés à Hugo; l'enjeu en est l'épreuve du regard:

Le vieux Paris n'est plus ( la forme d'une ville  
Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel ).

*Le cygne*

L'aparté en décide. Sur quoi porte cet *hélas* et son point exclamatif? Sur cette ville qui change sa forme, ou sur la paresse d'un mortel qui répugne à le voir? S'y jouait l'avenir de la poésie lyrique; les rôles sont distribués. Ce fut, pour Hugo, l'exil à Jersey et le ton du prophète, mais alors:

comme les exilés, ridicule et sublime

---

<sup>2</sup> Cf. Aby Warburg, *Manets 'Déjeuner sur l'herbe'*. Ces notes manuscrites ont été publiées par Dieter Wuttke, dans *Kosmopolis der Wissenschaft*, 1989: "Und doch hat Manet im Kampf um die Menschenrechte des Auges das Vorbild von Giorgione heraufbeschworen".

*Les Misérables* prolongent en fresque grandiose les souvenirs de *Choses vues*<sup>3</sup>. Baudelaire en appelle à ceux qui ont accepté d'habiter un lieu hostile. "Andromaque je pense à vous!". La Troyenne civilise le Grec, ses guerres et ses ruines. Son regard, que les pleurs ont dépouillé des images de gloire, anticipe sur les gravats d'un chantier. Son nom habilite quelques rimes rauques – ces *flaques*, *baraques* et *bric à brac* (et la variante: *phtisique* et *Afrique*). Le poème y préparait son destin de nouvelle prose; Baudelaire portait la question poétique à son plus haut niveau, celui de sa vérité, de ses déficits, et de son aptitude au réel<sup>4</sup>.

Deux autres de ces *Tableaux parisiens*, éminemment photographiques, le confirment. Egalement dédié à Hugo, *Les petites vieilles*,

dont les yeux sont 'des creusets qu'un métal refroidi pailleta',

multiplient *Andromaque* "à travers le chaos des vivantes cités". L'acuité de leur regard, un héroïsme de l'invaincu, humilie la superbe du roi stoïcien

<sup>3</sup> Victor Hugo accusait Napoléon III de connaître Paris de l'étranger, par le guide et par le plan, quand lui-même l'avait investi corporellement. A son retour d'exil sa joie fut complète de voir qu'une avenue, et non des moindres, portait son nom.

En date du 20 février 1846 (*Choses Vues*) il prévoit que tôt ou tard, inévitablement, le regard du noble rencontrera le regard du pauvre, et cela quand une femme de qualité, tout occupée à jouer dans sa confortable calèche avec son jeune enfant, détournera le yeux et croisera le regard de cet homme en guenilles que deux policiers mènent au poste de garde, pour avoir volé un pain. Si le riche néglige le regard du pauvre, Hugo écrira *Les Misérables* pour l'y contraindre.

Le compte-rendu de Baudelaire (*Le Boulevard* 1862) relève la grandiose monodie d'un livre à la mesure d'un immense regard de charité. Hugo l'a remercié. Laissons la pointe d'ironie, il demeure qu'à l'enveloppement universel d'un regard de charité, Baudelaire oppose la diversité des regards où s'invente et se distribue la vie moderne. Toute une manière de voir, de dire et de poétiser au premier ordre de la 'sincérité', et son contrat d'attention, se divisait ici: qu'elle soit prolongée vers le prophétisme ou diffractée par l'apprentissage du cadrage photographique, le détour de l'exposition, et la construction de nouvelles connivences sollicitées par le *noli me tangere* de la peinture.

<sup>4</sup> Voir l'usage du mot *baquet* dans l' *Education sentimentale*, relevé et analysé par M. de Biasi, *Gustave Flaubert, une manière spéciale de vivre* p. 348. Egalement cette lettre de Flaubert à Louise Colet "La prose est née d'hier, voilà ce qu'il faut se dire. Le vers est la forme par excellence des littératures anciennes. Toutes les combinaisons prosodiques ont été faites; mais celles de la prose, tant s'en faut" (24 avril 1852).

qui se voilait la face au triomphe de César. Plaque *sensible*, sans appareil et sans dépense, il nargue le temps.

Cet être fragile  
S'en va tout doucement vers un nouveau berceau

Un regard desquamé d'avoir trop pleuré valait une thérapie de grand brûlé, ce que sous l'usage insolite et oxymore de la *décrépitude*, Baudelaire s'est administré à lui-même, à sa poétique, et à l'ami Manet, "le premier dans la *décrépitude* de son art". Pour apprivoiser le *spleen*, il avait emprunté à Hoffmann le principe d'une correspondance : entre une musique, un vin, une saison et une humeur<sup>5</sup>. Elle suffit pour les alcôves mentales des premières *Fleurs du mal*, l'auberge du *Vin de la barrière*, y compris tensions de *Spleen et Idéal*. Mais quoi des stridences et incidences de la ville?

La rue assourdissante autour de moi hurlait  
*A une passante*

Le regard en extrait sa plage de silence. L'œil de la *passante* est un éclair de réel, il prive le romantisme de sa médication solitaire, *Ciel livide où germe l'ouragan*, sa météorologie franchit l'intime: *la douceur qui fascine et le plaisir qui tue*. Une pratique urbaine du voir ou ne pas voir dérive de la "jambe de statue", marbre antique, au flash du regard, traversant en un instant toute l'histoire de l'art tandis. Un contrechamp photographique imposait son équivalent de ruptures syntaxiques, trois ponctuations et un rejet.

Un éclair.... puis la nuit! – Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître

Le dernier vers donne la modalité

O toi que j'eusse aimée, o toi qui le savais.

---

<sup>5</sup> Les *Paradis artificiels, Du vin et du Haschich* "J'ouvre les *Kreiserliana* du divin Hoffmann".

Inversion méditée de *Bérénice* (*invitus, invitam*), parce que Paris n'est pas Rome, parce qu'aucun ordre du monde ni raison des princes n'y rédimeraient un renoncement, ce nouveau savoir transforme l'invocation en connivence, il scelle un nouveau rituel. En capter la virtualité, en extraire son diagramme intelligible, c'était renoncer au *vu* de l'intentionnalité, à la chose identifiée, saisie ou consommée, pour un *visible*, cliché hors temps où la peinture offrait à la vie ses propres dimensions. Confirmant ces nouvelles géométries du visible, le *Salon de 1859*, prend à parti l'usage narcissique des photographies en pied, "ces bouchers déguisés" mimant des tableaux vivants hantés par les vieilles intrigues, une théâtralité de complaisance qui n'intéresse plus. Baudelaire était ami proche de Nadar. Il s'est fait photographe tant et tant par les plus illustres photographes, pour y apprendre qu'il n'avait pas de visage, rien que des airs successifs. Peu auparavant, le *Salon de l'Exposition Universelle* (1855) avait récusé une "mémoire vieillote" barrant l'accès à ce que portaient de configurations inédites, de générativité en instance, d'intelligence ignorée, ces nouveaux objets venus des confins du monde – parce qu'ils sont moins des *objets* qu'ils n'induisent de nouvelles cartographies mentales. Que dirait ici "un moderne Winckelmann"? Le néoclassicisme n'est pas contesté en lui-même, il touchait à son point d'aphasie. *L'Exposition Universelle* dont les comptoirs, étalages, vitrines multipliaient les matrices de l'intelligible, ouvrait une autre ville dans la ville.

De Salon en Exposition, de kaléidoscopes en panoramas, de stéréoscopes en phénakistoscopes, le flâneur avait mis en mouvement le point de vue stable qui soudait *observateur et philosophe*, et le peintre en troublait la conjonction. Deux paramètres décalaient les coordonnées grecques puis galiléennes du regard. Pour déloger le sujet cartésien de cette fenêtre optique d'où il promenait son regard sur la ville, Baudelaire mobilise quelques personnages de la *Comédie humaine*: l'épicier, le parfumeur, le flâneur ou le chiffonnier, tous bourgeois, y compris l'ouvrier, le peintre et le poète, dès lors qu'habitants de la ville. Dédaigneux de la langue prétentieuse du rapin, Baudelaire sait la puissance du littéral. Tous ces *bourgeois*, à qui revient de prendre en charge le commerce public, sont sollicités à la frange extravertie de leur singularité, là où leur notabilité professionnelle se convertit en demande et leur certitude en curiosité.

L'épicier est une grande chose, un homme céleste qu'il faut respecter, *homo bonae voluntatis!* ..... Il veut être ému, il veut sentir, connaître, rêver comme il aime; il veut être complet, il vous demande tous les jours un morceau d'art et de poésie, et vous le volez ... Servez-lui un chef d'œuvre, il le digérera et ne s'en portera que mieux! (*Le Musée classique du Bazar Bonne Nouvelle*, 1846).

Cette nouvelle provocation, reprend et prolonge l'appel aux bourgeois du *Salon* de la même année. Version amène et inverse du *mauvais vitrier* qui promène ses vitres incolores, l'épicier est curieux, expert en saveurs d'ailleurs et en drogues récentes. Loin de séparer le *goût* de son attache physiologique, il lui apprend ses nombres ses mesures". Tout est nombre, l'ivresse elle-même est nombre". Il lui donne un avenir, détaille des substances et des saveurs pour un éventail de rêves et d'émotions, comme Delacroix avait extrait de son voyage au Maroc un regard cerné de khôl, une ménagerie mentale et tout un appareil de cotonnades somptueuses. Le *Musée classique* avait donc manqué son bon peintre et trompé son bon spectateur. Multipliant, dosant, associant les épices, l'épicier déballe honnêtement un inconscient qui lui vaut la première place dans un marché de nourritures grossières et douteuses. Il est pourvoyeur d'une haute civilité qui le déloge de son comptoir; il demande à voir plus et autrement quand le serviable épicier balzacien offre ses services et ce qu'il faut pour conclure les bons dîners. L'épicier de Baudelaire est curieux et inquiet; l'autre, pleinement satisfait de sa condition, n'est qu'un dépôt inconscient de l'Orient

A mes yeux l'épicier, dont l'omnipotence ne date que d'un siècle, est une des plus belles expressions de la société moderne, N'est – il donc pas un être aussi sublime de résignation que remarquable par son utilité, une source de douceur, de lumière, de denrées bienfaisantes? Enfin n'est-il pas le ministre de l'Afrique, le chargé d'affaires des Indes et de l'Amérique? Certes l'épicier est tout cela, mais ce qui met le comble à ses perfections, il est tout cela sans s'en douter. l'obélisque sait-il qu'il est un monument? <sup>6</sup>

Le parfumeur (et qui mieux que lui?) distille les correspondances en essences sociales. Le flâneur tire avec soi le 'promeneur solitaire', il herborise

---

<sup>6</sup> Cf *L' épicier*, portrait d'une dizaine de pages fut dans *Les Français peints par eux-mêmes. L'Encyclopédie morale du XIXème siècle* parut en 422 livraisons, entre 1840 et 1842.



à sa manière dans le vaste hall de l'Exposition universelle. Le chiffonnier s'y connaît en étoffes et couleurs. Dans son éloge de Delacroix, Baudelaire l'évoque préparant sa palette comme une mercière arrange un comptoir de chiffons, ou une bouquetière son étal de fleurs. Le tableau de Fantin-Latour (*Hommage à Delacroix*) est construit de même. Il guide le regard de la chemise blanche du peintre, à sa palette, puis à un bouquet de fleur introduisant, dans son cadre de bois sombre, un portrait de Delacroix où le noir domine. L'hommage est ici de répliquer un autoportrait "au gilet vert" où Delacroix, repris dans les espèces visibles qu'il avait définies, avait posé un seuil et mis fin aux tourments de la belle figure<sup>7</sup>. Cet axe où se reporte la dimension coloriste, distribue sur sa droite et sur sa gauche les peintres et les critiques qui s'en réclament, dont Baudelaire vu de face. Le sort de la peinture était maintenant lié au programme d'une économie propre du visible sommée, comme la poétique, de configurer les besoins auxquels elle répond et d'y mettre à l'épreuve la physiologie du regard. Le dépliement d'une zone qualitative savamment échantillonnée s'ouvrait pour ces demandes obscures qui trament le comportement civil. Alors, les redingotes noires insérées ici et là dans les rubriques des *Salons* sont autant des fragments de peinture que le nouveau grain de la vie moderne.

Décisive est cette pointe anti-albertienne:

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée [...] éclairée d'une chandelle. Dans ce trou noir vit la vie, rêve la vie, souffre la vie

*Les Fenêtres*

Préparation *in vitro* de cette "vie plus abstraite" dont prévenait la lettre dédicace des *Petits poèmes en prose*, on rêve sur un visage, un vêtement, un geste ou presque rien. "Vrai ou faux", peu importe, cela "aide à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis". Refusant d'être confondu avec une description soumise au le critère du vrai, ce filtrage du réel élimine la posture du spectateur pris à témoin. L'*intérieur* "ce trou noir ou lumineux" se charge d'une nouvelle homonymie, un espace mental commute avec

---

<sup>7</sup> Dans son *Journal*, en date du 1<sup>er</sup> juin 1824, on lit: "En rentrant, je me vis dans la glace, et je me fis presque peur de la méchanceté de mes traits".

l'objectivité étale que produit une plaque sensible, croisant par le travers la ligne optique sur laquelle on reportait les pôles du sujet et de l'objet. La métrique des positions dans l'espace cédait à une *exposition*, composée de cristaux de vie. Baudelaire avait été le premier à comprendre que les *Femmes d'Alger* ne sont en rien une mémoire exotique truquée, une panoplie orientale, une histoire vraie ou fausse, une intrigue louche de harem, mais un diagramme pour des manières à venir, quelques jetons de *vie moderne* dont la peinture, de Manet à Picasso, hérita pour son propre commerce du réel.

Comme les cadres des peintures de chevalet, les *Petits Poèmes en prose* sont calibrés à mesure humaine: fenêtres, couloirs, escaliers, clubs enfumés, restaurants prétentieux ou intérieurs modestes, mais surtout vitrines et coins de rues – ce qu'il faut pour y loger ou déloger des scandales et des affects, d'ignobles contentements ou rédimier la tristesse d'un clown sans public. De même, Manet arrache le *Pierrot* de Watteau à sa tristesse de fête finie, il est affectueusement recruté dans la guirlande de gamins espagnols, pris de Vélasquez ou de Murillo, face à un Chryssippe souriant, affichant sa modernité par l'attribut d'un violon (*Le vieux musicien* 1861). A l'ami affligé du suicide du petit garçon qui préparait ses pinceaux, Baudelaire dédia *La corde*; Manet y est rappelé à son travail de peintre, déplier les moments où se composent les figures de la vie moderne, y compris le commerce de la misère.

Nouant quelques affects disjoints, singuliers, contradictoires le *Regard des pauvres*, les explicite en une dissonance fondamentale. Un ouvrier et ses deux enfants, trois autres regards de flâneurs, investissent la salle de café où le narrateur et sa compagne se sont assis pour se rafraîchir. Indifférents aux deux figures du premier plan, ils n'ont d'yeux que pour les fresques à la gloire de Lucullus qui les surplombent. Déconcertés par ces regards qui les délogent, le malaise envahit les deux promeneurs; leur dialogue tourne à l'accusation réciproque. On comprendra mieux la force et la fragilité de la connivence amoureuse qui concluait le sonnet *A une passante*; l'éducation sentimentale est à l'épreuve de la scène civile. L'impact des regards incidents imposait sa dynamique. Quelques décennies plus tard, le jeune narrateur du *Temps perdu*, dînant dans la salle à manger du Grand Hôtel, est attiré par le regard de passants qui oblitère le dîner familial, et l'initie au petit monde de Balbec. Collé à la grande plaque de verre qui, luxe

récent, délimite l'intérieur et l'extérieur, ce regard insupporte le maître d'hôtel privé de sa royauté quotidienne. Ces décadrages successifs, ces regards pris au vol, ces décadrages souhaités ou renoncés, ponctuent l'éducation mondaine du narrateur et articulent le temps perdu au retrouvé<sup>8</sup>. Fellini fait de ce commerce de regards l'intrigue d'un film où un luxueux paquebot, ville flottante transformée en opéra pour le temps d'une croisière, recueille sous la contrainte du droit de la mer les rescapés d'un rafiôt d'immigrants. Du pont, leur regard envahit le grand Salon – comme la haute mer le *Titanic*.

### Regards

Après l'Ancien régime, dans les cendres des flambées napoléoniennes, il y avait un regard à inventer. Balzac a évoqué la béance (*Un épisode sous la terreur*) sur laquelle il dispose ses scènes de la vie parisienne et les dessous de l'histoire universelle. Au lieu du regard d'omnipotence sur un monde qu'il lui incomrait de confirmer, en place d'un regard évergétique auquel la foule croyait si ferme, d'un œil solaire ramené sous bonne garde de Versailles à Paris, la tête du guillotiné royal, impardonnable d'avoir déserté, promenait sur la foule un regard blanc. S'affichait une désertion définitive dont ses yeux vides n'étaient que le dernier avatar. Stendhal en appelait aux tragédies de Shakespeare et aux peintures italiennes, aux promesses de bonheur, mais aussi au *rouge* et au *noir*. Toutes ces têtes coupées qui circulent dans les romans et poèmes, de Stendhal à Flaubert, de *Julien Sorel* à *Hérodias*, s'essayent à occuper une place vide. On saurait ce qu'il y eut de décor, de néoclassicisme provisionnel dans l'exaltation gréco-romaine de la période révolutionnaire, et de leurre dans les équipées orientales de l'Empire. Après l'incendie de Moscou qui brûle à l'horizon des premières peintures de Delacroix (de la *Barque de Dante*, aux *Massacres de Scio* et au bûcher imminent du *Sardanapale*), il fallait renoncer à la fable prométhéenne, piéger autrement un arc en ciel sans promesse, prolonger le prisme de Newton dans un alphabet de pigments, se libérer des machines optiques et construire un regard qui ne serait non plus – une compromission de pitié et

---

<sup>8</sup> Voir, C. Imbert *Les échasses du Prince de Guermantes, dans Proust et les philosophes* (Milan et Paris, 2008).

de sadisme dont Delacroix savait la proximité. Peignant le massacre de Scio, il notait dans son journal

Il y a un vieux levain, un fond tout noir à contenter  
 Cette heureuse saleté (7 mai 1824)

La métamorphose des *fleurs du mal* achève le projet stendhalien. Un sonnet sous-titré ‘dessin d’un maître inconnu’, sonnet évoque *Une Martyre*, dont la tête

Sur la table de nuit, comme une renoncule,  
 Repose

Image littérale de la *perte d’auréole*, Baudelaire dérive le mythe de Narcisse en une nouvelle métamorphose ovidienne. Le deuil est achevé, comme sur un tableau d’autel (ou le tableau d’hommage de Fantin-Latour), le bouquet s’approprie le visage mort, le peintre meuble le regard comme une plante vivace, la diversité qualitative dont il s’abreuve chasse la morbidité en sollicitant une virtualité saisie au seuil de la physiologie de l’œil. Cette conversion brutale, ce passage à l’herbier, comme une pensée sauvage sur la scène dévastée de l’histoire, résumait aussi les secondes *Confessions* de Rousseau, ses *Rêveries* herboristes après sa chute, et sa gueule cassée. Le dandysme de la vertu cessait de revendiquer une place dans l’image de gloire de l’ancien monde, d’y éгалer sa *représentation* à sa *déclaration* héroïque. Un narcissisme transcendantal était décapité<sup>9</sup>. Désormais, le regard n’en finira plus de chercher son réel et ses articles, de couper par d’invincibles plans la distance entre l’hébétude et l’ivresse, de circuler entre manières d’être solitaires et figures de réel où la ville le distrair,

---

<sup>9</sup> *Petits Poèmes en prose, Le miroir*: un homme, desservi par son visage, se regarde, mécontent, dans un miroir; le narrateur s’en étonne. L’homme répond: “D’après les immortels principes de 89, tous les hommes sont égaux en droit; donc je possède le droit de me mirer; avec plaisir ou déplaisir, cela ne regarde que moi”. A ce narcissisme tardif et délétère, Baudelaire conseillait non seulement l’intention inverse, d’apprendre à voir, mais de se configurer dans les espèces de la vie civile – la leçon muette de Delacroix. On ne doutera pas qu’il touchait au plus juste des re- configurations faciales et autres “maquillages”, la constitution subjective de la modernité. Également *Salon de 1846*, XVIII, *De l’héroïsme de la vie moderne*: “La vie ancienne représentait beaucoup”. L’italique est de Baudelaire.

de multiplier ses intermèdes “abstrait”. Ce que nous acceptons de voir ou de ne pas voir, se négocie en figures, sur la limite instable du propitiatoire et de l’apotropaïque.

On peignait pour l’Exposition ou le Salon, sans mépriser la gravure, la caricature ou le magazine. Baudelaire fit métier d’en rendre compte, tramant les correspondances qui ont donné le ton de sa critique sur le principe qu’on dira maintenant de la *palette* ou de la *renoncule*, acceptant le seuil de la peinture coloriste. Mais pour étalonner la vie moderne, pour y intéresser un public limité et récalcitrant, pour unir le visible du salon et le visible de la ville, il faudrait plus que ces échos internes aux *Salons*. Autant que de Delacroix, Baudelaire s’instruisit de Poe et de Quincey, à ces autres tentatives de promener une ivresse dans la ville qui, au bout du compte, les engloutit. La flânerie se fait exercice spirituel. On s’est étonné des traductions de Baudelaire, assimilatrices ou librement réemployées; il traduit comme il force le regard des *petites vieilles* ou anticipe, dans la peinture de Manet, ce qui s’annonce sous le craquement d’une décrépitude. A Poe il ajoute effrontément ce qu’avait manqué de si peu le “sublime ivrogne”. Insérant dans son propre livre philosophique la confession de De Quincey il ausculte l’envers de son opiomanie<sup>10</sup>. Dans les deux cas, il fallait réviser le contrat satanique de *La peau de chagrin*, le monnayage d’un vie en unités de plaisirs. Baudelaire emporte les compagnons qu’il s’est choisi dans le tour qu’ils n’ont pris qu’à demi, soumettant leur comptabilité aux prémisses visuelles d’une “vie plus abstraite”.

Baudelaire avait traduit les *Histoires extraordinaires*, par affinité – Poe “me ressemble”. Il reprend à son propre compte *L’homme des foules*. Dans la nouvelle de Poe, le narrateur est intrigué par un étrange comportement. Il suit un maniaque qui court les rues jusqu’au creux de la nuit pour tromper un désir criminel indéterminé. Cet automate halluciné évite le passage à l’acte par le carrousel de la foule et l’hébétude de la fatigue. Poe l’abandonnait à son délire; Baudelaire reporte l’impulsion trouvée dans la multiplication du regard sur la curiosité convalescente du narrateur.

---

<sup>10</sup> Baudelaire adressa *Les Paradis artificiels* (1860) à Alfred de Vigny, le poète stoïcien qu’il choisit comme son interlocuteur privilégié.

C'était un second essai, il s'y essaya par deux fois. Un poème en prose, *Les foules*, extrapole l'inquiétude du 'promeneur solitaire', la demande de ces vies d'ailleurs que cherchent aussi les fondateurs de colonie, les pasteurs de peuple, les prêtres missionnaires exilés au bout du monde. Tous "connaissent sans doute quelque chose de ces mystérieuses ivresses". L'obstacle était cerné: "l'égoïste, fermé comme un coffre et le paresseux, interné comme un mollusque". Mais ce *quelque chose*, cette connaissance qui commute avec une mystérieuse ivresse, il revient à l'incognito cumulatif de Monsieur G., c'est à dire à deux générations de peintres, de le saisir au plus proche, dans des grandes villes. Reprenant la nouvelle de Poe, *Le Peintre de la vie moderne* conclut: "celui qui s'ennuie dans une foule n'est qu'un sot, un sot, et je le méprise!". Cette "fête du cerveau" arrête le balancier de *Spleen et Idéal*.

*Les Paradis artificiels* incluent, plutôt qu'une traduction des *Confessions d'un mangeur d'opium anglais*, ce qu'il suffit pour en finir avec la thérapie classique des ivresses, ce "rien de trop" toujours transgressé. De Quincey est pris à son moment critique. Le savant helléniste anglais, habitué de l'opium, avait cru maîtriser son addiction en dosant les gouttes de laudanum et les heures de bonheur qu'il en attendait. La recette incluait de compléter la marchandise de l'apothicaire par le divertissement du samedi soir. Ce serait soit une soirée à l'opéra, où la Grassini tenait la voix d'*Andromaque*, soit une promenade dans la ville. *Covent Garden* est le lieu de la bifurcation. Un de ces samedis, le savant helléniste, qui se faisait fort de traduire le journal quotidien en prose attique, voudrait engager une conversation avec un couple d'ouvriers discutant, pour le meilleur usage de leur paye hebdomadaire, le prix du beurre et celui des oignons. Personne ne lui prête attention. Exclu de ce commerce, renvoyé à sa solitude, à son talent inutile, à sa cosmologie stellaire qui s'embrume, le *scholar* erre dans la nuit, il s'y perd comme dans la "caverne de Trophonios". Quelque chose de l'issue platonicienne, de ses tropes et de ses phototropismes achevait son règne. La promenade panégyrique trébuche<sup>11</sup>. En dernier recours, alors que confesser son addiction devait l'en affranchir, De Quincey ne peut qu'en avouer la récidive. Ce sera un bon livre, bien payé pour des dettes

---

<sup>11</sup> Epictète, *Entretiens*, II, 26.

pressantes; mais quoi ensuite? Bientôt, obsédé de visages perdus, celui de sa sœur hydrocéphale, celui d'une mendiante rousse qui l'avait sauvé de l' inanition et qu'il abandonna ensuite à son sort, il interroge le palimpseste de son cerveau.

Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel? Mon cerveau est un palimpseste, le vôtre aussi, lecteur. Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière.

Si n'était que les couches successives – tragédie grecque, histoire monacale, légende de chevalerie, s'accumulent sur le parchemin en un chaos grotesque, tandis que la fatalité du tempérament s'impose au palimpseste naturel et humain. De Quincey poursuit ce que l'hellénisme lui refusait. Il lit et relit Kant, promet une étude sur Spinoza – *more geometrico demonstrata* et cherche la plus récente couche de lumière où inscrire cet échange entrevu et manqué, un samedi soir au marché, sans opéra et sans lune. Enthousiasmé par Ricardo, il projette un livre d'économie politique. Rousseau, à l'invitation des Encyclopédistes, s'y était essayé. De cet hommage à Ricardo on sait les suites contrastées que lui donnèrent Marx, Keynes puis Sraffa, son savant éditeur et continuateur. Celui-ci fut le proche ami de Wittgenstein à Cambridge, lequel conclut ses *Investigations philosophiques* sur le prix du beurre<sup>12</sup>.

Deux monnayages s'ébauchaient ici, complémentaires plus qu'ils ne s'affrontent. La société citadine réglerait – elle ses conflits, ses besoins et ses dépenses en nombrant au plus court ses hésitations, par la monnaie, le salaire, la rente et le profit? Sans grand doute, mais il y faut toujours, sous-jacent, ce réel que confirment le commerce des hommes, le partage de la vie, et la cérémonie de la ville. De Quincey en appelait à un palimpseste où une économie en remplace une autre sans jamais l'effacer, figures successives du dialogue et de l'agora athénienne. Le peintre de la vie moderne y apporte le commerce du visible. La fréquentation des Salons, la rédaction après-coup du livret, confirment qu'un bon tableau vous impose son regard, vous emporte dans sa propre visibilité et détient ce qu'il suffit pour ce transfert.

---

<sup>12</sup> Plus récemment, voir Emma Rotschild, *Economic Sentiments*, 1995.

Monsieur G. invente une exposition chaque jour. La peinture du XVIII<sup>ème</sup> siècle et le discernement de Diderot avaient malmené une hypothèse où la représentation s'abolit dans la scène représentée, une transparence feignant d'ignorer la saturation propre à l'espace pictural. Les figures d'absorption relevées par Michael Fried, les architectures intérieures de Delacroix, y avaient creusé, inséré, greffé, monté tout un réseau de lieux hétérogènes<sup>13</sup>. Manet plus que tout autre a revendiqué la gestion picturale du *visible*. *Le Balcon* (1868) est essentiellement la disjonction de trois regards cadrés par les horizontales et verticales d'appuis et de volets en fer dont le vert est une quasi – citation de Delacroix. Sur la gauche, le pot de fleurs en faïence est une citation de la peinture hollandaise, et dans l'ombre de l'embrasure se profile un gamin de Murillo. Sous de telles signatures, les trois personnages déclarent la pure promesse du visible qu'ils relaient, sans rien encore qui soit vu, et il suffit pour mobiliser le regard du spectateur. Ce *Balcon* annulait la loggia où se montrait le prince, et le jeu du *voyant* qui veut *être vu*. S'y affichait, saisi à son point de relais, le montage transitif du visible et la raison d'être du peintre, cette louauté essentielle que relevait son ami Antonin Proust, et déjà Baudelaire avant Mallarmé. Confirmant l'engagement du peintre, Berthe Morisot, toute de noir et blanc, un éventail à la main, le regard tendu vers la rue que nous ne voyons pas, est appuyée au balcon vert tout à côté de la poterie hollandaise. Près d'un siècle plus tard Merleau-Ponty reconnaîtra que les cartes sont retournées<sup>14</sup>. La perception n'était qu'un cas singulier, un principe d'éducation du regard transmis dans les termes où l'Antiquité classique l'avait fixé, un rituel du visible soutenu par la brève *ekphrasis* d'une énonciation prédicative. Au delà commençait l'humeur joyeuse de Monsieur G.; la redistribution du visible

---

<sup>13</sup> Voir Michael Fried *La Place du spectateur* (1990), *Le réalisme de Courbet* (1993), *Le modernisme de Manet* (1996), trois volumes réunis sous le titre d'ensemble: *Esthétique et origine de la peinture moderne*.

On sait que Lévi-Strauss a conclu *Les Mythologiques* par *La Voie des masques* (1975). Cette spécificité de l'intelligence picturale, de ses syntaxes et transformations propres a été évoquée dans Lévi-Strauss, *Le passage du Nord Ouest*, C. Imbert, 2008.

<sup>14</sup> Voir, Merleau-Ponty, *Le langage indirect et les voix du silence*, cité plus haut. Sur l'incessante domestication, sans moment premier assignable, Voir Philippe Descola, *Le sauvage et le domestique*, *Communication*.



est son économie politique, l'aloi de sa monnaie défie ces faux monnayeurs qui trompent l'épicier et font insulte à sa curiosité.

### Conspirations

Baudelaire n'a rien dit de l'urbanisme du second Empire – rien sinon ce constat: la forme d'une ville change, vite et même très vite. Haussmann est dans cette incise, pris à la lettre, au ras de ses axiomes d'urbaniste. Il restait à instruire l'intelligibilité quotidienne de la ville, ce que découpent de vie les coins de rue, les jardins publics, les caniveaux, les servilités et les extravagances – y compris la monstrueuse bêtise d'un bourgeois qui adresse un soir de l'an ses souhaits à un âne besogneux. La foule a peuplé les boulevards d'Haussmann, installant ses fêtes foraines, ses boutiques et ses cirques. Haussmann aurait donc laissé l'entreprise à mi-chemin, Baudelaire prend la suite et le fait savoir. Les *Petits Poèmes en prose*, comme *Le peintre de la vie moderne*, dessinent la ville en surimpression sur le cadastre du Préfet. Dans ce jeu relayé des regards, dans l'hétérotopie auxquels il invite, il n'importe plus de se poser en sujet ou de s'y abolir – tous exercices spirituels de l'ancien stoïcisme. Baudelaire a troqué la perte d'auréole pour un droit de regard, et l'avantage d'être, lui aussi, l'opérateur incognito de la *vie moderne*. De cette vie les unités / types, soldats, femmes et filles, lions et lionnes ...se succèdent, en diversification incessante. Cliché comme un autre, le dandy, "Hercule désœuvré" ou Stoïcien d'un autre temps, est dépossédé de son emploi. Se faisant fort de n'être jamais étonné et d'étonner tout le monde, il cède à son symétrique absolu. Monsieur G., homme distingué, s'étonne de tout, ne s'en rassasie jamais et, loin d'étonner qui que ce soit, redistribue quotidiennement son propre regard étonné. "Dominé, lui, par une passion insatiable, celle de voir et de sentir, il se détache violemment du dandysme". Il peuple le cadastre de l'urbaniste de manière imprévisible. On ne pouvait tracer un boulevard sans les passants, construire un immeuble sans ses fenêtres et ses balcons, aménager le *Bois de Boulogne* sans l'affluence des calèches. L'Empereur lui-même, poussant jusqu'au lac sa promenade équestre, entrera dans le jeu du visible. Le peintre dispute l'attention que Napoléon III avait accordé, la chose était connue, aux travaux d'Haussmann.

Ici l'habileté de Baudelaire était à double entente. Ce Buonaparte de seconde génération, conspirateur fieffé, est compromis dans la conspiration du peintre. "Dans les collections de Monsieur G., on montre souvent l'Empereur". Laissons l'insolence. Le peintre a banalisé la leçon de Velasquez, imposant au prince ce qu'il a distillé dans sa chronique du visible, lui aussi est mis au balcon, contraint de voir les champs de bataille de la Crimée, ses morts et ses estropiés. Quant aux barricades, aux fusillades, et aux invalides, *Exécution de Maximilien* ou *La rue Montorgueil*, Manet s'en acquittera<sup>15</sup>. *Un Bal masqué à l'Opéra*, cette fête de regards fusant de partout, dérobe au prince le foyer de l'intérêt. La loge impériale, ouvrant droit sur la scène lyrique ne manquait pas à l'impertinente collection du peintre journaliste, elle n'y est qu'une intéressante vignette parmi d'autres.

L'écriture poétique, cette alchimie verbale où Baudelaire excellait, avait touché sa limite à l'instant où elle avait compris son principe, sa parenté avec le *Poetic principle* de Poe, et le secret asservissement du lyrisme au psittacisme du corbeau. Si le sonnet *Correspondances* suffisait pour faire entendre que le nihilisme est une contrefaçon, il en restait à sa propre fête. Sur les vivants piliers d'une forêt de symboles et le boudoir familial, entre le premier et le dernier vers, le diptyque se referme.

### Du goût, du regard et du moderne

Baudelaire eut le projet d'une revue, le *Hibou philosophe*, qui eût été aussi un hommage à Emerson, dissident du transcendantalisme *bostonien* et bon représentant d'une Amérique mentale<sup>16</sup>. Il n'eut pas de suite: faute de

---

<sup>15</sup> La même composition d'un groupe de soldats se préparant à tirer lui servit pour représenter les fusillades des Versaillais et l'Exécution de Maximilien. Voir, outre le catalogue de l'exposition tenue au Grand Palais (1983), Michael Fried, *Le modernisme de Manet*.

<sup>16</sup> Voir *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix* où le peintre et le philosophe sont associés. Le projet de revue, est daté de 1852. Sainte-Beuve a critiqué l'américanisme de Baudelaire, son *Kamchatka* poétique. Baudelaire cite à diverses reprises l'essai d'Emerson *The conduct of life*. Stanley Cavell a repris la question, la puissance latente de Emerson, sa demande d'*Une Amérique encore inapprochable* 'son perfectionnisme moral qui n'est pas une utopie mais une organisation mentale et une forme de vie. Emerson affirmait que le moderne est oculaire. On comprendra mieux ce que Baudelaire avait ouvert dans du peintre de la vie moderne. les conséquences organisent en son cœur *The World viewed (La projection du monde)* Ici Cavell articule une autre lecture de Wittgenstein, l'intérêt pour l'ordinaire et la

public, d'éditeur ou par autocensure? Nul ne le sait, sinon que l'affaire resterait en attente pour longtemps encore. Dans ses derniers écrits, Baudelaire a posé les trois principes qui ont ouvert la déontologie du moderne. S'y esquissait un nouveau comput suffisant pour troubler les coordonnées philosophiques en usage:

– Il n'y a aucun accord entre nos organes, nos jouissances et nos facultés. Baudelaire tire cette conclusion *La peau de chagrin* et ouvre sur ce constat la séquence des *Paradis artificiels*.

– Nul n'est autorisé à mépriser son temps, telle est la principe que décline *Le peintre de la vie moderne*.

– Rien n'est donné, pas même promis, dont on puisse se prévaloir. C'était là libérer Rousseau de lui-même, ce Rousseau qui réclamait la reconnaissance, sollicitait le regard du roi, exaltait une nature de jardins anglais, extrapolait l'évergétisme dans un *Contrat social* où il faudrait tout donner pour tout recevoir. Mieux qu'une confession *Les Salons*, les *Petits poèmes en prose* et le *Peintre de la vie moderne*, ont pris la place de ce *cœur mis à nu* (encore un titre repris de Poe, *My naked heart*) Jusque dans ses dernières lettres à sa mère, Baudelaire s'exaltait à la pensée de braver Rousseau, complice d'une insincérité immanente au tour de la 'déclaration'. Mais il n'a pas publié ni, semble-t-il, souhaité publier, les notes obsessionnellement répétitives de son journal intime qu'il savait saturées de sa hargne et de son propre commérage. Monsieur G. est la convalescence de Rousseau, et de Baudelaire tout autant.

Baudelaire a essayé diverses issues comme il se faisait au XIX<sup>ème</sup> siècle, en composant traductions, voyages, expéditions missionnaires, expositions universelles, salons, et magasins de jouets, y ajoutant l'exploration d'épices, de parfums, et de drogues dont celle que chacun

---

puissance d'exploration qu'en détient l'image photographique et cinématographique. Quant au titre de la revue projetée, Baudelaire a puisé, très tôt et d'emblée, dans le registre curieusement marqué de ces oiseaux qui voient autrement et voient quand les autres ne voient rien; chouette ou hibou, oiseaux nocturnes, Deux traits ici remarquables: Baudelaire cherchait de Boston à Baltimore, d'Emerson à Edgar Allan Poe une confirmation de ses propres attentes, et la confie à une variante de l'oiseau d'Athéna.

possède en soi – ce *n'importe où hors du monde*. Flaubert l'a confirmé d'un contre-exemple: Emma Bovary à qui ni le médecin, ni le pharmacien ni le curé de sa ville n'ont rien donné qui puisse l'éclairer, garde du stoïcisme son sacrement, le suicide. Elle y emploie une épice extatique – alors rien d'autre qu'une poignée de poudre blanche, au goût de salpêtre, puisée hâtivement dans les bocaliers d'un apothicaire. C'est sur ce vide que Baudelaire intervient. Le visible, cessait d'être prioritairement affecté au repérage des cinématiques, où le platonisme avait fixé le paradigme de toute *genesis*. On cessait de penser l'émotion, l'action et la passion, la puissance et l'acte dans un aristotélisme de collégien. Il avait ouvert un jeu moderne de *qui perd gagne*, où il fallait commencer par perdre une illusion evergétique que la ville de Louis Philippe puis haussmannienne avait en fait définitivement troublée. Merleau-Ponty, après 1945 y apportait sa conclusion philosophique.

Pourtant, on réclame encore et toujours une expérience moderne comme une pleine et égale possession de principe, comme une revanche mentale sur la diversité souvent scandaleuse des événements et des conditions, reportée sur la marelle du post-moderne. Mauss et Baudelaire se rencontrent alors dans une tout autre stratégie. Qu'il s'agisse d'une notion généralisée d'échange, de dette, de partage, Mauss mieux que tout autre a cerné la difficulté, celle du monnayage, sans y apporter de décision. L'anthropologie contemporaine est née de ses hésitations, remplaçant l'échange non sur ce qu'en évoque un droit archaïque – il se peut – mais dans sa sous-jacence, en détectant sous les modalités juridiques ou kantienne de la raison pratique, sous les concrétions d'objet, sous les tables de pierre et les équations, l'économie quotidienne de la vie et de la survie et sa fabrique de monnaies implicites – l'urgence pour qui avait si bien entendu Stendhal et Delacroix.

Le *Prospectus* de l'Encyclopédie n'avait pas tranché une discussion entre Rousseau tenant le rôle du Genevois et d'Alembert celui du Parisien, les volumes publiés s'en sont tenu aux planches de machines simples, mais l'entreprise fut reçue comme une conspiration du savoir. Ce Baudelaire conspirateur, qui avait surpris Benjamin, n'est donc pas mauvais médiateur pour lier ce dont les contrats sociaux sont l'avant, local, provisionnel, dernier estampillé sur le revers d'une figure symbolique à laquelle la demande de réel donne sa prégnance. "We are craving for reality", ces mots sont de

Thoreau, ce premier disciple d'Emerson toujours comparé à Rousseau. Depuis l'anthropologie y a fait plein droit. Analysant la *Conspiration de Claudius Civilis*, un projet de Rembrandt destiné à l'hôtel de ville d'Amsterdam et refusé à la dernière minute par ses commanditaires, Aby Warburg y relève un instant suspendu, celui d'un serment, dont la distribution picturale donnait un écho nordique à la Cène de Vinci, tout en renouvelant sa promesse<sup>17</sup>.

Des sonnets cadrés comme des syntagmes visuels aux encres aquarellées du peintre de la vie moderne, s'essayaient les articles d'une connivence publique, un échange modulé d'affects, des jetons de réel, pour le nouveau commerce des grandes cités. Morceaux disjoints et composables à loisir, le discontinu et la structure annelée inséraient dans l'esprit public une médiation civile, une *valeur d'exposition*, tout juste autant qu'il le faudrait pour habiliter cette néoténie complexe de la vie civile – faite de poétiques y compris les plus triviales de styles, comportements, habits, visages, peintures, épices, langages et symboles (mais y aurait-il jamais un état non symbolique, fixé, transcendantal et stable?). S'y déploient, disjointes, les syntaxes de l'intelligible – dont ce *fondamental de la peinture et peut être de toute culture*. C'est en prenant ses mots des écrits de Klee et de la langue des peintres, en méditant la *peinture moderne* que Merleau-Ponty s'est affranchi des intentionnalités et objets de la psychologie transcendantale, pour libérer une *expérience fondamentale de la pensée*<sup>18</sup>.

Les *Petits Poèmes en prose* avaient rompu le "fil interminable d'une intrigue superflue". De ce qu'il en coûta, Baudelaire fit une épigramme:

Qui de nous n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé d'une prose poétique, musicale, sans rythmes et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux

---

<sup>17</sup> On connaît cette conférence de 'Aby Warburg parles documents conservés au Warburg Institute de Londres. D'importans extraits en ont été publiés par Ernst Gombrich, *Aby Warburg An intellectual Biography* (1970) et, plus récemment, par Charlotte Schöll Glass, *Political perspectives on Images and culture – Aby Warburg and anti-semitism* (2008).

<sup>18</sup> Ce fut la conclusion d'un long travail, commencé à la fin des années *Le langage indirect et les voix du silence*, dans les dernières années 40 (*La prose du monde*), repris, modifié, dans les *Temps Modernes*, puis dans *Signes*, achevé dans *l'Œil et l'esprit* (1961). C'est sur ces mots que Merleau-Ponty conclut l'*Introduction* de son essai testamentaire. Voir également les *Notes de cours* de l'année 1960, sur le nihilisme où s'était perdue la phénoménologie.

mouvements lyriques de l'âme, aux balancements de la rêverie, aux soubresauts de la conscience

Mais, pour vous dire le vrai, ... sitôt que j'eus commencé le travail, je m'aperçus que je faisais quelque chose de singulièrement différent.

*Lettre dédicatoire à Arsène Houssaye*

Il fallut choisir. Il n'y a pas de moyen terme deux versions de l'*Invitation au voyage*, l'une, à la pointe extrême de cette musicalité, mais rimée et nostalgique, et l'autre en prose alliant à l'herbier moral du dahlia bleu et de la tulipe noire une syntaxe de fenêtres, de tapisseries et de cartes, un art où Vermeer excella. A la synthèse de l'unité d'action, catégorie kantienne s'il en fut<sup>19</sup>, s'opposait un plus immédiat et subtil agencement, il serait confié à ce moderne *flâneur*, infiniment plus précis et concerné que le sujet transcendantal. A lui de laisser les manières critiques et réductrices. De là les hésitations de Baudelaire sur ce que peut être la critique, et son avenir de création c'est à dire de poétique. Monsieur G. a le regard synthétique, et le fera partager. C'est en ce lieu, bousculant quelque peu une philosophie de premier ordre, que se situent les options si clairement relevées par Michael Fried: refus de la théâtralité, absorption du regard de peinture et invite à son partage. Alors le dessin synthétique et aquarellé du *peintre de la vie moderne*, la généreuse information de son regard, tracent leur avenir entre les hétérotopies de traductions, de jeux, de mathématiques, et de grammaires, ouvertes par Pascal et Port-Royal, et prolongées ans cette lettre de Van Gogh à son frère Théo:

Dans mon tableau du *Café de nuit*, j'ai cherché à exprimer que le café est un endroit où l'on peut se ruiner, devenir fou, commettre des crimes. Enfin j'ai cherché par des contrastes de rose tendre et de rouge sang et lie de vin, de doux vert Louis XV et Véronèse, contrastant avec les vert-jaunes et les vert-bleus durs, tout cela dans une atmosphère de fournaise infernale, de soufre pale, à exprimer comme la puissance des ténèbres d'un assommoir.

Et toutefois sous une apparence de gaîté japonaise et la bonhomie de Tartarin.

*A Theo*, Sept. 8, 1888.

---

<sup>19</sup> Explicitée dans la seconde édition de la *Critique de la raison pure, Analytique des concepts*, §12: "à peu près comme l'unité du thèmes dans un drame, dans un discours, dans une fable".

Il ne quémandait rien à son frère, payait son aubergiste d'une peinture, et explicitait *in verbis* le contrat du visible.

Le théâtre de l'expérience, celui des corps soumis au mouvement de pesanteur et d'une horloge à balancier, n'intéressait plus; le rapport des facultés avouait un bien pauvre naturalisme. Le spectre newtonien portait plus de promesses que les orbites planétaires, et cela autant pour l'histoire de la physique au XIX<sup>ème</sup> siècle, que pour mobiliser l'opération du peintre et la nôtre, greffant sur une neurologie d'excitations et d'inerties tout un réseau d'intensités, de différences et de structures en écho –comme autant de langages, de poétiques, de formulaires et de réel en attente. Baudelaire, Cézanne, van Gogh, Flaubert, de Quincey et Proust se rencontrent pour introduire le cerveau, certes si peu exploré encore, comme un partenaire infiniment plus intéressant et plus humain qu'une cosmologie des orbites planétaires, qui – sous l'hypothèse copernicienne – retournait la phénoménalité sur son point de départ et mettait en équivalence le monde de Galilée et le monde de Ptolémée. Face à quoi les images de peinture, une prose qui n'avait pas fini de montrer ses puissances, les musiques, apportaient de meilleurs horloges et de meilleurs monnaies. On était curieux de la scène d'atelier. Mais elle intriguait plus qu'elle n'expliquait. Quand il s'est agi de déployer cette opération de peinture moderne, cette alchimie du visible en un autre visible qui fut la singularité du tableau de chevalet, de la peinture sur le motif, de la scène de café, du foyer de l'opéra ou de ces femmes au tub, et d'en afficher la prégnance, ces générations ont saisi une figure de l'intelligible en état d'émergence qu'il n'est plus temps d'ignorer. Et si le moderne met en jeu nos proximités sensorielles et cérébrales, varie nos cartes corporelles, il n'en finira jamais. Ici s'éclaire cette physiologie insolite de la *vie moderne* – ce trope de Baudelaire serait la réponse, la plus exacte jusque dans son assonance, donnée au corbeau de Poe, à ses mots volés on ne sait où et psalmodiés par un perroquet noir – *never more*

Kant se réconfortait que les systèmes philosophiques “comme les vers” s'assemblent par *generatio aequivoca* à partir de fragments dispersés<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> “Les systèmes, comme les vers, semblent avoir une *generatio aequivoca* et sortir d'un simple assemblage de concepts réunis. D'abord tronqués, ils deviennent complets avec le temps

L'image est propice à une ambition architectonique, qui devait bien vite abolir cette origine douteuse. Son système est une coupole, la clé de voûte en est le jugement de goût, et sa figure mentale une scholastique des facultés. Son énoncé canonique est jugement d'expérience, son Encyclopédie une mappemonde. Vue sous ce contraste, la puissance philosophique implicite en Baudelaire entre en résonance avec la distribution en vignettes et en jeux de langage, à quoi se résolut Wittgenstein. Une connaissance précises des rationalités scientifiques abondaient dans ce sens. En 1945, les *Investigations Philosophiques*, renchérissant sur la numérotation 'alphabétique' du *Tractatus*, ont exclu de par leur propos la forme du livre et opté pour quelques séquences de croquis ouvrant sur autant de paysages et de dimensions qu'il serait requis. "So ist dieses Buch eigentlich nur ein Album". Le dépliement propre à la ville, nouvelle évidence, lui avait donné un excellent paradigme pour distribuer, sur autant de quartiers et faubourgs, les jeux de langage et les formes de vie<sup>21</sup>.

---

(*Critique de la raison pure*, Dialectique transcendantale, Théorie transcendantale de la méthode, Chapitre III, Architectonique de la raison pure).

<sup>21</sup> Cf. *Investigations philosophiques*, 18.