

De la décrépitude comme catégorie esthétique : Baudelaire, Manet

La critique d'art de Baudelaire, on le sait, fut considérée, après la publication posthume des *Curiosités esthétiques* et de *L'Art romantique* en 1869, avec une relative indifférence. Hors quelques peintres, curieux, amis proches ou amateurs de la première heure, pas ou peu de manifestations admiratives pendant près d'un demi-siècle – sinon incidemment, mais alors adossées aux œuvres poétiques, en manière de contrepoint¹. Puis, de cet oubli relatif, on passa d'un coup à un nouveau type d'absolu : Baudelaire fut soudain cet ultra-oracle, l'impeccable critique dont le don de seconde vue ne fut jamais mis en défaut. Que l'on considère le constat que deux critiques éminents (et fort différents) émettent à peu d'années de distance, et en des termes quasiment identiques. Camille Mauclair, en 1917 : « Vraiment, c'est un rare plaisir que d'errer à travers les idées et les tempéraments en compagnie du seul critique d'art qui ne se soit jamais trompé². » Paul Valéry ensuite, en 1932 : « Baudelaire critique ne s'est jamais trompé [...] tous ceux qu'il admira demeurent admirés³. » Voici, en deux phrases et quelques années, une confiance restaurée, une foi absolue dans le salonnier, exonéré de l'erreur, jouissant des privilèges de l'infailibilité. Mais l'on pourrait aussi penser que ces deux protestations d'admiration soient une même attestation d'aveuglement : par-delà l'emphase, admettre que Baudelaire ne s'est jamais trompé s'avère tout aussi réducteur que de ne rien dire du tout.

Que faire, par exemple, du cas litigieux entre tous d'Édouard Manet ? Cassandre de mauvais aloi aux yeux des modernes, Baudelaire a été pris à partie⁴ : fut-il un soutien véritable du peintre d'*Olympia* ? Mais alors, il ne le fut pas assez. Fut-il contre, tout contre lui ? Mais alors, ce ne fut que trop tièdement, de manière presque désinvolte. Insoluble sibylle mitigeant les postulations d'amitié et les réprimandes. Et que dire de cette insondable « décrépitude de [l']art⁵ » dont Baudelaire aurait vu les

1. Voir, à ce propos, le n° 24 de *L'Année Baudelaire* (2020) consacré à la réception de la critique d'art du poète.

2. Camille Mauclair, *Baudelaire, sa vie, son art, sa légende*, Paris, 1917, p. 176.

3. Paul Valéry, « Triomphe de Manet » [1932], *Œuvres*, éd. M. Jarrety, Paris, Le Livre de Poche, 2018, t. I, p. 1353.

4. Voir en particulier Pierre Georgel, « Les Transformations de la peinture vers 1848, 1855, 1863 », *Revue de l'art*, 1975, n° 27, p. 62-77. Enfin, voir la convaincante mise au point d'Andrea Schellino, « “Je suis un des premiers qui l'ont compris”. Sur la prétendue “rencontre manquée” de Baudelaire et Manet », *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, XXXIX^e année, 2015, n° 3-4, p. 347-355. Puis la réponse de Wolfgang Drost, « L'image immaculée de Baudelaire champion de la modernité », p. 357-365.

5. Charles Baudelaire, *Correspondance*, éd. Claude Pichois et Jean Ziegler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 497.

premiers « symptômes » en Manet ? Il s'agira moins, dans les lignes qui suivent, de commenter un mot – la *décrépitude* – qui a suscité, à lui tout seul, plus de gloses que nul autre, que de comprendre comment ce mot devient une catégorie qui s'intègre à un lexique que toute la critique d'art, mais aussi la poétique *préalable* de Baudelaire, ont préparé. Nous tenons que la décrépitude relève moins d'une vaticination de pythie que d'un outil dans la panoplie d'un critique d'art aguerri. L'expression possède, autrement dit, un sens qui lui est propre et il est permis d'établir ou de circonscrire le faisceau de ses significations en reprenant d'autres usages que Baudelaire en fit. Il convient de comparer terme à terme les valeurs du lexique, mais plus encore de les observer, voire de les nuancer afin d'offrir des solutions alternatives à une louange voilée ou une condamnation décidément trop célèbre.

SITUATION LEXICALE

Il y a donc cette fâcheuse lettre, dont il faut rappeler les termes. Le 11 mai 1865, à l'hôtel du Grand Miroir de Bruxelles, Baudelaire prend la plume en réponse à Manet, encore douloureux de l'accueil chahuté de son *Jésus insulté par les soldats* et (surtout) de son *Olympia* au salon de cette année. À Baudelaire, Manet avait écrit : « les injures pleuvent sur moi comme grêle [...] j'aurais voulu avoir votre jugement sain sur mes tableaux car tous ces cris agacent, et il est évident qu'il y a quelqu'un qui se trompe⁶ ». Ce à quoi Baudelaire répond :

Il faut donc que je vous parle encore de vous. Il faut que je m'applique à vous démontrer ce que vous valez. C'est vraiment bête ce que vous exigez. On se moque de vous ; les plaisanteries vous agacent, etc., etc. Croyez-vous que vous êtes le premier homme placé dans ce cas ? Avez-vous plus de génie que Chateaubriand ou que Wagner ? On s'est bien moqué d'eux cependant ? Ils n'en sont pas morts. Et pour ne pas vous inspirer trop d'orgueil, je vous dirai que ces hommes sont des modèles, chacun dans son genre, et dans un monde très riche, et que vous, *vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art*. Vous ne m'en voudrez pas du sans-façon avec lequel je vous traite. Vous connaissez mon amitié pour vous⁷.

Trois remarques sur le contexte, la forme et la valeur de ce message s'imposent. Le contexte, d'abord. Avant d'être une clé de voûte interprétative caractéristique de cette relation, la remarque de Baudelaire relative à Manet, emphatiquement sinon dramatiquement marquée par son auteur, demeure un lieu caché, car faisant partie intégrante de la correspondance. Ce n'est ni un étendard ou un mot d'ordre répété sur les toits ni une lettre de recommandation, ce n'est pas une prescription mais un constat ou, pour reprendre un terme de Baudelaire, une « immatriculation⁸ » secrète, soliloquée dans l'intimité de l'échange. Manet assiste au verdict en témoin

6. Édouard Manet, *Lettres à Baudelaire, Études baudelairiennes*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1973, p. 233-234.

7. Charles Baudelaire, *Correspondance*, ouvr. cité, t. II, p. 496-497.

8. Charles Baudelaire, « Exposition universelle (1855) », *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 578.

impuissant, et Baudelaire ne s'enquiert guère de savoir s'il y consent. La lettre ne fut rendue publique qu'en 1892, dans les colonnes de *L'Écho de Paris*, précédée d'un entrefilet estimant qu'elle était « bien faite pour consoler l'artiste et lui donner du courage⁹ ». On n'y entendit des paroles équivoques, supérieures ou railleuses qu'à partir des années 1950¹⁰.

La forme, ensuite. Baudelaire affectionne, en bon moraliste, la négation restrictive (« vous *n'êtes que...* ») et la particule privative « dé- » : soit en part négative c'est-à-dire l'action inverse du substantif (dé-crépitude : délitement par caducité, vieillesse), soit en part positive, lorsqu'il voit les dandys comme des « hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés » : en pareil cas, ce « dé- » détermine une extraction du monde exemplaire, dans le droit fil du *contemptus mundi*. Mais il existe aussi de proches synonymes comme la désolation ou la dépravation : lorsque Baudelaire en a après l'époque, il l'emploie pour décrire une destruction achevée, et une possible invitation à méditer sur le désastre. À moins qu'il n'en use comme d'une épithète laudative, terrible et romantique, à propos de Delacroix – « cette sanglante et farouche désolation¹¹ ». Lorsqu'il en a après l'homme, la « dépravation » lui viendra plus facilement : il parle à Manet d'un « Courbet non dépravé¹² » pour décrire son propre portrait fait d'une manière qu'il juge tenue. En peu de mots, la désolation porte le prestige de la mélancolie (un état de fait) ; la dépravation fait suite au vice, mais comprend un processus évolutif, ou un souvenir, tout du moins, de ce qui fut. La décrépitude unit les deux : mélancolie et évolution, stase et processus.

La valeur, enfin. Il arrive à Baudelaire d'employer le verbe « décrépîr », dans le sens le plus physique du terme, à plus d'une occasion. On pense immédiatement aux « Petites vieilles », où le *je* lyrique suit « des êtres singuliers, *décépîts* et charmants¹³ ». L'idée de la ruine humaine enchante comme elle effraie Baudelaire : promesse de finitude, hypothèse de recommencement, décrépîr n'est que le chiffre du temps qui rassemble une famille de fortune « sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu¹⁴ ». Dans sa forme nominalisée, « décrépitude » fournit à Baudelaire quelques rimes. « Et moi, je contemplais avec sollicitude/Le spectacle émouvant de leur décrépitude¹⁵ ». Ceci, pour parler de ses bottes et de la patine du temps sur elles déposée. Mais il est un autre sens encore, proche de la notion tant honnie de progrès. Ainsi, la saillie de l'Exposition universelle de 1855 : « les races amoindries, si cette navrante folie [du progrès] dure longtemps, s'endormiront sur l'oreiller de la fatalité dans le sommeil radoteur de la décrépitude. Cette infatuation est le diagnostic d'une décadence déjà trop visible¹⁶. » On l'a remarqué, dans ce cas, la proximité des deux

9. Sosie, « Baudelaire et les Belges – Lettres inédites », *L'Écho de Paris*, 29 septembre 1892, p. 2.

10. Voir en particulier l'article de Philippe Rebeyrol, « Baudelaire et Manet », *Les Temps modernes*, octobre 1949, n° 48, p. 707-725.

11. Charles Baudelaire, *Salon de 1846, Œuvres complètes*, ouvr. cité, t. II, p. 436.

12. Charles Baudelaire, *Nouvelles lettres*, Paris, Fayard, 2000, p. 109.

13. Charles Baudelaire, « Les Petites Vieilles », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 89.

14. *Ibid.*

15. Charles Baudelaire, « Élégie refusée aux jeux floraux », *ibid.*, p. 218.

16. Charles Baudelaire, « Exposition universelle (1855) », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, t. II, p. 580.

termes clés, décadence et décrépitude, inviterait à leur superposition puis à leur possible confusion¹⁷. Or, non, la décrépitude n'est pas la décadence. La première qualifie de manière microscopique ce que la seconde définit de façon macroscopique. La première est une lézarde, la seconde une ruine aux dimensions de l'époque.

Pour être distincts, progrès et décrépitude ne sont pas sans liens : le progrès induit la décrépitude en ce qu'il dévitalise la curiosité, implique la passivité, réduit l'originalité au profit de l'uniformisation. Cependant, il paraît difficile de considérer que la décrépitude soit, selon ce que soutiennent certains, l'« exact synonyme¹⁸ » du « progrès » détesté par Baudelaire avec ténacité dès les années 1850. Quand le poète parle, dans les *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, du « progrès, cette grande hérésie de la décrépitude¹⁹ », il distingue bien l'un et l'autre : le progrès est une « hérésie », c'est-à-dire une doctrine qui diffère des croyances établies, une force ascendante, opposée (et non identique) à la décrépitude, contrastant de son optimisme la pente déclinante. Qu'on lise la reformulation de la lettre à Manet proposée par Antoine Compagnon dans *Baudelaire l'irréductible* : « [...] vous n'êtes pas le premier artiste éreinté par les critiques, d'autres l'ont été avant vous, en un temps où l'art était grand ; vous êtes le premier à l'être dans cet état de l'art qui est caractérisé par la foi du progrès, c'est-à-dire par la décrépitude²⁰. » Le premier mouvement de l'explication est juste : Manet doit se montrer humble, comme l'atteste la comparaison à Wagner et à Chateaubriand, exemples de fortitude résistants à l'injure. Mais le second mouvement pose problème, en ce qu'il exonère complètement Manet de ses responsabilités : l'état de l'art ne saurait être entièrement réductible au progrès, car on ferait alors l'économie de la singularité autour de laquelle la formule baudelairienne pivote.

La remarque de Baudelaire, autrement dit, porte autant sur la période que sur la personne. Il faut y voir l'implication de l'homme dans l'époque, donc, en mode mineur, une tare touchant la manière de Manet *et*, en mode majeur, un symptôme de nécessité dans la cyclicité des phénomènes historiques – l'un et l'autre traits étant étroitement imbriqués. Par-delà son amitié, Baudelaire ne considère donc pas Manet comme le premier rapin venu. Tout au contraire, il se révèle, outre les affaires pratiques et les badineries, « digne de converser avec un philosophe ou un poète²¹ », selon la condition établie par Baudelaire en 1859, au même titre que Delacroix ou Daumier. Manet demeure un artiste instruit mais emporté, comme dans une avalanche, par une force plus grande que l'individu : s'il choit, il choit moins par son talent que par son appartenance historique, qu'il n'a pu choisir.

17. Voir Andrea Schellino, « “Je suis un des premiers qui l'ont compris” », art. cité, p. 352.

18. Antoine Compagnon, *Baudelaire l'irréductible* [2014], Paris, Flammarion, 2021, p. 313.

19. Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, t. II, p. 324.

20. Antoine Compagnon, *Baudelaire l'irréductible*, ouvr. cité, p. 313.

21. Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, t. II, p. 611.

THÉORIE CYCLIQUE DE L'HISTOIRE

Le mot de Baudelaire, en lui-même, n'a rien d'original. Il postule un cheminement, un devenir et adopte par suffixation un terme du lexique médical, propre au diagnostic. Il peut prendre un tour politique, comme chez Chateaubriand – que Baudelaire cite dans la lettre de Bruxelles et qu'il relit en ces années²² –, dans le *Génie du christianisme* : « L'état suit l'homme, passant du gouvernement royal ou paternel au gouvernement républicain, et tombant dans le despotisme avec l'âge de la décrépitude²³. » Le mot est aussi usé et diffusé dans le petit milieu des critiques d'art. On le trouve aussi bien chez Delécluze, Thoré, Jules Castagnary, à l'époque même où Baudelaire écrit sa missive. Mais aussi Proudhon, qui écrit en 1865 dans *Du principe de l'art et de sa destination sociale* : « Comment donc, encore une fois, le gouvernement préfère-t-il, en fait d'art, la décrépitude à la jeunesse, les antiquailles aux inventions nouvelles²⁴ ? »

Réduit à un emploi strictement esthétique, on le trouve chez Eugène Delacroix, qui notait, le 19 février 1850, dans son *Journal* : « Les arts ont leur enfance, leur virilité et leur décrépitude. Il y a des génies vigoureux qui sont venus trop tôt, de même qu'il y en a qui viennent trop tard ; dans les uns et les autres, on trouve des saillies singulières. Les talents primitifs n'arrivent pas plus à la perfection que les talents des temps de la décadence²⁵. » On reconnaît le schéma traditionnel, dans la métaphorique des figurations de l'histoire, d'une évolution cyclique de l'art fondée sur le modèle organiciste, où l'homme demeure la mesure de toute chose : de l'énigme posée à Œdipe par le Sphinx à la philosophie de l'histoire de Giambattista Vico, l'homme naît, vit et meurt, et recommence, et l'histoire avec lui. Il s'agit, en fait, d'un modèle parabolique, qui marque un développement graduel : bases, progrès, climax, déclin, l'art comme l'homme évoluent de concert. On en retrouve les traces dans l'*Histoire naturelle* de Pline – la brusque césure du *Cessavit deinde ars*, « l'art s'éteignit ensuite²⁶ », intervenant à la mort de Lysippe et précipitant la statuaire grecque dans un silence de plus d'un siècle. Mais aussi chez Giorgio Vasari, qui ne voit venir rien de bon ou de comparable après les inatteignables hauteurs de Michel-Ange, unique, accidentel et absolu.

Sans trop de réduction, on pourrait avancer que Delacroix est à Baudelaire ce que Michel-Ange est à Vasari : un point culminant, un apogée, après quoi succède un moment climatérique, une période de bouleversement dont, dans le cas de Baudelaire, Manet serait l'avant-courrier. Baudelaire, en effet, peut encore parler de « chaîne historique²⁷ » dont Delacroix incarnerait l'irremplaçable maillon. Mais tel n'est

22. Voir Catherine Witt, « Genius and Decrepitude : Baudelaire reads Chateaubriand », *Romanic Review*, 2011, n° 102, 1/2, p. 257-276.

23. François-René de Chateaubriand, *Le Génie du christianisme* [1802], Paris, Garnier, 1926, t. II, p. 32.

24. Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, Garnier, 1865, p. 8. Il parle ailleurs, à propos de Chenavard, de « maladie ou décrépitude de la faculté esthétique » (p. 170).

25. Eugène Delacroix, *Journal*, éd. Michèle Hannoosh, Paris, José Corti, 2009, t. I, p. 488.

26. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXIV, v. 51-52, Paris, Les Belles Lettres, 1965. Pour un commentaire de cette formule, voir Pierre Gros, « Vie et mort de l'art hellénistique selon Vitruve et Pline », *Revue des études latines*, 1978, n° 56, p. 289-313.

27. Charles Baudelaire, « Exposition universelle (1855) », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, t. II, p. 597.

plus le cas ni pour Manet, ni même pour Constantin Guys d'ailleurs, difficilement concevables comme « liens » solides, qui synthétisent tout en relançant. Effectivement, dans les lignes que nous possédons sur Guys de même que dans celles, publiées ou intimes, sur Manet, Baudelaire insiste sur une caractéristique qu'il ne mentionne pas, peu ou prou, lorsqu'il parle de Delacroix : la progression. Si Delacroix est un artiste fait, entier, complet, Manet ou Guys ont encore de la marge, ce sont deux artistes *in statu nascendi*. Leur progression n'est pas indexée sur un progrès global ; ils ne « relèvent que d'eux-mêmes²⁸ ». D'où l'impression renforcée d'un terme, en l'état, ou d'une incomplétude, en pensant au reste de l'œuvre de Manet que Baudelaire n'aura pas vu.

POÉTIQUE DU SEUIL

Il existe, dans les écrits sur l'art de Baudelaire, ce que l'on pourrait nommer une poétique du seuil : une manière de dramatiser les coupures historiques, de segmenter la tradition, de désigner les carrefours et les intersections. Par surcroît de lucidité, le critique donne sa version de l'histoire, ses enchaînements, son montage en quelque sorte. Les lieux clés de cette narration sont, bien sûr, les transitions, les filiations possibles, les porosités, mais aussi les apories. Baudelaire fait vœu de compréhension, présentant à son lecteur les pièces de sa démonstration en opérant une contextualisation, soit un récit historique destiné à circonscrire le problème qu'il se pose et qui affleure dans le présent de l'art qu'il se propose de décrire. Dans « Le musée du Bazar Bonne-Nouvelle », le voici qui explique, *par l'histoire*, pourquoi l'on doit comprendre Delacroix dans la prolongation de David, pourquoi lui plus qu'un autre est attaché par une « parenté mystérieuse [...] à l'école révolutionnaire²⁹ ». De même, dans le *Salon de 1846*, ou dans le compte rendu de l'Exposition universelle de 1855, le voici qui conçoit l'artiste comme un talent individuel qui surgit hors de son époque – tantôt il en paraît issu comme un « produit spontané³⁰ » la prolongeant, tantôt il lui oppose sa complète singularité, inassignable, intempestive.

Mais, qui organise l'histoire et définit des liens causaux unissant faits et individus prend aussi le risque de céder à la tentation de la téléologie. Baudelaire préfère revêtir l'habit du « prophète³¹ » : il s'octroie le pouvoir de décréter qui restera, qui sera oublié, qui passera à la postérité – moins comme un pronostic que comme une évidence, selon la logique menant le devenir de l'art. On sait aussi les liens étroits qui unissent les prophètes aux manipulateurs de téléologies : tandis que les premiers ignorent mais feignent de savoir, les seconds savent et feignent d'ignorer. Une phrase

28. *Ibid.*, p. 581.

29. Charles Baudelaire, « Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, t. II, p. 413. Voir la belle étude de Pierre Laforgue, « "L'austère filiation du romantisme". À propos du Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle », dans *Politiques de Baudelaire*, Paris, Eurédit, 2014, p. 21-47.

30. Charles Baudelaire, « Exposition universelle (1855) », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, t. II, p. 577.

31. L'expression revient fréquemment sous sa plume, de la dernière *Fusée* (« moi, qui sens quelquefois en moi le ridicule d'un prophète », *Fusées*, ouvr. cité, t. I, p. 667) à l'article sur Legros et Manet (« nous serions enchanté d'être mauvais prophète », « Peintres et aquafortistes », ouvr. cité, t. II, p. 741).

telle que « Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art » relève des deux rôles : Baudelaire ne sait pas mais invente, il orchestre une fin et imagine une suite, en fonction du scandale dont Manet est le centre. D'où l'ambiguïté : on serait tenté d'entendre la lettre de Bruxelles à rebrousse-poil et voir en Manet un *terminus ad quem* plutôt qu'un *terminus a quo*, plutôt que premier, *dernier* dans le plein accomplissement, proprement classique, de son art. Proprement classique ? Oui et non. L'art de Manet relève de cette expérience synthétique, annulant les tourbillons convergents du romantisme et du réalisme, d'où résulte cette singularité qui troubla sinon choqua son monde.

La réception de son œuvre en témoigne, on le sait. Théophile Thoré parle, à son propos, de « pastiches » espagnols, soit d'une absence foncière d'originalité – ce que Baudelaire réfuta vertement, mais les arguments qu'il lui opposa relevaient d'une spéculation toute sienne, soit de l'existence de « mystérieuses coïncidences³² » faisant que les chemins créateurs se croisent incidemment en des lieux précis. Comme Baudelaire avec Poe, Manet avec Velasquez. Mais plus profondément encore, Manet agite, suscite une sourde panique chez les critiques : soit on s'emporte facilement, comme Théophile Silvestre ; soit on parle de saisissement, mais du bout des lèvres et très prudemment, comme Thoré ; soit on prend fait et cause pour le paria, faisant que le scandale retienne aussi bien le nom du peintre que celui du critique, comme le jeune Zola à partir de 1866. En fait, plus encore qu'aucun autre peintre, Manet affole le jugement – aussi bien Foucault que Bourdieu, Michael Fried que T. J. Clark l'ont dit, et bien d'autres encore. On s'accorde sur son originalité, mais on ne sait comment l'arraisonner, la capturer dans le langage inflammable mais fragile de la critique. Soit. Mais pour mieux comprendre ce que Baudelaire dépose dans la lettre de Bruxelles, il faut encore faire un détour.

LE PHÉNOMÈNE FUTUR

Il est des rencontres inattendues, des textes lus à des moments auxquels on ne s'attendrait pas qu'ils le fussent. Tel ce poème en prose de Stéphane Mallarmé, « Le Phénomène futur », dont Baudelaire entendit probablement une version récitée, à Paris, au salon du commandant Lejosne qu'il fréquentait en compagnie de Manet et Bracquemond. Ce texte frappant lui revient à l'esprit tandis qu'il demeure à Bruxelles, noircissant les carnets de *La Belgique déshabillée* et essayant de préciser la « laideur » que lui oppose le pays de son exil. Dans « Le Phénomène futur », Mallarmé imagine une scène foraine, un « Barnum de l'avenir³³ », comme dira Baudelaire ; au cœur du spectacle, un personnage, le « Montreur de choses Passées³⁴ », présente sur les planches une « Femme d'autrefois », « artificiellement conservée », splendidement nue, « vestige de quelque époque déjà maudite³⁵ ». Devant elle, le public est ébahi :

32. Charles Baudelaire, *Correspondance*, ouvr. cité, t. II, p. 386.

33. Charles Baudelaire, *Pauvre Belgique !, Œuvres complètes*, ouvr. cité, t. II, p. 831.

34. Stéphane Mallarmé, « Le Phénomène futur », *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, t. I, p. 413.

35. *Ibid.*, p. 414.

les maris se pâment, leurs épouses souffrent, tous étant bien conscients, face à tant de beauté, de leur propre laideur ; les poètes dans cette foule, eux, rêvent, pris dans leur contemplation, « le cerveau ivre un instant d'une gloire confuse, hantés du Rythme et dans l'oubli d'exister à une époque qui survit à la beauté³⁶ ». Dans ce poème, Mallarmé fait signe nettement, par le choix du sujet, l'anecdote, le montage et la morale, à Baudelaire. Celui-ci le sait.

Devant la page de son journal rageur, Baudelaire résume : « Un jeune écrivain a eu récemment une conception ingénieuse, mais non absolument juste. Le monde va finir. L'humanité est décrépité³⁷. » Mallarmé, lui, disait : « Un ciel pâle, sur le monde qui finit de décrépitude, va peut-être partir avec les nuages³⁸. » Un moment crépusculaire, en somme, un spectacle en manière d'épiphanie, où l'atmosphère de divertissement fait place à la sidération mélancolique, ce qui n'était pas pour déplaire au poète du « Vieux saltimbanque ». Mais il manque quelque chose. Baudelaire reformule la réaction des hommes dans le public face à l'apparition de ce nu d'un autre âge : « Eh ! quoi ! disent-ils, l'humanité a pu être aussi belle que cela³⁹ ? » Il faut entendre le ton surpris, choqué voire dépité de cette remarque, selon l'inflexion interprétative que Baudelaire donne au poème de Mallarmé. Puis, reprenant la parole, il ajoute en un brusque retournement : « Je dis que cela n'est pas vrai. L'homme dégradé s'admirerait et appellerait la beauté laideur⁴⁰. » Baudelaire imagine la scène du « Phénomène futur » selon un mode spéculaire : la beauté du passé *reflète* la beauté du présent, négativement. C'est-à-dire qu'il existe en l'homme une telle infatuation, un tel amour-propre, une passion de soi-même si hyperbolique qu'aucune catégorie ne saurait demeurer stable et définie. Selon l'ignorance ou l'outrecuidance du public, le principe de réversibilité des catégories fonctionne à plein : lui donnerait-on une beauté du passé, jadis incontestable et souveraine, il parviendrait encore à la déjuger, en fonction de lui-même, en fonction des catégories de son présent. Selon Baudelaire, il n'existe pas de catégories transtemporelles stables, tout peut être retourné, les concepts équivoques repourvus de sens, dès lors que l'homme l'a décidé.

On pourra alors penser que l'apparition du « Phénomène futur » n'est pas sans lien avec *Olympia* et son scandale : outre leur date commune, l'acte en leur centre – *exposer la femme*, tout comme, d'ailleurs, dans « La femme sauvage et la petite maîtresse » du *Spleen de Paris*⁴¹ –, se révèle définitoire sinon allégorique du rôle attribué à la Beauté. La forme est empruntée au passé – entre la *Vénus d'Urbain* de Titien et la *Maja desnuda* de Goya –, elle accomplit, avec délicatesse et brutalité tout en même temps, l'opération de conjonction : la tradition invitée au présent. Cependant, on relève une absence au cœur de l'œuvre. « Tout en elle glisse à l'indifférence de la Beauté⁴² », dit Georges Bataille dans l'essai essentiel qu'il lui consacre. Bien entendu,

36. *Ibid.*

37. Charles Baudelaire, *Pauvre Belgique !, Œuvres complètes*, ouvr. cité, t. II, p. 831.

38. Stéphane Mallarmé, « Le Phénomène futur », ouvr. cité, p. 413.

39. Charles Baudelaire, *Pauvre Belgique !, Œuvres complètes*, ouvr. cité, t. II, p. 831.

40. *Ibid.*

41. Sur ce parallèle, voir Taichi Hara, « Poétique de l'anecdote. Mallarmé et le poème en prose », *Romantisme*, 2009, n° 146, p. 113-124.

42. Georges Bataille, *Manet* [1955], Paris, L'Atelier contemporain, 2021, p. 91.

on sait que Baudelaire n'a pas vu *Olympia* au moment de la lettre sur la décrépitude. Mais le conseil donné à Manet entre étrangeté en syntonie : d'une œuvre à l'autre, le monde change – cela vaut pour Chateaubriand et Wagner autant que pour Manet – quelle que soit la valeur de l'œuvre.

On se plaît à imaginer que Manet assista à la même lecture du poème de Mallarmé que Baudelaire, ce qui n'est pas impossible. Mais l'on pourrait trouver des raisons poétiques, plus encore que thématiques, de convier Manet à cette conversation. La fiction de Mallarmé nous invite à imaginer cette « époque qui survit à la beauté ». Si Baudelaire postule un beau pour le présent (et ne prenant sens qu'en fonction de lui), il ne se rend pas à même de comprendre Manet ; si Mallarmé postule un beau nostalgique (dont le sens s'établit en fonction du passé), le voici plus apte à percevoir les efforts de Manet pour conjuguer les vieilles formules et les manières neuves, Goya et Titien anesthésiés à l'air de la grande ville. Alors, « le monde très riche » auquel Baudelaire fait allusion dans la lettre à Manet, le monde de Chateaubriand et Wagner, est l'antithèse exacte de celui qui « va finir », ce « vilain monde⁴³ » appauvri au point de l'obsolescence : si le monde est riche, c'est qu'il existe des relations, des personnes décidément *en mesure* de comprendre certaines originalités, mais qui, par extraordinaire, n'y parviennent pas. Le vilain monde, en revanche, s'occupe de convertir les concepts et de confondre les vérités, par fierté, par défiance, par rancune.

On comprendra alors que la nostalgie optimiste de Mallarmé (la beauté pourra toujours être reconnue, car l'homme saura s'en souvenir) tranche sur la mélancolie catégorique de son interprète. Yves Bonnefoy y voyait, pour sa part, une lecture symbolique : « Baudelaire, reconnaissant dans l'homme futur du poème de Mallarmé un symbole de l'homme actuel, n'hésite pas à dire que l'homme ne peut rien imaginer qu'à partir de soi, et, s'il rêve d'une beauté, n'y projetera que sa laideur – magnifiée⁴⁴. » Il faut aller plus loin : plus que magnifiée, sa laideur *deviendra* beauté, prendra sa place, selon de nouveaux critères. Plus qu'une scène de remplacement, la scène que Baudelaire imagine est une scène d'abolition, où la comparaison fait place à l'imposition par la négation.

Manet serait donc le premier à inaugurer cette époque qui survit à la beauté, c'est-à-dire une époque où la beauté n'est plus considérée comme seul totem, comme concept clé et valeur absolue du système des Beaux-arts. Voici venir, avec lui, l'ère des catégories interchangeables, réversibles : à rebours de l'obsession néoclassique pour la Grèce et Rome, la rassurante utopie d'une perfection de l'art, ou de l'exténuation éclectique des peintres « enfants gâtés⁴⁵ ». Cela ne veut pas dire que les mots cessent de faire sens, bien entendu. Mais ils font sens de manière différente – comme une ultime borne marquant le passage du règne des Académies au nouveau système « marchand-critique » comme l'appelèrent Harrison et Cynthia White⁴⁶. Jean Clay,

43. Charles Baudelaire, *Fusées, Œuvres complètes*, ouvr. cité, t. I, p. 667.

44. Yves Bonnefoy, « Baudelaire parlant à Mallarmé » [1967], *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 79.

45. Charles Baudelaire, *Salon de 1859, Œuvres complètes*, ouvr. cité, t. II, p. 611.

46. Harrison et Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle* [1965], Paris, Flammarion, 1991.

dans un article demeuré justement célèbre, l'avait défini en un aphorisme : « Manet n'a pas de style, il les a tous⁴⁷. » Il sait réaliser tout type de surface, en tout type de médium, de l'huile à l'eau-forte, imiter le vieux en définissant le neuf, détourner et fondre les contours, user du vide et saturer, aller vite et prendre son temps, moquer la hiérarchie des compositions comme celle des genres, traiter toute chose de manière égale. Et la manière paraît être indice de l'homme. En effet, Baudelaire a paru le sentir, lui qui dédie à Manet « La Corde », dont l'indifférence ou le « caractère effacé » du peintre au cœur du drame lui permet de continuer son œuvre en dépit du « fantôme⁴⁸ » qui l'obsède.

En définitive, Manet paraît une limite opposée au lexique technique que Baudelaire a mis en place, inventé, taillé au fil des années – telle est la réciproque : aussi bien il paraît nécessaire que la vie moderne soit peinte d'une manière précise, aussi bien doit-elle être dite, et critiquée, avec des paroles qui lui conviennent, qui savent en rendre compte. Et, sur Manet, les saillies d'usage, les critiques virulentes, les mots durs, ceux destinés à blâmer les barbouilleurs, jusqu'à la manière même de décrire le type de peinture n'ont pas de prises. Manet donne-t-il dans le « chic⁴⁹ » ? Il emprunte, certes, mais il ajoute. Se rabat-il par facilité sur des « poncifs », vite et mal peints ? On aurait peine à le lui reprocher, lui qui reprend ses compositions et ses effets de si nombreuses fois qu'il paraît conduire une lutte méticuleuse *contre* l'habitude. Manet appartiendrait-il à la famille des « douteurs » ou des « éclectiques⁵⁰ » ? Ayant fait ses classes chez Thomas Couture, apôtre éclectique s'il en est, il en aura perçu les limites, reproduit le connu, mais l'outrepassa tout en même temps. Baudelaire le sait bien, lorsqu'il dit que Manet « possède un tempérament, c'est l'important⁵¹ » – l'éclectique, lui, n'en a pas. Pourra-t-on peut-être le qualifier de « pointu », masquant par l'érudition son absence d'imagination ? Si Baudelaire relève chez lui « des défauts, des défaillances, un manque d'aplomb⁵² » – et le lui dit –, il lui trouve aussi un « charme irrésistible⁵³ », c'est-à-dire une puissance magique en mesure d'unir les imaginations. Produit-il alors une peinture bruyante, aux harmonies « charivariques », inaudible donc invisible ? Non pas : la matité invite au silence, la cacophonie colorée de certains tons se voit absorbée, hiérarchisée – Manet articule une nouvelle expérience. En somme, le vocabulaire « n'accroche » pas, ne contient pas ce que Manet propose ; Baudelaire s'en rend compte, mesurant où l'« immense valeur du mot propre⁵⁴ » révèle sa caducité. D'où le recours au fatalisme et à l'ironie : Manet n'est *que* le premier. Il demeure, alors, un nouveau Beau à définir, un de plus, négatif, en creux, ou une nouvelle rhétorique pour mieux mesurer, justement, qui se « trompe ».

(Université Saint-Louis – Bruxelles)

47. Jean Clay, « Onguents, fards, pollens », *Bonjour Monsieur Manet*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, p. 6.

48. Charles Baudelaire, « La Corde », *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes*, ouvr. cité, t. I, p. 331.

49. Voir le chapitre X du *Salon de 1846*, « Du chic et du poncif ».

50. Voir le chapitre XII du *Salon de 1846*, « De l'éclectisme et du doute ».

51. Charles Baudelaire, *Correspondance*, ouvr. cité, t. II, p. 497.

52. *Ibid.*

53. *Ibid.*

54. Charles Baudelaire, « Pierre Dupont [I] », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, t. II, p. 30.