



Dissimulation et reconnaissance : les inconnus du *Spleen*

Julien Zanetta

Université de Genève – CISA

*J'aime passionnément le mystère,
parce que j'ai toujours l'espoir de le débrouiller¹.*
Baudelaire

Le Paris de Baudelaire est peuplé par des êtres dont les identités mystérieuses et les agissements obscurs n'ont cessé de fasciner. L'affaire n'est pas nouvelle : depuis Rétif de la Bretonne et Louis-Sébastien Mercier, on voit la ville comme un théâtre, une scène ouverte et gigantesque sur laquelle les rôles joués sont analysés avec passion, où le secret et le mystère sont le moteur narratif par excellence. On scrute, on suit ceux que l'on ne situe pas ; mais on remarque bien vite que le statut d'inconnu, loin d'être unilatéral, est en partage. La phrase de René à son arrivée en ville est éloquente : « Inconnu, je me mêlais à la foule : vaste désert d'hommes² ». René se souvenait de Saint-Preux, pour qui le « vaste désert du monde » avait été une épreuve, surtout lorsqu'on feignait de le recevoir comme un ami alors qu'il n'était, à ses dires, qu'un « inconnu³ ». Le passage du modèle du village – où la taille restreinte, appréhendable, permet aux gens de se connaître –, à celui de la ville-monstre, tentaculaire, telle Paris, a fait exploser les catégories du *connaissable*. Dans *Les tyrannies de l'intimité*, le sociologue Richard Sennett proposait une définition synthétique de la ville telle qu'elle se développe au XIX^e siècle : « *une ville est un milieu humain dans lequel des inconnus se rencontrent⁴* ».

Il sera moins question, dans les lignes qui suivent, de l'inconnu comme absolu, celui qui allie le jamais vu à l'inexploré, tel qu'on le lit au dernier vers des *Fleurs du mal*⁵. L'inconnu que l'on va suivre est cette étrange personne, sillonnant le « fourmillant tableau » de Paris, dont on ignore l'identité et qui attise la curiosité de celui qui l'aperçoit. Nous verrons que cet inconnu répond à des désignations multiples – tantôt négligé, tantôt intentionnellement dissimulé : la foule rend les gens anonymes, le brigand *se* rend anonyme dans la foule.

Dans *Le Paris du second Empire chez Baudelaire*, Walter Benjamin remarquait à propos du poète des *Fleurs du mal* un trait fondamental : « Sous les masques qu'il utilisait, le poète, chez Baudelaire, préservait son incognito. Il était dans son œuvre aussi prudent qu'il pouvait paraître provocant dans les relations personnelles. L'incognito était la loi de sa poésie⁶. » On tâchera de montrer qu'il en va de même pour *Le Spleen de Paris*. Mais nous avancerons que l'incognito, de la part de la poésie, n'est pas seulement affaire de prudence. Car, le mystère n'est pas partout de la même teneur : bien souvent, il arrive que l'inconnu soit celui qui se retranche et disparaît dans l'immensité de la ville, celui qui *désire* demeurer caché. Mais loin d'un acte de volonté distinct, il peut aussi appartenir à la catégorie des ignorés, des inconnus *involontaires*, ceux qui demeurent cachés *malgré eux* pourrait-on dire. Il reste des cas où il devient difficile de distinguer si la dissimulation est volontaire ou involontaire. On pense au peuple plus mystérieux encore des diables, des démons et des êtres surnaturels.

De plus, à travers le recueil, la première personne est soumise à variation – « je » est le grand inconnu du *Spleen*. Les changements de ton, de situations voire d'époques inclinent à penser à un « je » élastique, étiré entre les mondes mais uni dans la prose et rassemblé dans le projet général que résume la dédicace à Houssaye⁷. Si l'on admet cela, on doit comprendre que lorsque nous parlons d'inconnu et d'incognito, le contexte fera que les changements d'identité ou les dissimulations diffèrent. La première personne est un catalyseur ; « je » donne à voir le monde de Paris en fonction de lui – bien que son ambition, parfois, puisse prétendre à s'affranchir du jeu social.

L'inconnu involontaire

Il n'est besoin d'aller loin pour trouver l'inconnu : matière même de la vie urbaine, il est au coin de la rue, aussi bien sur les grands boulevards que dans les quartiers reculés.





Il existe une tradition – que Baudelaire connaît et, comme l'a montré Karlheinz Stierle⁸, dans laquelle il s'inscrit –, des types et des physiologies qui ont réduit la part de l'inconnu (comme on restreint une menace en la circonscrivant) à des catégories identifiables, localisables sur l'échelle sociale. Il demeure néanmoins, dans cette répartition, des catégories lâches dans lesquelles l'inconnu continue de camper et de se métamorphoser. S'il existe des bandits, des repris de justice, tout un monde interlope qui désire ardemment se dérober aux regards publics, Paris se compose aussi de ceux qui *ne choisissent pas* de rester anonyme. Peut-être est-il bon de commencer par ce peuple vague, indistinct, qui constitue le fond des scènes de quelques poèmes du *Spleen*.

Il n'est pas indifférent que le recueil s'ouvre sur un inconnu – une allégorie de l'inconnu en quelque sorte. En effet, « L'Étranger » est celui qui arrive au sein d'un groupe, qui ne sait le désigner autrement que par sa non-appartenance. Sa différence tient à sa résistance à une identité stricte, hors celle de ne pas appartenir au lieu dont il parle. Les nuages que l'« homme énigmatique » aime lui ressemblent : singuliers et typiques, mobiles, incessamment changeants. À l'image de l'étranger – sans doute serait-ce là une des raisons de son goût pour eux – les nuages ne connaissent pas le sédentarisme. Roulés au-dessus des frontières, poussés de nation en nation par des vents changeants, on leur donne des noms scientifiques depuis le XVIII^e siècle mais ils sont, la plupart du temps, qualifiés de « nuages » – dénomination aussi vague, générale et dépersonnalisante que celle d'« étranger ».

Au long du « serpent » que dessine *Le Spleen*, la tribu des vagabonds laissés pour compte accueille de nombreux membres. « Les bons chiens » sont parmi les plus éminents ; « ces pauvres diables qui ont à affronter tout le jour l'indifférence du public⁹ » courent et vaquent « à leurs affaires » sans que l'attention des hommes ne s'y arrête. Bien qu'ils soient valorisés comme des analogues du poète – Baudelaire n'oublie pas de mentionner qu'ils ont un « public » –, c'est la société qui s'en désintéresse et les néglige. Les chiens sont « les associés¹⁰ », les compagnons de misère du pauvre ; ils font partie de cette famille que l'infortune lie. En effet, unis dans un même type (il n'est pas besoin de singulariser les vulnérables, un terme seul suffit à les rassembler), « les pauvres » qui traversent le recueil jouent un rôle analogue. Hébétés, épuisés, isolés, ils sont tout juste bons à offusquer la vue de l'aimée qui, dans « Les yeux des pauvres », ne les

remarque qu'à cause de leur importune présence. Les pauvres appartiennent à un groupe qu'on relègue aisément dans l'anonymat le plus profond ; s'ils sont inconnus, c'est qu'*on ne veut pas* les connaître. Et, contre ce « on » indistinct d'une société dédaigneuse, le poète prend en charge de donner intentions et émotions à cette frange réprouvée ; c'est le narrateur « empathique », celui qui, en sa qualité de témoin charitable, se joint à leur misère itinérante en offrant sa voix aux parias – voix qui est, en fait, celle de la « muse familière » qu'il invoque au début des « Bons chiens ».

L'inconnu est ici tout à fait involontaire : la catégorie qui encadre les pauvres ou les chiens n'est pas une revendication et le poète qui leur accorde ses égards et la *dignitas* qu'ils méritent pourrait espérer jouir du même traitement. Car on doit également considérer l'aspect de projection qui anime le regard charitable : le poète *aimerait* avoir un public, jouir d'une considération qui l'extrait de son anonymat. On entend alors un autre sens du mot : inconnu, celui qui est *potentiellement* connaissable. Il est *encore* inconnu, injustement inconnu, mais il va peut-être se révéler, on va le connaître ; si l'intention qui préside à l'action est assez soutenue, il est possible qu'il s'arrache à sa condition et atteigne une notoriété qui le distingue aux yeux du monde. Ainsi Baudelaire décrit, à Arsène Houssaye, *Le Peintre de la vie moderne*, qu'il vient juste d'achever, comme « l'analyse du talent d'un homme *inconnu* et *plein de génie*¹¹ » – on peut entendre la rage de Baudelaire dans le double italique qui souligne le scandaleux guignon dont Guys est la victime. Théophile Gautier fait aussi figure d'« homme *inconnu*¹² » aux yeux des bourgeois qui ne lui reconnaissent qu'un aimable talent de prosateur ; on ne l'apprécie pas pour les bonnes raisons, c'est-à-dire sa véritable qualité de poète. Eugène Delacroix au contraire, déjà reconnu et acclamé, tente selon Baudelaire de « cacher » sa réputation : « C'a été, je crois, une des grandes préoccupations de sa vie, de dissimuler les colères de son cœur et de n'avoir pas l'air d'un homme de génie¹³. »

Dans la topographie du *Spleen de Paris*, on a remarqué la prédilection de Baudelaire pour les lieux de la marge. « Les veuves », par exemple, commencent à l'écart du monde, dans des « retraites ombreuses » qui « sont les rendez-vous des éclopés de la vie¹⁴ ». Ces éclopés, on s'en doute, répondent, malgré l'apparente discrétion de l'endroit, à une codification bien précise, et sont distingués sans délais par le coup d'œil du physiologiste. Parmi eux se trouve



la veuve ; bien que l'essence même du personnage, son histoire et ses secrets, échappent au recensement, il n'en demeure pas moins qu'une identification lui est accolée tant « il est facile de les reconnaître¹⁵ ». La confiance faite au regard de l'observateur ne trompe pas : « [un œil expérimenté] déchiffre tout de suite les innombrables légendes de l'amour trompé, du dévouement méconnu, des efforts non récompensés, de la faim et du froid humblement, silencieusement supportés¹⁶. » Mais il arrive que l'observateur revienne sur l'involontaire et réévalue son jugement. C'est le cas de la femme dont la beauté jure avec la pauvreté. Ce contraste fort, procédant d'un coup d'œil balzacien, indique qu'il y a là une possible narration, une « légende » que celui qui s'y intéresse pourra, comme dans « Les fenêtres », « se raconter en pleurant ». La question qui résulte de l'observation vise bien à percer le mystère : « Pourquoi donc reste-t-elle volontairement dans un milieu où elle fait une tache si éclatante¹⁷ ? » Le diagnostic ne se fait pas attendre : « Elle était évidemment condamnée, par une absolue solitude, à des habitudes de vieux célibataire, et le caractère masculin de ses mœurs ajoutait un piquant mystérieux à leur austérité. » Nous baignons alors dans le règne de l'inférence : la veuve ou la passante oppose au regard de l'observateur une résistance qui attise son désir de savoir. De là les hypothèses quant à l'état de ses habits (parties saillantes et éphémères) et de son probable fils (« je crus en deviner la raison »). La connaissance se doit pourtant d'être suspendue dans la mesure où, selon le regard que propose le *Spleen*, ce qui importe est davantage la prolifération des possibilités narratives que le fin mot de la filature. L'une et l'autre veuves n'ont pas cherché à se cacher, mais elles se sont fait surprendre par l'observateur.

On a tôt fait d'oublier l'importance de la *transgression* qu'il y a à pénétrer, ainsi que le fait le poète (le « je ») des « Foules » et des « Fenêtres », la « sphère » d'autrui, pour emprunter le lexique de Georg Simmel. « Tout être humain, écrit Simmel, est entouré d'une sphère invisible [...] nul ne peut y pénétrer sans détruire le sentiment que l'individu a de sa valeur personnelle¹⁸. » En rendant ainsi poreuse et perméable cette sphère, l'observateur baudelairien annule l'importance que l'autre se donne à lui-même, ou plutôt il n'en tient pas compte, ne lui demande pas son avis et s'arroge un pouvoir qui, sous des dehors empathiques, ne laisse pas d'être invasif. En effet, celui qui commet cette infraction le fait tou-

jours furtivement, « à la sauvette » pour ainsi dire, comme un espion ou, pour reprendre un terme cher à Baudelaire, un « mouchard¹⁹ ». Il sait trop le danger que comporte l'incursion : sans discrétion de sa part, il s'expose au risque de se voir insulté et agressé – en réponse à cette autre agression qu'est le franchissement de la frontière du *privé*.

Ainsi, l'observateur baudelairien, le *rôdeur* parisien²⁰, opère-t-il « de loin²¹ », à une distance où il ne peut être pris sur le fait : il « épie²² » les veuves en toute discrétion ; lorsqu'il « voit » le vieux saltimbanque, on sent bien que « [sa] timidité²³ », réelle ou feinte, l'empêche de trop s'approcher ; il « regarde attentivement²⁴ » les enfants des « Vocations » mais ne se fait pas remarquer d'eux ; il « aperçoit²⁵ » la « femme mûre » des « Fenêtres » sans qu'il soit donné à celle-ci de l'apercevoir en retour. C'est en se mettant hors-jeu, hors relations sociales, qu'il peut se jouer de la surveillance de ceux qu'il observe. Bien entendu, sous couvert du regard amène et bienveillant qu'il revendique, de l'« œil fraternel²⁶ », compatissant, chargé des douleurs vécues en miroir, on ne saurait le lui reprocher. Mais n'a-t-on pas trop fait crédit aux bonnes intentions de ce poète ? Sans vouloir ouvrir à nouveau l'immense dossier du Mal chez Baudelaire, ne pourrait-on pas nuancer et voir que ses positions sont foncièrement ambiguës et renversables, que là où la compassion est clamée, il pourrait y avoir dans l'impunité du regard poétique mystification et dérision ? – Ce serait sans doute aller trop loin et abandonner le principe de « poésie et charité » qu'il revendique dans « Les foules », mais on ne saurait oublier que l'instance qui narre peut se montrer insaisissable et fuyante – *tout comme* la personne qu'elle suit et qui est matière du poème. Il n'est que de rappeler la remarquable méprise entre Mademoiselle Bistouri et le « je », reconnu mais méconnu, et relégué à son involontaire anonymat. Il a beau résister, la « bouffonne créature » s'entête, persuadée qu'elle tient son médecin.

Ces feintes dans la conduite, ces filatures discrètes, pressées et laissées en suspens nous conduisent vers une autre hypothèse. Tout comme le garçon de café sartrien, l'observateur baudelairien *joue* un rôle : il joue à être balzacien, il mime une tradition bien établie et qu'il a lue ; il connaît la recette, il peut donc l'imiter. Loin, cependant, de l'accomplissement narratif bouclant une intrigue, les petits poèmes en prose laissent une part au mystère. De fait, on voit bien que le statut de l'inconnu change tout à fait si ce dernier



décide de ne pas se faire voir. Car il est un inconnu qui, au contraire des chiens, des pauvres, des veuves ou des enfants, *désire* se dérober aux regards du monde.

L'incognito

« À une heure du matin » traduit la parole d'un rescapé. On passe ici au monde du refuge et de la fuite ; il s'agit de se soustraire délibérément à « la tyrannie de la face humaine ». La préservation commande le repli : en retrouvant son « cocon²⁷ », le locuteur tient à se rendre inconnu à ceux qui le connaissent (ou croient le connaître) – il admet « avoir salué une vingtaine de personnes, dont quinze [lui] sont inconnues²⁸ ». En se résorbant dans son intimité, il rabat sur lui la couverture de son existence secrète, celle qui demeure insoupçonnée à ceux qu'il a fréquentés. Mensonge public et repli intime ont partie liée : accomplir son devoir social, « prostitution » contraignante et nécessaire, implique que le masque tendu aux divers interlocuteurs soit une façade, une construction de circonstance. Ces relations sont frappées du sceau de l'arrière-pensée, qui autorise un « prêt » de soi minimal. La part cédée à l'autre est loin de la pensée sincère qui s'exprime librement dans le soliloque du « bain de ténèbres ». Mais cette pensée reste prisonnière de son propre point de vue ; qui nous dit que les mensonges sociaux n'étaient pas aussi partagés par les interlocuteurs du narrateur ? Le marché des identités relève d'une transaction peut-être insincère qui autorise un certain flottement ; mais si l'on peut en jouer, on ne saurait échapper à l'espèce. Une *Fusée* au ton hobbesien rappelle l'opinion de Baudelaire sur la question : « Que l'homme enlace sa dupe sur le boulevard, ou perce sa proie dans des forêts inconnues, n'est-il pas l'homme éternel, c'est-à-dire l'animal de proie le plus parfait²⁹ ? »

« À une heure du matin » développe une volonté de disparaître qui est de l'ordre du retrait ; observons maintenant une disparition au sein de la foule – « Multitude, solitude, termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond³⁰. » Dans « Les foules », le « je » est mu par le désir de « se donner à l'inconnu qui passe », au « premier venu ». Sans doute y a-t-il, dans ce poème, un souci d'identification du poète aux consciences des passants, une sympathie conjuguant conjugue entrée en l'autre et oubli de soi qui a tant frappé Georges Poulet³¹. Mais il y a plus. Face à la muraille d'anonymat sur laquelle son regard scrutateur bute, le flâneur tient à son anonymat car il est précisément

ce qui autorise son imagination à se déployer : affranchie des limitations du type, elle réinvente pour elle-même un personnage, une histoire, une légende. Ce n'est qu'à cette condition que l'« ineffable orgie » peut s'accomplir. Le poète inconnu s'imaginant être « lui-même et autrui » ne cesse pourtant pas de voir autrui *en fonction* de lui – c'est même à travers ce prisme que le poème se forme.

Il existe cependant une différence fine qui sépare l'inconnu de l'incognito : au contraire de l'inconnu (qui est, d'une certaine manière, *absolu*), l'incognito est, pour l'observateur, *un connu qui se dissimule*. Autrement dit, l'observateur sait détecter un peu de connu dans la figure qu'il voit passer « incognito » ; ou, tout du moins, en qualifiant son air ou sa démarche d'« incognito », il infère qu'elle se cache, qu'elle a quelque chose à cacher. Argument suffisant pour commencer une filature. L'observateur est souvent suspicieux. À trop en faire, l'effort de dissimulation réduit à néant la tentative de paraître naturel. Or, pour que le naturel soit contrefait, il devrait être l'invisible synthèse de la société qui l'entoure – programme complexe à mimer.

Bien souvent ceux qui emploient l'incognito appartiennent à une classe qui se distingue – comme on l'a vu, le pauvre ne se cache pas, il est déjà caché. Zeus est prompt à descendre de l'Olympe, troquer son corps divin (et les responsabilités qui lui appartiennent) et séduire sur terre prêtresses et princesses³². Dans *Les Mille et une nuits*, le calife Haroun al Rashid aime à déambuler discrètement sans que ses sujets ne le remarquent³³ – on règne mieux en surveillant, on surveille mieux en se cachant. Selon la même logique, Balzac, dans *Maître Cornélius*, parle de « la passion de l'incognito, l'un des plus grands plaisirs des princes, espèce d'abdication momentanée qui leur permet de mettre un peu de vie commune dans leur existence affadie par le défaut d'oppositions³⁴ ». Et Baudelaire, dans « Le soleil », voit bien l'astre « s'introdui[re] en roi, sans bruit et sans valets, / Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais³⁵ ». Se mêler aux classes inférieures tout en maintenant une distinction secrète, bien réelle sous le déguisement, relève d'une jouissance transgressive – le franchissement jubilatoire de celui qui s'encanaille. L'incognito permet à qui s'y essaie d'estomper les frontières sociales, d'offrir à qui le regarde les traits de celui qui appartient sans détonner au milieu qu'il fréquente. Cette attitude se fonde sur une conviction, ainsi que le remarque Richard Sennett : « la croyance que l'apparence est une sorte d'index





du caractère pousse les gens à devenir indéchiffrables, à rester mystérieux³⁶. » Ce que l'on montre peut être matière à interprétation ; en s'évertuant à le cacher, on tente de neutraliser le regard invasif et de réduire les conjectures hasardeuses.

On peut employer l'incognito à des fins différentes. Pour bien accomplir sa tâche et contempler son sujet à son aise, Constantin Guys, par exemple, doit faire preuve d'une extrême discrétion. Il est impératif qu'il parvienne à se fondre dans les différents cercles qu'il pénètre de sorte à passer inaperçu : « L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito³⁷. » Indiscernable dans la foule, invisible dans les strates de la société qu'il traverse, le prince est capable d'exercer son regard sur le monde et de mesurer en même temps ce que cette imprenable position d'*exception* lui permet. Il parvient à déshabituer son regard, se désaccoutumer de ses réflexes, se défaire de son éducation et apprécier d'un œil neuf (non pas innocent) la forme nouvelle qui lui est présentée. L'adaptabilité est en fait la faculté permettant de comprendre les différences et de les compenser afin de se confondre à la norme, créer le moins de singularité possible, résorber ses particularités et demeurer indistinct.

La question de la volonté dans l'incognito devient plus aigüe encore lorsque l'on aborde une des nouvelles de Poe qui exerça sur Baudelaire une influence décisive, particulièrement pour un poème en prose comme « Les foules » : *L'homme des foules*. Ce personnage fait bien partie de la tribu des inconnus volontaires, ou, tout du moins, on pense qu'il en est ainsi à cause des inférences de l'observateur. Au début de la nouvelle, tout comme le physionomiste balzacien auscultant les mouvements de foule et détaillant les démarches, il est entièrement tourné face à l'inconnu, aux innombrables inconnus traversant une fraction de seconde son champ de vision. Mais ces passants mystérieux le deviennent de moins en moins à mesure qu'il les détaille, les fait entrer dans un type, une classe auxquels il considère qu'ils appartiennent – l'axiome balzacien domine : « Classer, pour pouvoir codifier³⁸ ! » Jusqu'au moment où l'une de ses hypothèses échoue et qu'il rencontre une figure échappant à la grille que sa mémoire lui suggère. Bloqué, agacé par la résistance que cet étrange personnage lui oppose, il décide de « suivre [cet] inconnu partout où il lui plairait d'aller » afin « d'en savoir plus long sur lui ».

Il est remarquable que le narrateur poursuivant l'homme redouble d'attention pour ne pas se faire voir, tout comme dans une filature : il l'« épie », prend garde de ne pas

croiser son regard et se félicite d'avoir « des claques en caoutchouc » estompant le bruit de ses pas. Il importe, en somme, que celui qui poursuit l'inconnu se fasse aussi inconnu que lui, comme dans un tacite *échange* d'anonymat. Las, en fin de course, le narrateur se voit contraint de créer un type nouveau, « l'homme des foules » dont l'inconnu qu'il a suivi est le seul représentant. Cette résolution laisse le problème ouvert : en le baptisant ainsi, le narrateur induit que cet homme n'a pas le choix de son incognito puisqu'il est, en fait, une entité abstraite *qui n'est pas connaissable* : « il ne se *laisse* pas lire³⁹ ». Peu importe la volonté, le désir profond de demeurer anonyme, la figure est allégorique en ceci qu'elle relève d'une manifestation de l'unique au lieu même du type : alors que le cadastre était établi, un élément échappe, contrarie les catégories et demeure résolument *illisible*⁴⁰.

À ce titre, ne serait-ce pas « la Passante » qui, dans le dense réseau de la ville, serait la meilleure représentante de cette entité anonyme ? Sans doute est-elle, au même titre que le flâneur, un type, une émanation de l'esprit de la rue. Mais elle offre également cette *reconnaissance* fortuite, inespérée au lieu même de l'inconnu : ne pourrait-on pas entendre l'étrange *savoir* final comme un accomplissement de l'*anagnorisis* : « Ô toi que j'eusse aimé, ô toi qui le savais ! » Étiré et mis en doute par le conditionnel passé, l'imparfait du savoir sonne d'une note presque rassurante si elle n'était désespérément mélancolique. Elle fait office de ressaisissement et laisse palpiter l'espoir vague qu'a suscité la rencontre – espoir contrasté, il est vrai, par le fatal « jamais » deux vers plus haut, mais qui est au fondement d'une beauté nouvelle. À propos de cette « beauté moderne », Jacques Rancière, dans un essai récent, peut ainsi remarquer qu'elle « est [...] celle du multiple anonyme, du corps qui a perdu les lignes qui l'enfermaient, de l'être dépouillé de son identité⁴¹. » Analyse avec laquelle nous nous accordons, en ajoutant encore un niveau, celui du fantastique.

L'incognito fantastique

À suivre la pente de l'anonyme et de l'inconnu, il n'est pas étonnant d'arriver à des mystères plus inexplicables encore. La section des « Tableaux parisiens », avec ses fantômes, s'était déjà aventurée dans ces zones. Cependant, dans *Le Spleen de Paris*, au contraire du « frisson⁴² » des « Tableaux parisiens », les êtres surnaturels que l'on rencontre





ne sont pas l'objet d'une surprise ou d'un questionnement pénible sur la raison de ces apparitions. En effet, le fantasme apparaît moins vecteur de terreur que composante naturelle de la ville, jouxtant le terrain du rêve et de l'hallucination. Dans « Les Tentations », par exemple, on découvre un passage sur terre d'êtres surnaturels frayant dans les « mauvais lieux ». La situation onirique, propice à la reconnaissance des personnages, contribue à instaurer une atmosphère où le doute est permis, où la certitude n'a pas à s'imposer. Cette fiabilité relative ne dépend bien sûr que du souvenir du rêveur selon qu'il est plus ou moins vif. (« La chambre double » met exemplairement en scène rêve et réveil : la surconscience onirique intensifiée par la perte et l'apreté du réel refoulé.) L'idée de voir le divin mêlé au basement humain est même ce qui motive le refus de la dernière tentation, la prostitution étant alors trop proche. Mais l'argument de la reconnaissance se maintient dans le cas de la Gloire : aux yeux des autres tu ne serais qu'une vague prostituée, une « séduisante virago » « trinquant » avec les drôles, mais à mes yeux tu es avant tout une diablesse dont les pouvoirs sont immenses. Sans doute est-ce là le travail du rêve et de l'élaboration inconsciente⁴³, il y a, en tous les cas, franchissement des registres : tout comme le Caravage prenait, selon la légende, une hétaïre de sa connaissance pour faire le portrait de la Vierge, le rêveur des « Tentations » laisse le soin à une « virago » de camper l'allégorie de la Gloire.

Une des grandes scènes d'incognito du *Spleen* se trouve au début du « Joueur généreux » : « Hier, à travers la foule du boulevard, je me suis sentis frôlé par un Être mystérieux que j'avais toujours désiré connaître, et que je reconnus tout de suite, quoique je ne l'eusse jamais vu⁴⁴. » Cette discrétion du démon n'est pas sans évoquer l'épisode d'Emmaüs dans laquelle l'Être mystérieux, selon l'évangile de Luc, n'est autre que le Christ, invisible aux yeux des pèlerins⁴⁵. Si Dieu emploie ce mode de communication, pourquoi pas le Diable ? Sauf que c'est à des fins parodiques que l'épisode est développé. La figure du Mal suprême paraît sous un jour familier, débonnaire, comme domestiqué, si bien qu'on pourrait aller jusqu'à dire, pour reprendre l'ironie du poème, que le Diable *gagne à être connu*. L'incognito, dans ce cas, n'est pas la dissimulation adroite de l'observateur mais bien la reprise ironique d'un topos : celui du roi qui se cache⁴⁶. Le roi, en l'occurrence, semble bien « jouir du privilège » de suspendre ses responsabilités ; sa situation est, en cela, fort proche d'un des locuteurs

de « Perte d'auréole », ravi d'avoir perdu ses « insignes ». L'auréole est d'abord à percevoir comme signe d'élection⁴⁷. Si le signe – ou « l'insigne » – tombe, la fonction vient-elle aussi à disparaître ? Bien qu'il nous soit impossible de répondre, on peut du moins avancer que, libéré de la distinction de l'auréole, celui qui la portait est désormais en mesure de se soustraire à un regard *pouvant* le reconnaître. La modulation est nécessaire : il faut d'abord admettre qu'un pont entre « Perte d'auréole » et « Une mort héroïque » soit possible. Rappelons le commentaire du narrateur d'« Une mort héroïque » : lors de son ultime représentation, Fancioulle « allait, venait, riait, pleurait, se convulsait, avec une indestructible auréole autour de la tête, *auréole invisible pour tous, mais visible pour moi*, et où se mêlaient, dans un étrange amalgame, les rayons de l'Art et la gloire du Martyre⁴⁸. » Nous retrouvons ici la position de surplomb de l'observateur, « œil clairvoyant, qui recueille le sens de la scène⁴⁹ » selon l'expression de Jean Starobinski, et qui jouit d'un savoir plus profond et légèrement ironique sur la nature de ceux qu'il épie – regard qui semble déjà écrire l'hagiographie de Fancioulle.

Pour revenir à « Perte d'auréole », le rapport entre l'insigne et la fonction est essentiel pour comprendre l'impression de soulagement qui se dégage de celui qui a perdu son auréole. C'est en passant l'habit de fonction, le vêtement propre à la profession, que l'on vient à l'incarner – autrement dit : sans l'habit, sans le signe distinctif, on échappe aux obligations que la profession implique. Toutefois, dans le poème de Baudelaire, le locuteur qui a perdu son auréole ne cesse pas pour autant de jouir (selon son propre point de vue) des privilèges que lui accordait l'auréole. Tout se passe comme si son statut était *intégré* à sa personne et que la perte de l'insigne emblématique de ce statut ne l'en faisait pas déchoir pour autant : « Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez⁵⁰ ! » On note la légèreté ironique du lieu commun – entre une immédiate simplicité confinant au mépris pour la pensée vulgaire et une intégration du langage de la masse. Le proverbe vient en extension de l'incognito : moins le langage sera distinctif, plus il s'intégrera à la parole quotidienne du *hoi polloi*. L'attribut du poétique est donc métamorphosé : il n'est plus question de don, de talent inné, mais d'un emblème relativisé.



Aussi bien dans « Les tentations » que dans « Le Joueur généreux » et « Perte d'auréole », le fantastique – qu'il soit rêve, fantasma ou vision – est mis au service de l'ironie. Cette alliance opère, en fait, une double distanciation : d'une part, le fantastique insère de par sa nature un élément de mystère, d'étrangeté au cœur du réel – ce qui a pour effet de tenir ce réel à distance –, et d'autre part, l'ironie accroît encore la distance dans la mesure où elle renverse les rôles attendus dans le poème. On s'attendrait à voir le surnaturel redouté, il n'est qu'accepté ou tourné légèrement en dérision. L'inconnu joue donc un rôle important non seulement comme embrayeur de narration mais aussi comme rapport ironique à la dissimulation. En toisant lointainement le réel, ou en le peuplant de démons et d'êtres surnaturels vidés d'effroi, Baudelaire ne ménage-t-il pas un accès privilégié à une beauté d'une nouveau type ? Beauté que résumant, selon le précepte de *Fusées*, les « deux qualités littéraires fondamentales » : « surnaturalisme et ironie⁵¹ ».

Être un inconnu malgré soi, vouloir être un inconnu, imaginer un inconnu et le reconnaître, voilà trois modalités de manifestation urbaine que nous avons examinées. Tenté par le fantasma de Gygès, le « promeneur sombre et solitaire, plongé dans le flot mouvant des multitudes⁵² », si différent et multiple qu'il puisse être, se laisse entraîner par ses observations. S'il s'oublie, il ne manque pas de se réinscrire dans le tissu de la ville *via* l'évocation d'êtres qu'il est résolument *seul* à connaître. Point de vue exclusif s'il en est, mais conforme là encore à ses intentions. Dans la dédicace à Arsène Houssaye, Baudelaire ne décrivait pas en d'autres termes la tâche qui incombe au poète : « accomplir *juste* ce qu'il a projeté de faire⁵³ ». « Juste » peut être compris dans le sens de la réduction : *juste* comme seulement, simplement et pas davantage – une sorte de préservation, en somme, après tant de prêt, tant de don de soi dans la ville. Mais il définit également la précision : *juste* comme exactement, adhérent au mieux au projet décrit à l'ouverture du recueil – les poèmes en prose comme œuvre de véritable justesse, appliquant cette « touche posée juste⁵⁴ », tant admirée chez Gautier, qui sait laisser l'inconnu à son anonymat.

NOTES

1 Charles Baudelaire, « Mademoiselle Bistouri », *Le Spleen de Paris*, éd. de J.-L. Steinmetz, Paris, Le Livre de Poche, 2003, p. 200. [Désormais *SdP*]

- 2 François-René de Chateaubriand, *René, Œuvres romanesques et voyages*, texte établi, présenté et annoté par M. Regard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, t. I, p. 127.
- 3 Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse, Œuvres complètes*, sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1961, p. 231.
- 4 Richard Sennett, *Les tyrannies de l'intimité*, Paris, Seuil, 1979, p. 42.
- 5 « Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau. » « Le Voyage », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. I, p. 134. [Désormais *OC I*]
- 6 Walter Benjamin, *Le Paris du second Empire chez Baudelaire, Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. de J. Lacoste, Paris, Payot, 1982, p. 140.
- 7 Pour une histoire des différentes interprétations critiques du « moi » et du « je » dans *Le Spleen de Paris* v. Maria Scott, « Le "moi" insaisissable du *Spleen de Paris* », *Bulletin baudelairien*, XL, nos1-2, avril-décembre 2005, p. 51-65.
- 8 Karlheinz Stierle, « Baudelaire and the Tradition of the Tableau de Paris », *New Literary History*, n°2, vol. 11, 1980, p. 345-361.
- 9 « Les bons chiens », *SdP*, p. 216.
- 10 *Id.*, p. 213.
- 11 C. Baudelaire, *Correspondance*, t. II, p. 102. [Désormais *Corr.*] De la même manière, Francis Wey rapporte ce propos de Eugène Delacroix sur Gustave Courbet : « Avez-vous jamais vu rien de pareil ni d'aussi fort sans relever de personne ? Voilà un novateur, un révolutionnaire, aussi, il éclôt tout d'un coup, sans précédent : c'est un inconnu ! » F. Wey, « Notre maître peintre Gustave Courbet », *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, Lausanne, Cailler, 1950, p. 186-187.
- 12 C. Baudelaire, *Théophile Gautier, Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 104. [Désormais *OC II*]
- 13 *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix, OC II*, p. 758.
- 14 « Les veuves », *SdP*, p. 93
- 15 *Id.*, p. 94.
- 16 *Ibid.*
- 17 [*Je souligne*] *Id.*, p. 96.
- 18 Georg Simmel, *Secret et sociétés secrètes*, trad. de S. Muller, Paris, Circé, 2009, p. 25.
- 19 Sur le mouchard, v. Pierre Pachet, *Le Premier venu*, Paris, Denoël, 2009, p. 50-52 ; et Andrea Cavalletti, *De la genèse des classes et de leur avenir politique*, trad. de M. Rueff, Paris,

- Flammarion, 2013, p. 18-20. Relativement aux méprises sur les identités de Baudelaire en Belgique, v. la lettre à Mme Paul Meurice, *Corr.*, t. II, p. 437.
- 20 Rappelons que Baudelaire avait initialement pensé intituler son recueil « Le Rôdeur parisien ».
- 21 « moi qui de loin tendrement vous surveille ». « Les Petites vieilles », *OC I*, p. 91.
- 22 « Les veuves », *SdP*, p. 94.
- 23 « Le vieux saltimbanque », *SdP*, p. 99.
- 24 « Les vocations », *SdP*, p. 163.
- 25 « Les fenêtres », *SdP*, p. 173.
- 26 « Les bons chiens », *SdP*, p. 213.
- 27 Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire*, Paris, Champion, 2007, p. 182-187.
- 28 « À une heure du matin », *SdP*, p. 84.
- 29 *Fusées*, *OC I*, p. 663.
- 30 « Les foules », *SdP*, p. 90.
- 31 V. Georges Poulet, *La conscience critique*, Paris, José Corti, 1971, p. 27-48.
- 32 V. Daniel Ménager, *L'incognito – D'Homère à Cervantès*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.
- 33 « Le calife Haroun-al-Raschid avait coutume de marcher très souvent la nuit incognito, pour savoir par lui-même si tout était tranquille dans la ville et s'il ne s'y commettait pas de désordre. » *Les Mille et une nuits*, trad. de A. Galland, Paris, Bordas, 1988, t. I, p. 85.
- 34 Honoré de Balzac, *Maître Cornélius*, *La Comédie humaine*, sous la dir. de P.-G. Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. XI, p. 60. On retrouve une telle idée à l'article « Incognito » de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert : « Il se dit particulièrement des grands qui entrent dans une ville, & qui marchent dans les rues sans pompe, sans cérémonie, sans leur train ordinaire, & sans les marques de leur grandeur. [...] Ce n'est pas absolument qu'ils veuillent qu'on les méconnaisse, mais c'est qu'ils ne veulent point être traités avec les cérémonies, ni recevoir les honneurs dûs à leur rang. » *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neuchâtel, Samuel Faulche, 1765, t. VIII, p. 652.
- 35 C. Baudelaire, « Le soleil », *OC I*, p. 83.
- 36 R. Sennett, *Les tyrannies de l'intimité*, *op. cit.*, p. 138.
- 37 C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *OC II*, p. 692.
- 38 H. de Balzac, *Théorie de la démarche*, *La Comédie humaine*, *op. cit.*, 1981, t. XII, p. 278.
- 39 À propos de « L'homme des foules », Baudelaire, dans *Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages*, ne lève pas le mystère et admet que celui-ci doit demeurer à la fin de conte. Après en avoir résumé le récit, il conclut : « Et voilà tout. Est-ce un criminel qui a horreur de la solitude ? Est-ce un imbécile qui ne peut pas se supporter lui-même ? » *Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages*, *OC II*, p. 277.
- 40 Nous empruntons cette expression à K. Stierle, *La Capitale des signes*, trad. p. M. Rocher-Jacquín, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001, p. 341.
- 41 Jacques Rancière, *Le fil perdu – Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014, p. 108.
- 42 L'expression est de Victor Hugo, dans sa lettre à Baudelaire du 6 octobre 1859, en réaction aux poèmes de cette section qui lui sont dédiés : « Vous créez un frisson nouveau. »
- 43 Baudelaire parle ailleurs du rêve de l'homme comme « plein de sa vie ordinaire, de ses préoccupations, de ses désirs, de ses vices, [qui] se combinent d'une façon plus ou moins bizarre avec les objets entrevus dans la journée, qui se sont indiscrètement fixés sur la vaste toile de sa mémoire ». *Les Paradis artificiels*, *OC I*, p. 408. Sur le rêve, v. John Jackson, « La dramaturgie du rêve », *Baudelaire sans fin*, Paris, José Corti, 2005, p. 107-129 ; et Jean-Luc Steinmetz, « Baudelaire, les rêves », *L'année Baudelaire*, n°16, 2012, p. 143-164.
- 44 « Le Joueur généreux », *SdP*, p. 147.
- 45 L'ironie à l'égard de l'Évangile apparaît plus d'une fois dans *Le Spleen de Paris*, notamment dans « Les tentations » où l'on peut lire sur la fiole d'un des démons « Ceci est mon sang, un parfait cordial » (*SdP*, p. 119).
- 46 On trouve d'ailleurs une trace du caractère ridicule que pouvait prendre l'incognito, selon l'erreur populaire, dans le *Dictionnaire des idées reçues* : « Incognito : Costume des princes en voyage » Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, t. II, p. 1014.
- 47 V. Richard Klein, « "Bénédiction"/"Perte d'auréole": Parables of Interpretation », *MLN*, Vol. 85, n°4, French Issue (May, 1970), p. 515-528.
- 48 [Je souligne] « Une mort héroïque », *SdP*, p. 141.
- 49 Jean Starobinski, « Sur quelques répondants allégoriques du poète », *RHLF*, 1967, n°2, p. 408.
- 50 « Perte d'auréole », *SdP*, p. 198.
- 51 *Fusées*, *OC I*, p. 658.
- 52 *Les Paradis artificiels*, *OC I*, p. 400.
- 53 « À Arsène Houssaye », *SdP*, p. 61.
- 54 « Théophile Gautier », *OC II*, p. 118.