

Groupe d'études « La philosophie au sens large »

Animé par Pierre Macherey

08/03/2006

Lectures de Baudelaire : Benjamin, Sartre, Foucault

Philippe Sabot

S'il est pertinent d'opposer ou du moins de distinguer, ainsi que Pierre Macherey l'a proposé dans la séance d'introduction¹ *le fait d'être moderne*, c'est-à-dire le fait d'appartenir à une époque historique déterminée sur le mode d'une condition temporelle passivement subie, et *la conscience de modernité* comme l'effet d'une disposition active de l'homme moderne qui le conduit à interroger son mode d'être en vue d'en extraire une analyse ou une interprétation de sa propre identité présente, alors il faut bien admettre que l'œuvre de Charles Baudelaire se situe du côté de cette seconde catégorie dans la mesure où elle s'attache précisément à circonscrire les conditions de constitution de la modernité en l'expérimentant aussi bien sur le plan "théorique" de la réflexion critique (dans les *Salons* et autres essais esthétiques) que sur le plan directement poétique de son élaboration et de ses expressions littéraires (dans *Les Fleurs du Mal* ou les *Petits poèmes en prose*)². D'ailleurs, Baudelaire n'est-il pas l'inventeur du mot même de "modernité" dont il risque la formulation en 1859 dans "Le peintre de la vie moderne" en en faisant véritablement le mot d'ordre et le dénominateur commun d'une esthétique et d'une poétique nouvelle³, centrées sur une prise de conscience sans précédent du rapport apparemment contradictoire entre la beauté et la dimension du présent. Un tel rapport est particulièrement explicité dans les célèbres déclarations, à valeur d'injonctions programmatiques dont Baudelaire émaille son essai sur Constantin Guys :

« Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent »⁴

Ou encore :

« Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer »⁵

Autrement dit, la modernité correspond selon Baudelaire à un nouvel impératif artistique qui consiste à soumettre l'exigence traditionnelle de la beauté à celle d'une "représentation du présent" en tant que tel. Le beau, qui était la clef de voûte de l'esthétique classique, devient donc l'effet de la constitution de l'œuvre d'art moderne qui se signale avant tout par sa capacité à saisir dans le trait d'un dessin ou dans le rythme d'un vers ce qu'il y a de "transitoire" et de "fugitif" dans le présent et qui constitue, de manière paradoxale, l'essence même de ce présent. Dans ces conditions, l'artiste est logiquement haussé au rang de véritable héros de la vie moderne dans la mesure où, au lieu d'être simplement pris dans les fréquentes métamorphoses de la réalité, et de s'y complaire passivement, il cherche à les "représenter" activement, donc à s'en écarter suffisamment pour parvenir à révéler la beauté originale que de telles métamorphoses peuvent receler intrinsèquement, – cette beauté "bizarre", qui échappe au premier regard tout autant qu'elle s'écarte des canons figés de la beauté classique, pour "satisfaire aux exigences d'un idéal de nouveauté sans cesse renouvelé"⁶. L'esthétique moderne, comme esthétique de la modernité, s'alimente donc à cette tension, repérée et exploitée par Baudelaire avec une lucidité particulière, entre l'idéal et le nouveau, entre l'intemporel et le présent. Cela signifie aussi que la poétique de la modernité procède d'une esthétisation du quotidien, dans la mesure où elle prend appui sur le phénomène de la mode,

c'est-à-dire le phénomène d'une nouveauté sans cesse en voie de péremption, pour appréhender non seulement sa modernité, sa "qualité essentielle de présent", mais la beauté propre à cette évanescence du présent, sa valeur proprement esthétique qui hausse le phénomène jusqu'à sa propre essence. L'art du poète ou du peintre de la vie moderne consiste ainsi dans une expérience complexe qui combine la conscience historique du présent et la conscience esthétique du beau :

« La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable »⁷

L'œuvre d'art moderne se distingue par conséquent de l'œuvre d'art classique et romantique en ce qu'au lieu de se perdre "dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché"⁸, elle se forme à partir d'une beauté concrète, déterminée, conquise à même ces éléments fuyants, produits par et dans le mouvement quotidien de l'histoire, et qui lui assurent sa valeur proprement esthétique. Si "le beau est toujours bizarre"⁹, c'est justement qu'il ne procède pas d'une épuration idéalisante ou universalisante du réel contingent, négligé ou embelli selon une procédure d'abstraction qui vaudrait comme une pratique de dénégation, mais qu'il exprime désormais l'universalité et la nécessité du contingent lui-même, c'est-à-dire son irréductibilité. Ève doit désormais sa beauté à sa chute dans un monde moderne, – monde profane et quotidien. De cette manière, la modernité poétique et esthétique dont Baudelaire dessine les contours n'est nullement "une variante tardive de l'antithèse platonicienne et chrétienne entre le temps et l'éternité, dont le romantisme encore avait usé et abusé"¹⁰. Car, plutôt que de se fonder sur la résolution de ces contradictions comme dans le platonisme de l'esthétique classique qui en escamote l'un des termes au profit de l'autre, elle explore plutôt la tension dialectique qui les anime et qui anime le présent et le réel eux-mêmes, – tension dont la formule de Rimbaud "Il faut être absolument moderne" manifeste encore l'exigence paradoxale.

La poétique de la modernité dont Baudelaire se fait le héraut prend de cette manière une double signification : elle implique d'abord qu'il y a du poétique dans la modernité, et ce poétique est ce qui soustrait le transitoire de la mode à sa facticité en lui donnant un sens et une valeur proprement esthétiques ; mais il y a aussi une poétique de la modernité au sens où la vie moderne elle-même est reconnue, envisagée comme le terrain privilégié d'exploration et d'ajustement de formes poétiques nouvelles, susceptibles de répondre aux exigences particulières de l'expérience moderne : les poèmes en prose élaborent ainsi une forme langagière inédite, à la fois "assez souple" et "assez heurtée" (selon les termes mêmes de Baudelaire¹¹) pour répondre aussi bien aux mouvements lyriques de l'âme (et à sa vocation poétique) qu'aux chocs soudains subis par la conscience au contact de la grande ville et de ses incessantes métamorphoses.

C'est d'ailleurs sans doute parce qu'elle s'accompagne d'une réflexion approfondie sur les conditions matérielles et formelles de sa propre pratique poétique que l'œuvre de Baudelaire marque un tournant ou une rupture décisives, et qu'elle reçoit même le statut d'une véritable "origine", à laquelle devrait donc être reconduit l'ensemble du travail poétique mené depuis elle, c'est-à-dire aussi d'une certaine manière à partir d'elle. Quoi qu'il en soit de cette assignation rétrospective de la modernité poétique de Baudelaire au rang mythique d'une origine, il est clair en tout cas qu'avec son œuvre s'opère, à vif, un véritable diagnostic de la modernité, d'autant plus intéressant ou stimulant d'ailleurs qu'il concerne aussi bien ses aspects strictement esthétiques et littéraires (avec le changement de paradigme esthétique qui conduit à une réévaluation de la nature du beau et avec le réaménagement des principes formels de l'écriture et du "style" poétiques) que ses aspects socio-politiques – dans la mesure où l'artiste n'est plus exclu du monde social et en rapport direct avec l'absolu, mais plongé dans la foule de ses semblables, au cœur de la réalité quotidienne et urbaine, pour en extraire la vérité poétique. Il n'est pas étonnant alors que l'œuvre de Baudelaire, avec ses multiples dimensions, ait été si mal comprise, si décriée par ses contemporains, et qu'elle ait aussi suscité autant

d'intérêt chez les écrivains ou philosophes qui, avec un certain recul, se sont fixés pour tâche d'esquisser à leur tour les contours et d'explorer les différentes facettes d'une modernité en crise, par définition instable, dont les formes mouvantes méritent par conséquent d'être sans cesse repensées.

C'est dans cette perspective manifestement que Walter Benjamin, dans les textes/essais, écrits à la fin des années trente et rassemblés dans le volume intitulé *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*¹² et Michel Foucault, dans les quelques pages qu'il consacre au "Peintre de la vie moderne" dans la conférence américaine de 1984 sur "Qu'est-ce que les Lumières ?"¹³ se sont attachés à situer l'œuvre, la pensée et la vie de Baudelaire, élevées pour l'occasion au rang de symptômes d'une attitude de modernité dont ils proposent de faire à nouveau le diagnostic en vue de réactiver une démarche d'analyse critique du présent. Entre ces deux études, clairement orientées vers la question de la modernité, on peut se demander alors quel sort il convient de réserver à la longue introduction que Jean-Paul Sartre a consacrée en 1947 aux *Écrits intimes* de Baudelaire¹⁴ où l'interrogation se déplace clairement du côté d'une analyse existentielle, cherchant à remonter des confidences les plus personnelles de Baudelaire à ses proches jusqu'au choix fondamental d'être poète qui anime et oriente toutes ses conduites, sur le plan personnel comme sur le plan poétique. En quoi le *Baudelaire* de Sartre, qui focalise donc l'attention sur la personnalité du poète, peut-il encore concerner une interrogation sur la modernité ? Cette question ne peut à notre avis être résolue qu'en repartant des analyses de Benjamin dont Sartre et Foucault offrent chacun à leur manière (et sans doute pour une large part à leur insu) un prolongement original, qui définit des prises de position opposées sur le thème et les usages de la modernité. Par conséquent, plutôt que de procéder à la simple juxtaposition des lectures de Baudelaire qu'ont pu proposer Benjamin, Sartre et Foucault¹⁵, il paraît plus judicieux de procéder à leur confrontation en tentant de clarifier par là l'intérêt ou le désintérêt que ces trois penseurs portent, à travers la figure paradigmatique de Baudelaire et à travers le prisme de son œuvre, à la question de la modernité et plus précisément au thème général, et ambigu, de sa crise ou de sa "critique".

Essayons donc d'abord de comprendre en quoi l'expérience poétique et l'ensemble de la réflexion esthétique et critique de Baudelaire prennent une place tout à fait privilégiée dans l'archéologie de la modernité que propose Benjamin dans ce livre inachevé intitulé *Charles Baudelaire*¹⁶. De fait, le projet même du livre sur Baudelaire paraît indissociable de cet autre grand projet intitulé *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages*, dont Benjamin confie à Horkheimer que le premier en est comme le "modèle-miniature"¹⁷. En effet, le *Passagenwerk* se présente comme une analyse des manifestations culturelles du capitalisme. Il s'agit donc de montrer "l'expression de l'économie dans la culture"¹⁸, et tout particulièrement de montrer comment cette expression se laisse saisir sur le vif dans les "passages parisiens", construits au début du XIX^e siècle qui livraient aux regards émerveillés des passants les vitrines de magasins et de café, bénéficiant le soir des premiers éclairages au gaz. Ce travail à l'intersection de la sociologie et de l'analyse philosophique devait également permettre de cerner les effets produits par les aménagements urbains du Baron Haussmann sur les comportements des passants¹⁹. On saisit alors un peu mieux de quelle manière la figure de Baudelaire, l'auteur des "Tableaux parisiens", du *Spleen de Paris* et le traducteur de *L'Homme des foules* de Poe, a pu s'intégrer à un tel projet qui vise en un sens à analyser les formes nouvelles d'expérience induites par la modernité urbaine, tout particulièrement celle de Paris à partir du second Empire. D'une certaine façon, la poésie baudelairienne offre un témoignage saisissant de cette modernité. Mais en faisant de la grande ville un objet de poésie lyrique, elle participe aussi directement à l'émergence d'une esthétique de la foule dont Benjamin s'attache précisément à analyser les conditions de constitution.

Cette analyse tend à privilégier la figure du “flâneur”, figure coextensive aux métamorphoses de la grande ville qui forment l’espace mouvant où se cristallisent les fantasmagories²⁰ propres à l’émergence de la société capitaliste moderne. Comment alors cette figure du flâneur vient-elle se superposer à celle du poète pour devenir l’emblème de l’homme moderne ? C’est que le poète occupe avant tout une position ambiguë dans laquelle se réfléchit la tension propre à l’expérience de la modernité : s’il cherche “un refuge dans la masse de la grande ville”²¹, c’est pour s’isoler et se séparer d’elle au moment même où il la “coudoie” ; il est celui qui, dans ses déambulations, enregistre les métamorphoses de la physionomie urbaine, se fait le chroniqueur du nouveau rythme de la ville, de la culture de l’éphémère et du fugitif qui en forme l’expression, mais il est aussi celui qui sait percer à jour le pouvoir d’illusion et les impasses de cette fantasmagorie culturelle. Du coup, Benjamin souligne la distance imperceptible séparant la description que donne le poète du flâneur marchant dans la ville, au milieu de la foule des passants et des badauds, et “un trait significatif du véritable Baudelaire - c’est-à-dire de celui qui se consacre à son œuvre. Ce trait, c’est la distraction. Avec le flâneur le plaisir de voir célèbre son triomphe. Il peut se concentrer dans l’observation - cela donne le détective amateur ; il peut stagner dans le simple curieux - alors le flâneur est devenu un badaud. [Or] Les descriptions révélatrices de la grande ville ne sont le fait ni de l’un, ni de l’autre. *Elles sont le fait de ceux qui ont traversé la grande ville en état d’absence, perdus dans leurs pensées ou leurs soucis*”²². Le poète est donc un flâneur d’un type particulier, un flâneur distrait²³ qui est comme absent au spectacle urbain qui se déroule sous ses yeux et qui occupe les autres passants. Or, par un effet paradoxal de cette présence-absence, son regard plein d’“attention inattentive, involontaire”²⁴, atteint l’envers du décor, il recueille en quelque sorte le “négatif” de la ville dont il traverse les apparences pour en atteindre et en révéler l’essence même, – l’essence caduque et transitoire d’une réalité parfaitement contingente, qui tend à s’effacer derrière les gestes et les attitudes stéréotypés de la foule en mouvement. La distraction fait donc du poète un flâneur lucide, distinct des autres par cette “faculté de catalepsie” qui le rend particulièrement sensible à la beauté nouvelle qui peut surgir “des chocs et des conflits quotidiens de la civilisation”²⁵ et du monde modernes.

C’est à partir de cette catégorie du “choc” que Benjamin, dans le volet central de son livre, reconstruit la figure de Baudelaire, comme poète moderne et poète héroïque de la modernité : “Baudelaire a situé l’expérience du choc au cœur de son travail d’artiste”²⁶. Or, cette expérience procède directement du “contact avec les masses qui habitent les grandes villes”²⁷. Car selon Benjamin, la circulation et les déplacements des individus dans les rues de la ville moderne se trouvent de plus en plus conditionnés par “une série de chocs et de heurts. Aux carrefours dangereux, les innervations se succèdent aussi vite que les étincelles d’une batterie. [...] L’homme d’aujourd’hui regarde autour de lui pour s’orienter parmi les signaux de la circulation. Ainsi la technique a soumis le *sensorium* humain à un complexe d’entraînement”²⁸. La ville associe ainsi la sauvagerie de ces heurts successifs à la forme disciplinée de comportements mécanisés, de réflexes conditionnés. Ainsi que le note Edgar Allan Poe dans *L’Homme des foules* à propos de cette nouvelle forme d’expérience dont Baudelaire devait tirer toutes les conséquences poétiques : “Quand on heurtait [les passants], ils saluaient bien bas ceux qui les avaient heurtés”²⁹. L’analyse de Benjamin qui reprend et prolonge ici clairement certaines réflexions de Georg Simmel dans son essai “Métropoles et mentalités”³⁰, replace cette description de la foule et du “mécanisme social” (comme disait Valéry³¹) qu’elle incarne, dans une perspective plus large qui permet de mieux saisir le rapport de l’auteur des “Tableaux parisiens” à la modernité. En effet, il observe d’abord que l’expérience moderne de la foule étend ses effets disciplinaires à l’ensemble des domaines de la vie culturelle et sociale : ainsi les collisions des passants sur le boulevard trouvent leur corrélat dans “le déclic instantané du photographe”³² et préparent le cinématographe, où “la perception traumatisante a pris valeur de principe formel”³³ ; de même “par la fréquentation de la machine, les travailleurs

apprennent à «adapter leurs mouvements au mouvement continu et uniforme de l'automate» (Marx, *Le Capital*, trad fr., I, t.2 p.103)³⁴. Le travail industriel, soumis à la pure répétition de gestes machinaux, de processus automatiques, est ainsi l'expression moderne de cette dégradation de l'expérience qui aboutit à plonger le travailleur, le spectateur de cinéma, mais aussi le joueur dans une sorte d'hébétude face à des chocs que leur conscience se contente d'absorber et d'incorporer passivement :

« Le processus qui détermine, sur la chaîne d'usine, le rythme de la production, est à la base même du mode de réception propre aux spectateurs de cinéma »³⁵.

Et un peu plus loin, développant encore cette chaîne d'équivalence, Benjamin écrit :

« Les gestes que provoque chez le salarié industriel le processus automatique du travail se retrouvent aussi dans le jeu qui exige un rapide mouvement de la main pour déposer une mise sur le tapis ou pour jeter une carte. Ce qui est «saccade» dans le mouvement de la machine s'appelle «coup» dans le jeu de hasard. Si le geste du travailleur qui actionne la machine est sans lien avec le précédent, c'est justement parce qu'il n'en est rien de plus que la stricte répétition. Chaque mouvement est ainsi séparé de celui qui l'a précédé qu'un coup de hasard d'un autre coup. Aussi bien, la corvée du salarié est-elle, à sa manière, l'équivalent de celle du joueur. Les deux sont aussi vides de contenu »³⁶.

Se dégage ainsi clairement une opposition entre deux formes d'expérience dont la dénivellation caractérise en propre l'émergence de la modernité – d'une modernité que Benjamin et Baudelaire ont en partage : à une expérience fondée sur la continuité d'une action dont les moments et les contenus sont interconnectés (comme dans le travail artisanal selon Marx) s'oppose en effet la discontinuité d'une expérience fondée sur le dressage des corps dans les à-coups d'une automatisation de l'activité humaine sous toutes ses formes :

« Le choc en tant que forme prépondérante de la sensation se trouve accentué par le processus objectivisé et capitaliste du travail. La discontinuité des moments de choc trouve sa cause dans la discontinuité d'un travail devenu automatique, n'admettant plus l'expérience traditionnelle qui présidait au travail artisanal. Au choc éprouvé par celui qui flâne dans la foule correspond une expérience inédite : celle de l'ouvrier devant la machine »³⁷.

Or, si la métamorphose de l'activité de travail, telle que l'a analysée Marx, paraît constituer à certains égards le paradigme commode de cette dénivellation moderne de l'expérience humaine (de sorte que Baudelaire peut légitimement être désigné comme «un poète lyrique à l'apogée du capitalisme»), c'est pourtant à partir d'une lecture d'*Au-delà du principe de plaisir* de Freud que Benjamin propose d'analyser les ressorts psychiques (et non plus seulement matériels) de cet appauvrissement généralisé de l'expérience dont la poésie de Baudelaire dresse héroïquement le constat. En effet, Freud part du principe selon lequel «la conscience naîtrait là où s'arrête la trace mnésique»³⁸. Par conséquent, la conscience ne contiendrait aucune trace mémorielle, mais sa fonction serait plutôt de protéger des sensations, de parer au choc en incorporant l'événement qui l'a provoqué à la conscience elle-même. C'est de cette manière, que, dans la grande ville, les expériences de choc finissent par engendrer l'indifférence et l'oubli :

« À mesure que l'élément de choc se fait davantage sentir dans les impressions singulières, il faut que la conscience se défende de façon plus continue contre l'excitation ; mieux elle y réussit et moins les impressions particulières pénètrent dans l'expérience, mais plus important aussi devient, par là même, le rôle de l'expérience vécue »³⁹.

Or, pour Benjamin, cette assimilation défensive des chocs par la conscience tend ni plus ni moins à «[stériliser] l'événement pour l'expérience poétique»⁴⁰ et finalement à occulter, à refouler même, l'«expérience» véritable (*Erfahrung*), celle qui procède des profondeurs de la mémoire, au profit d'une expérience vécue (*Erlebnis*) qui n'en est que la forme affaiblie ou amortie, discontinuée⁴¹. Cette occultation vise donc à parer l'impact traumatisant des sensations, à pallier ses effets à la fois uniformisants et aliénants qui sont au coeur de la vie moderne (puisqu'ils sont à l'œuvre partout dans la ville, dans la foule, dans les usines, dans les

salles de jeux). Par contraste, le poète est le témoin privilégié de ce processus de dégradation généralisée de l'expérience⁴², ce qui ne signifie sans doute pas qu'il y échappe, mais bien au contraire que sa poésie s'y enracine et s'en nourrit, comme d'une contradiction insoluble. Si "Baudelaire a situé l'expérience du choc au cœur de son travail d'artiste", c'est bien que cette expérience le hante littéralement, et produit en lui une réaction poétique qui vaut comme une réaction post-traumatique : la "fantasque escrime"⁴³ qui met le poète aux prises avec les ressources du langage est le combat qu'il mène contre l'engourdissement de sa conscience ; il pare les chocs en leur opposant "la parade de son être spirituel et physique"⁴⁴. Traumatophile davantage que traumatophobe⁴⁵, il cherche à "mesurer ce que signifie en réalité la catastrophe dont il était lui-même, en tant qu'homme moderne, le témoin"⁴⁶. La modernité de Baudelaire consiste donc à trouver les moyens poétiques de capturer "l'expérience catastrophique de la ville"⁴⁷, d'inventer les mots et le rythme capables d'exprimer la crise du monde moderne. Le poète est alors celui qui est capable de retourner la discontinuité de l'expérience vécue en principe poétique : "L'expérience du choc est de celles qui furent déterminantes pour la facture de Baudelaire"⁴⁸. Autant dire que la défense contre le choc prend l'allure d'un véritable combat qui ébranle les vers de Baudelaire, fait même défaillir leur métrique, et leur confère ainsi une irrégularité telle que parfois il semble que "le mot s'écroule sur lui-même"⁴⁹. Ainsi l'expérience du promeneur solitaire dans la foule vaut directement comme une expérience poétique au sens d'une mise à l'épreuve de la poésie et de ses possibilités expressives. C'est l'expérience vécue du choc qui doit fournir au poème non seulement sa matière mais aussi sa forme, quitte à renouveler en profondeur celle-ci pour l'ajuster aux impératifs de la conscience moderne. C'est dans cette perspective que Baudelaire lui-même présente à Arsène Houssaye le projet des poèmes en prose du *Spleen de Paris* :

« Quel est celui d'entre nous qui n'a pas rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant »⁵⁰.

L'obsession de Baudelaire est donc de rendre compte, jusque dans le langage poétique, de l'image du choc qui procède de son contact avec la foule de la grande ville⁵¹. Sa modernité poétique tient alors selon Benjamin à ce qu'il sait "le prix que l'homme moderne doit payer pour sa sensation : l'effondrement de l'aura dans l'expérience vécue du choc"⁵². En effet, l'aura correspond à "l'apparition unique d'un lointain"⁵³, par essence inapprochable. Elle instaure entre un objet et le regard qui se porte sur lui une distance infranchissable, apte à faire surgir par le biais de la contemplation ou du culte une image idéale qui, par un singulier renversement de perspective, a le pouvoir de répondre (par une attention ou un regard) à celui qui la contemple :

« L'expérience de l'aura repose donc sur le transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé – ou la nature – et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. Dès qu'on est – ou qu'on se croit – regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux »⁵⁴.

Or, à l'époque de la reproduction mécanisée de l'art, à l'époque où l'homme moderne est soumis dans sa vie quotidienne à des conduites automatisées à une proximité angoissante avec ses semblables, et à la multiplicité des chocs qu'engendre la grande ville, il n'y a plus aucune aura qui se fait sentir : il ne reste plus, au cœur de la foule, que des "yeux sans regard", des yeux qui "ont perdu pour ainsi dire le pouvoir de regarder"⁵⁵. Baudelaire se présente de ce point de vue comme le poète du déclin de l'aura⁵⁶, et des formes d'expérience culturelle (le travail artisanal, l'exercice) et culturelle qui lui était associées : il est la conscience vive, lucide et désespérée (spleenétique), de cet effondrement qui, au cœur du monde moderne, affecte toutes les dimensions de l'expérience humaine. Mais la rage de Baudelaire, sa "rogne", se nourrit de son impuissance, et elle aboutit à faire de la "perte d'auréole" qu'il décrit lui-même dans la pièce en prose éponyme, le principe même d'une poétique du choc, de l'instantané, dont l'allégorie formerait en quelque sorte le ressort formel⁵⁷. En effet, comme le note Régine

Robin, “à l’unité harmonique du symbole, à la totalité ou au fantasme de totalité qu’il déploie, Benjamin oppose dans l’allégorie, le règne du fragment amorphe, sans signification, l’histoire comme déclin, [...] l’œuvre partielle dont la cohérence ne réside plus qu’en elle-même”⁵⁸. Le poète moderne se fait donc l’allégoricien d’un monde en crise, en ruines même, dont il cherche à capter la redoutable contingence, à saisir l’essence transitoire. Car si la réalité se donne désormais sous la forme de morceaux épars, de traces d’où toute aura s’est absentée, il ne reste plus au poète qu’à laisser son auréole “dans la fange du macadam”⁵⁹ et à se faire “chiffonnier”, inlassable récupérateur et collectionneur dérisoire des fragments de la vie moderne :

« Voici un homme chargé de ramasser les débris d’une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu’elle a perdu, tout ce qu’elle a dédaigné, tout ce qu’elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent. Il ramasse comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l’industrie, deviendront des objets d’utilité ou de jouissance »⁶⁰

L’“archéologie” de la modernité doit donc s’entendre ici comme cette activité laborieuse de collecte, de fouille, de bricolage des mots et des choses qui met au jour la part maudite de la vie moderne, et en extrait, par le biais d’une opération poétique, un or nouveau à l’éclat inconnu. A travers cette figure du chiffonnier, le poète apparaît comme celui qui retourne contre la modernité ses propres pouvoirs – ou sa propre impuissance : à l’appauvrissement de l’expérience qui résulte du contact avec les masses dans les grandes villes (ces masses ne produisent au fond que des déchets) répond en effet la tâche héroïque (parce que vouée à l’échec) d’assembler ou de bricoler des objets poétiques qui témoignent seulement de la puissance d’évocation d’une réalité en voie de fragmentation ou de détotalisation⁶¹. Le beau est bizarre parce qu’il s’impose là où on ne l’attendait pas et parce qu’il oppose l’excentricité de l’allégorie et la charge concrète des mots de tous les jours, de la rue, aux images rassurantes et lisses de la “civilisation” et du “progrès” modernes.

Benjamin propose donc dans son livre une tentative originale pour inscrire l’expérience poétique de Baudelaire dans la perspective d’une analyse à la fois esthétique, sociologique et philosophique (au sens large) de la modernité, dont le poète dresse le tableau sans complaisance, en déployant son effort créateur à partir des transformations objectives de son environnement historique et social. De cette manière, Benjamin traite l’œuvre de Baudelaire comme une œuvre kaléidoscopique, dans laquelle la modernité révèle ses propres contradictions, ses failles, ses limites, et au fond sa propre mythologie. On prend d’ailleurs d’autant mieux la mesure de l’ampleur du projet de Benjamin lorsque l’on confronte les perspectives qu’il développe dans son ouvrage sur Baudelaire et celles qu’esquissent, sur des plans très différents, et en un sens opposés, Sartre et Foucault. Sans doute s’agit-il, pour ces deux derniers, comme pour le premier, de rapporter l’examen du cas Baudelaire à des préoccupations personnelles qui éclairent à chaque fois d’un jour particulier les analyses qui en sont proposées : de même que les fragments du livre de Benjamin témoignent d’une réflexion générale sur le devenir historique de la culture, de même le travail de Sartre sur Baudelaire constitue-t-il en quelque sorte une annexe de *L’Être et le néant* dont il met à l’épreuve certaines intuitions et certaines méthodes, et les notes de Foucault, ajoutées à sa conférence américaine sur *Qu’est-ce que les Lumières ?*, s’inscrivent-elles dans le droit fil d’une interrogation sur notre rapport à la modernité (interrogation poursuivie depuis *l’Histoire de la folie*). Ainsi, malgré l’hétérogénéité de ces perspectives, force est de constater que la figure de Baudelaire s’impose comme une référence incontournable, comme un point de passage obligé lorsqu’il s’agit de traiter la question de l’avenir de la culture, du sens de l’existence ou de la fonction du présent : tout se passe comme si donc la modernité de Baudelaire tenait aussi à ce que, par son œuvre protéiforme, il offre des perspectives cavalières sur des problèmes clairement identifiés comme modernes : le destin de l’homme dans un monde sans Dieu, le rôle et la place de l’art dans une culture de masse, la fonction de l’historicité dans la réflexion philosophique. On peut

noter à ce sujet qu'après le travail inachevé de Benjamin qui tend à englober tous les aspects de l'œuvre baudelairienne, qui embrasse en tout cas toutes ses modulations et ses expressions, Sartre et Foucault restreignent délibérément leur champ d'investigation : le premier livre une introduction à un recueil d'*Écrits intimes* (composés de confidences de Baudelaire sur lui-même et de la correspondance avec ses proches) alors que le second, qui avait sans doute pris connaissance des textes de Benjamin et de Sartre, se concentre plutôt sur l'essai consacré à Constantin Guys, "Le peintre de la vie moderne". Ces choix bibliographiques rendent d'emblée la position de Sartre et celle de Foucault incompatibles entre elles et invite alors à mettre en relief cette incompatibilité en la rapportant aux perspectives et aux problèmes généraux abordés par Benjamin dans son travail. En effet, ce dernier décrivait les conditions de constitution d'une esthétique de la modernité fondée avant tout sur la conscience d'une crise affectant globalement les rapports de l'homme à son environnement socio-historique. Or, il semble que si Sartre, dans son essai, rapporte cette crise à la condition ontologique de l'homme lui-même et aux apories liées à l'attitude existentielle du poète, Foucault cherche pour sa part à penser l'unité d'une esthétique de la modernité et d'une esthétique de l'existence sur le fond de ce qu'il nomme une "héroïsation du présent"⁶². De cette manière, s'esquissent ici en quelque sorte les deux versions possibles d'une *critique de la modernité* : sa version négative, chez Sartre, puisque la modernité de Baudelaire est justement ce qui le perd en l'enfermant dans des contradictions insolubles – mais aussi en un sens exemplaires du tragique propre à la condition humaine dans son ensemble ; et sa version positive, avec Foucault, puisque c'est la modernité elle-même qui, forte des tensions qui l'animent et dont le poète ou l'artiste font le diagnostic, apparaît comme une puissance critique susceptible d'éclairer les marges de transformation de notre présent et même de notre être historique.

La perspective adoptée par Sartre dans son essai sur Baudelaire est celle d'une "psychanalyse existentielle" appliquée à l'attitude poétique. Le postulat général sur lequel repose ce type d'analyse, présenté dans *L'Être et le néant*⁶³, est que l'homme se définit intégralement par les projets qu'il porte. Ces projets définissent l'existence individuelle comme une totalité finalisée, orientée vers des fins qu'il s'agit alors d'identifier pour restituer la qualité singulière d'une réalité-humaine comprise comme une totalité indivisible. Au lieu d'adopter, à l'égard de l'existence personnelle, une perspective analytique (celle de la psychologie empirique), qui cherche à en recomposer les différents éléments (intellectuels, affectifs) après les avoir décomposés, la psychanalyse existentielle se définit donc comme une démarche synthétique, qui cherche à comprendre cette existence plutôt qu'à l'expliquer, pour retrouver l'orientation générale qui donne son unité et sa signification au "choix originel"⁶⁴ de Baudelaire, soit à son projet fondamental d'être poète. Notons que ce choix ne relève pas d'un psychisme inconscient (de type freudien), mais qu'il correspond plutôt dans l'optique sartrienne à un projet fondamental pleinement vécu par la personnalité consciente, qui s'y confond essentiellement dans la totalité de ses attitudes⁶⁵. Or, ce projet fondamental, qui est celui de la réalité-humaine que Baudelaire singularise dans son existence de poète, c'est celui, impossible, d'être Dieu (ou encore en-soi-pour-soi, *causa sui*). La réalité-humaine se caractérise en effet comme "dépassement perpétuel vers une coïncidence avec soi qui n'est jamais donnée"⁶⁶. Pour bien comprendre cette idée centrale, il faut rappeler que dans *L'Être et le néant* sont distinguées deux modalités d'être, irréductibles l'une à l'autre, mais dont les rapports forment le noyau paradoxal de la réalité-humaine : il s'agit de l'être-pour-soi et de l'être-en-soi. Par ces catégories, il s'agit de désigner l'être de la conscience et l'être de la chose, la conscience étant précisément ce qui n'est pas la chose, elle est transcendante à tout objet possible par l'intentionnalité qui la constitue comme conscience *de* quelque chose. Ainsi, le mode d'être de la conscience se caractérise d'emblée comme non-coïncidence avec soi, dans la mesure où cette conscience se dépasse elle-même vers ce dont elle est conscience, s'enlève sur

fond de monde, c'est-à-dire sur fond de cet en-soi massif et inerte qui signifie l'identité opaque des choses. En effet, pour s'arracher au monde, la réalité-humaine doit être d'abord arrachement à elle-même comme à cet en-soi qu'elle n'est pas. Cet arrachement prend la forme d'un pouvoir de négation interne – ou de néantisation – qui appartient en propre à l'être-pour-soi : ce dernier se détermine lui-même comme “défaut d'être”, c'est-à-dire qu'il se “détermine perpétuellement lui-même à *n'être pas* l'en-soi. Cela signifie qu'il ne peut se fonder lui-même qu'à partir de l'en-soi et contre l'en-soi”⁶⁷. On voit ainsi l'ambiguïté de la détermination sartrienne du pour-soi, qui ne peut surgir que relativement à la totalité de l'en-soi qui l'entoure. En ce sens, il est lié originellement à cet en-soi qu'il n'est pas et cette liaison définit sa facticité, ou encore sa contingence, inscrite au cœur même de sa transcendance : “Le pour-soi est soutenu par une perpétuelle contingence, qu'il reprend à son compte et s'assimile sans jamais la supprimer”⁶⁸. Il revient donc à la conscience d'assurer l'articulation de la transcendance et de la facticité dans la forme d'un “manque” constitutif. C'est ce manque qui inscrit dans la réalité-humaine le sens de son propre dépassement : car si l'homme souffre de son inconsistance, de son “défaut d'être” (qui est l'effet de sa transcendance), il ne peut vouloir non plus s'abolir totalement dans l'être (dans la facticité de l'en-soi). En sorte que son projet perpétuel et impossible à la fois consiste à vouloir *être* son propre fondement, soit à réaliser la synthèse du pour-soi (mouvement, néant) et de l'en-soi (être, repos) : en effet, de cette manière, “il serait son propre fondement non en tant que néant mais en tant qu'être et garderait en lui la transcendance nécessaire de la conscience en même temps que la coïncidence avec soi de l'être en-soi. Il conserverait en lui ce retour sur soi qui conditionne toute nécessité et tout fondement. Mais ce retour sur soi se ferait sans distance, il ne serait point présence à soi mais identité à soi”⁶⁹. La réalité-humaine paraît donc hantée par le désir d'*être soi* : il y a une tendance naturelle de chaque existence à se projeter dans une totalisation d'elle-même sans pouvoir la fonder. Et l'existentialisme procède à la description phénoménologique d'une conscience “malheureuse”, dont le malheur tient précisément à ce qu'elle ne peut être conscience que par son manque au regard de la totalité qu'elle n'est pas.

Un tel projet recèle donc une contradiction interne qui, en conditionnant le sens même de l'entreprise poétique de Baudelaire, lui confère paradoxalement, sa véritable valeur. C'est ce que Michel Leiris indique dans la préface qu'il rédige pour l'“Introduction” de Sartre une fois que celle-ci est devenue un livre autonome :

« [Il s'agit d'une] aventure qui apparaît comme la quête d'une *impossible quadrature du cercle* (fusion être-existence à quoi s'acharne tout poète selon la voie qui lui est propre). Aventure sans épisodes sanglants mais qu'on peut regarder comme appartenant au tragique, en tant qu'elle a expressément pour ressort la dualité insurmontable de deux pôles, source pour nous – sans rémission possible – de trouble et de déchirement »⁷⁰.

Le drame baudelairien paraît en effet se nouer à partir d'une dynamique qui polarise son expérience – vécue et poétique – sans jamais lui donner la forme d'une totalité définitive, ici désignée par la “fusion être-existence”. Or, précisément, l'intérêt du “choix originel” de Baudelaire est, selon Sartre, d'avoir poussé à bout cette tension caractéristique de la réalité-humaine, en vue de fonder absolument sa propre existence (d'être *causa sui*, comme le Dieu-Substance de Spinoza). Tout son effort, héroïque et dérisoire à la fois, peut être décrit en effet comme un “effort de *récupération*”⁷¹ qui tend à réaliser la synthèse de l'en-soi (l'être) et du pour-soi (de l'existence), dans la forme nécessairement contradictoire d'une “*liberté-chose*”⁷². Dans ces conditions, le drame de Baudelaire tient précisément à ce qu'il a inscrit sa démarche poétique et sa vie à l'intérieur même de cette contradiction insoluble : son choix originel est donc le mauvais choix, le choix d'une “conscience perpétuellement déchirée, [d']une mauvaise conscience”⁷³. En ce sens, il fournit l'illustration parfaite de ce “malheur” inhérent à la condition humaine, déchirée entre sa facticité et sa transcendance, entre un monde qui est sa propre justification parce qu'il est absolument nécessaire et une liberté injustifiable par principe. Mais Sartre ne s'en tient pas à ce constat : ce qui l'intéresse et – jusqu'à un certain point le fascine – chez Baudelaire, c'est précisément qu'il a consacré sa vie à tenter de lever la

contradiction originelle entre son choix d'être et son choix d'exister. Autrement dit, à travers l'ensemble des attitudes (par rapport à la nature, au travestissement, au passé) qui expriment en le compliquant le choix originel du poète – qui disent de manière singulière et différenciée ce que signifie “être un poète” – point un effort constant pour se tenir *à la fois* sur le plan de l'être et sur le plan de l'existence : pour tenter de saisir dans le miroir qu'il se tend le reflet de sa propre spontanéité – pour *se posséder lui-même*. Ainsi, si Baudelaire cherche à “se dresser à l'écart de la grande fête sociale, à la manière d'une statue, définitif, opaque, inassimilable”, en même temps, il refuse que cette statue ne soit qu’“un pur donné de hasard”, il cherche à établir que cette chose – qu'il *est* en un certain sens, “s'est créée elle-même, et qu'elle se soutient d'elle-même à l'être”⁷⁴.

Par conséquent, si la tentative existentielle du poète consiste à atteindre à une véritable possession de soi en surmontant la dualité qui polarise l'expérience humaine, il apparaît qu'un tel projet de coïncidence avec soi reconduit à ce que Sartre désigne comme l’“ambiguïté” même de la notion de *possession* :

« On ne se possède que si l'on se crée et si l'on se crée, on s'échappe ; on ne possède jamais qu'une *chose* ; mais si l'on est chose dans le monde on perd cette liberté créatrice qui est le fondement de l'appropriation »⁷⁵.

De cette manière, il semble que le choix baudelairien, tel que l'analyse Sartre, puisse être caractérisée comme un choix de “mauvaise foi”, c'est-à-dire comme une tentative pour *jouer* des deux propriétés opposées de la réalité-humaine, – sa transcendance et sa facticité. La mauvaise foi de Baudelaire consiste ainsi à se présenter lui-même comme transcendance mais sur le mode de la facticité, ou inversement comme facticité mais sur le mode de la transcendance. Du coup, son effort se trouve sans cesse reconduit à la même ambiguïté constitutive :

« Parce qu'il a voulu à la fois être et exister, parce qu'il fuit sans relâche l'existence dans l'être et l'être dans l'existence, il n'est qu'une plaie vive aux lèvres largement écartées et tous ses actes, chacune de ses pensées comportent deux significations, deux intentions contradictoires qui se commandent et se détruisent l'une l'autre »⁷⁶.

À travers ces glissements et cette instabilité, on retrouve la contradiction motrice de la démarche baudelairienne, ce qui fait de son aventure une “impossible quadrature du cercle” : il se met à distance pour se posséder, il se dédouble pour réaliser l'identité avec soi, ou encore il cherche à atteindre la spontanéité par la réflexion.

Or, cette démarche se poursuit à la fois sur le plan des conduites existentielles et sur le plan de la pratique poétique, analysée par Sartre dans les dernières pages de son Introduction⁷⁷. Le philosophe ne se contente pas en effet d'analyser l'ambiguïté constitutive de la personnalité individuelle de Baudelaire ; il vise bien à montrer que cette ambiguïté travaille sa poésie, qu'elle est même son ressort le plus propre : tout l'effort de Baudelaire peut ainsi se caractériser par le mouvement général de “spiritualisation” qui s'applique aussi bien à son existence qu'à son verbe. Le “spirituel” (dont le parfum est une émanation caractéristique), désigne l'évanescence de la réalité, son apparition-disparition, sa présence-absence, bref son régime d'être ambigu, ni complètement de l'ordre de l'être ni complètement assimilé à celui l'existence, mais se tenant exactement à la limite de ces deux ordres :

« Le spirituel est le fait poétique baudelairien. Le spirituel est un *être* et qui se manifeste comme tel : de l'être, il a l'objectivité, la cohésion, la permanence et l'identité. Mais cet être enferme en lui comme une sorte de retenue, il n'est pas tout à fait, une discrétion profonde l'empêche non de se manifester, mais de s'affirmer à la manière d'une table ou d'un caillou il se caractérise par une manière d'absence, il n'est jamais tout à fait là ni tout à fait visible, il reste en suspens entre le néant et l'être par une discrétion poussée à l'extrême. [...] Il va de soi que cette légèreté métaphysique du monde baudelairien figure l'existence elle-même. Quiconque a lu les admirables vers du *Guignon* :

Mainte fleur épanche à regret

*Son parfum doux comme un secret
dans les solitudes profondes*

a pressenti ce goût de Baudelaire pour ces étranges objets qui sont comme des affleurements à l'être et dont la spiritualité est faite d'absence »⁷⁸.

Le "spirituel", qui est la dimension propre à la poésie de Baudelaire est donc aussi son mode d'être existentiel. L'existence du poète (voué à la quadrature du cercle de l'impossible fusion être-existence) et la poésie comme mode d'existence (c'est-à-dire comme spiritualisation de cette existence dans un langage qui exprime au fond ses propres apories) constituent les deux faces d'un même projet fondamental, irrésistiblement voué à l'échec.

Il est clair que le Baudelaire des *Écrits intimes* que nous présente Sartre se situe au plus loin du Baudelaire du *Spleen de Paris* et des "Tableaux parisiens" qui avait tant fasciné Benjamin. Pour Sartre, l'isolement du poète n'est pas une posture historique, une réaction à la teneur traumatisante du contact avec les foules ; il tient seulement à ce qu'il est un "homme penché"⁷⁹, un homme recroquevillé même sur son propre sort tragique, victime éternelle d'une "fêlure"⁸⁰ originelle, sur fond de drame familial (le remariage de sa mère avec le Général Aupick). Baudelaire en ce sens incarne de manière exemplaire l'échec de la conscience à pouvoir coïncider avec elle-même dans la forme pleine et stable d'un moi absolu ; et il incarne aussi l'échec de la poésie, bloquée dans cette tension douloureuse entre l'être et le néant et incapable de produire autre chose que du "spirituel", c'est-à-dire exactement un mixte d'être et de néant, de réel et d'irréel, un pur effet de l'imagination créatrice – aux antipodes de la communication claire qu'est censée proposer le prosateur (selon le clivage établi dans *Qu'est-ce que la littérature ?*). Il est possible alors de se demander si, pour Sartre, ce n'est pas la modernité poétique elle-même, telle que la présentait Benjamin, qui est mise en échec et stigmatisée à travers la figure de Baudelaire. Car la dialectique de l'être et de l'existence, on pourrait dire du figé et du mouvant, ou même de l'éternel et du transitoire, qui est au cœur de l'expérience baudelairienne, est présentée ici comme une dialectique bloquée, sans autre issue que la fuite en avant, et donc de mauvaise foi, vers une "spiritualité" qui, à défaut de la résoudre, transforme la contradiction en ambiguïté pour en amortir les effets traumatisants. D'une certaine manière, Sartre écrit et pense contre Baudelaire⁸¹, contre cette misère de la poésie moderne qu'il incarne trop bien et à laquelle l'écrivain engagé se fait fort d'échapper. À l'opposé, Benjamin pense avec Baudelaire et s'il analyse déjà, au cœur de l'entreprise poétique, un effort de "récupération", cet effort échappe selon lui aux simples mirages de la réflexivité et engage directement, concrètement, le poète dans la modernité comme dans un combat (une "fantasque escrime") avec (ou contre, mais *tout contre*) cette évanescence traumatisante d'une réalité en voie de transformation radicale. Dans ces conditions, la "perte d'auréole" du poète prend deux sens très différents. Pour Sartre, Baudelaire est doublement irrécupérable : il l'est d'abord comme existant singulier, miroir de la condition humaine et de ses impuissances (car l'homme est une "passion inutile"⁸², et Baudelaire se perd en vain dans le labyrinthe de l'attitude poétique) ; il l'est de surcroît comme poète (son crime impardonnable n'est-il pas d'avoir osé faire de la poésie avec de la prose, ou d'avoir recherché "le poétique dans la prose"⁸³ ?). Ainsi, à travers lui, comme à travers Mallarmé ou Flaubert, c'est la modernité qui semble vouée à l'échec, du moment qu'elle se caractérise par son "goût du néant"⁸⁴. Pour Benjamin, au contraire, l'œuvre poétique moderne, qui est avant tout l'œuvre d'un chiffonnier (cet archéologue des temps modernes), se fonde justement sur l'irrécupérable de la culture, les traces laissés par les chocs, pour produire du nouveau.

Il reste alors à situer les notes de Foucault sur Baudelaire dans ce vaste "tableau"⁸⁵. Manifestement, en privilégiant l'essai sur "Le peintre de la vie moderne", Foucault tend à se situer dans l'orbite des analyses de Benjamin puisqu'il place au cœur de son propos le rapport entre l'expérience historique et l'expérience esthétique qui ici, à travers le miroir kantien de la

critique, s'éclairent l'une par l'autre et se réfléchissent l'une dans l'autre : être moderne, c'est adopter une attitude à l'égard de la continuité de l'histoire⁸⁶ qui conduit à prendre "conscience de la discontinuité du temps"⁸⁷ et, on pourrait dire, des chocs qu'implique cette discontinuité, pour discerner, au cœur de cette expérience de la discontinuité, ce qui constitue la forme même d'un rapport critique au présent, conçu comme l'écart entre la contingence de l'instantané et la nécessité propre à l'époque. Tout l'art du poète ou du "peintre de la vie moderne" consiste alors à prendre et à donner la mesure d'un tel écart, à faire voir ou entendre la modernité de la mode (et du moderne) pour que se manifeste dans leurs œuvres singulières non pas seulement les instantanés d'une époque déterminée, mais bien la "réactivation permanente" d'une *attitude* de modernité valant avant tout comme une "critique permanente de notre être historique"⁸⁸, donc aussi de ce culte du nouveau (toujours changeant et toujours identique) qui se donne comme une forme illusoire, fantasmagorique, de la discontinuité. Baudelaire peut ainsi être assimilé à un penseur de la modernité comme crise, et en un sens les rapprochements que Benjamin esquisse entre le poète maudit et Nietzsche trouvent un relais chez Foucault dans la reformulation kantienne du thème critique, en rapport avec l'exigence politique et éthique d'un "travail sur nos limites"⁸⁹ fondé sur un rapport intempestif, inactuel, au présent en tant que tel.

De ce point de vue, la signification "critique" que Foucault accorde à la posture esthétique de Baudelaire, peut également s'inscrire dans le cadre d'une confrontation indirecte avec l'analyse de Sartre, en opposant justement à l'attitude de "contre-modernité"⁹⁰ que ce dernier illustre dans son étude de cas, l'"attitude de modernité"⁹¹ dont Baudelaire (après Kant et avec Nietzsche⁹²) est ici présenté comme le héros. De fait, cette confrontation se développe sur trois plans – qui correspondent aux trois points principaux abordés par Foucault à propos de Baudelaire dans sa conférence et qui tendent à reprendre certains éléments fondamentaux de la conceptualité sartrienne (choix, liberté, existence) tout en en décalant significativement les enjeux.

Foucault commence en effet par analyser l'attitude de modernité de Baudelaire en tant qu'elle renvoie à l'ordre d'un "choix volontaire"⁹³ à l'égard du présent. Ce choix déterminé, qui forme la condition même de la lucidité de l'artiste, s'oppose ainsi à toutes les formes d'acceptation passive du changement qui conduisent à une idolâtrie de la mode, à une fascination sans distance pour le spectacle du contingent. L'"héroïsme de la vie moderne" consiste au contraire à dépasser cette passivité (le poète, témoin du "déclin de l'aura", ne peut plus tenir le rôle du pur contemplateur) sans pour autant nier le caractère éphémère du réel quotidien, qu'il soumet à un effort d'esthétisation, – mais d'esthétisation *ironique*, puisqu'à la beauté abstraite et indéfinissable des classiques se substitue désormais une beauté bizarre, irrégulière, à l'image et à la mesure de l'irrégularité du réel lui-même. On voit comment ce thème d'une héroïsation ironique du présent, qui repère dans le présent lui-même la possibilité d'un écart entre l'actuel et l'inactuel, entre l'historique et le poétique, se sépare de la description pathétique du poète comme l'"homme penché" qui, dans le choix irréflecti qu'il a fait de lui-même, semble s'être condamné à n'être qu'une plaie ouverte, qu'un être fêlé, subissant son destin d'existant au fur et à mesure qu'il croit l'inventer⁹⁴. Le choix d'être poète qui forme la matrice de l'analyse sartrienne du cas Baudelaire est donc un choix par défaut, un choix que lui imposent les circonstances et avec lequel il tente de se débrouiller – le fait d'être poète étant d'ailleurs une manière d'éviter d'assumer ce choix en fuyant ses responsabilités dans le réel et en soumettant ce réel au travail transfigurateur de l'imagination. Pour Foucault à l'inverse, le choix d'être poète ou peintre de la vie moderne témoigne moins d'une disposition de la conscience à l'égard d'elle-même que de l'engagement volontaire, concret, au cœur d'une réalité présente, vécue simultanément sur le mode contraignant de l'appartenance et sur celui, créateur, de la tâche transformatrice. Baudelaire devient ainsi le paradigme de l'écrivain engagé.

Ceci nous conduit alors au second thème de l'intervention de Foucault qui concerne les modalités de cet engagement poétique ou artistique dans et pour la modernité :

« Pour l'attitude de modernité, la haute valeur du présent est indissociable de l'acharnement à l'imaginer, à l'imaginer autrement qu'il n'est et à le transformer non pas en le détruisant mais en le captant dans ce qu'il est »⁹⁵.

L'imagination, mise au service d'une beauté concrète, constitue ainsi le vecteur privilégié d'une transfiguration du réel qui équivaut moins à sa destruction qu'à la manifestation de son essence même, de ce qu'il y a d'essentiel ou d'absolu dans sa relativité. Imaginer le présent, c'est alors en un sens être capable de se déprendre de lui sans cesser d'y appartenir, être capable donc de le « prendre » autrement qu'il n'est à première vue (sordide) pour capter, de biais, sa plus « haute valeur » (sa valeur d'usage poétique). Cette imagination créatrice qui est solidaire du mouvement de poétisation du fugitif caractérisant la modernité de Baudelaire, résulte selon Foucault d'un « jeu difficile entre la vérité du réel et l'exercice de la liberté »⁹⁶ qui prend la forme d'une transformation immanente de la réalité en beauté. On est donc à nouveau au plus loin de la problématique sartrienne qui tend à présenter le travail de l'imagination non pas sous l'angle d'une pratique transformatrice mais bien plutôt sous celui d'une activité, propre à la transcendance de la conscience, de néantisation du donné. Le propre du poète et sa limite, selon Sartre, tiennent en effet justement à ce qu'il fait le choix de l'irréel plutôt que du réel et qu'il incarne jusque dans la mauvaise foi la fonction néantisante de la conscience imageante. Or, Foucault prend soin de soustraire le travail de l'imagination et l'exercice de la liberté à toute forme de négativité qui risque de renvoyer complètement la poétique de la modernité du côté d'un « goût du néant » pris alors comme le symptôme d'une conscience malade, morbide, tendanciellement coupée du réel. Au thème de la néantisation sartrienne, s'oppose par conséquent celui d'un « jeu » du réel et de la liberté. L'artiste est celui qui fait jouer le réel contre lui-même, qui en fait varier les aspects, pour en révéler les propres potentialités transformatrices.

Cette puissance immanente de transformation et de contestation, propre à l'activité transfiguratrice de l'imagination, concerne non seulement le rapport au présent, mais aussi le rapport à soi. Il y a en effet un exercice de la liberté qui s'applique à l'artiste lui-même en tant qu'il peut faire « de son corps, de son comportement, de ses sentiments et passions, de son existence, une œuvre d'art »⁹⁷. La figure du dandy, redoublant celle du poète, vient donc compléter le tableau esquissé par Foucault, en donnant à l'attitude esthétique de modernité son sens proprement éthique qui prend appui ici sur un ensemble de pratiques ascétiques visant à une transformation de soi par soi. Celle-ci équivaut à une invention (on pourrait dire à une imagination) positive de soi dans la perspective d'un écart par rapport à la norme des comportements individuels et sociaux. De manière significative, Foucault prend soin de distinguer cette figure du dandy de celle que Sartre avait stigmatisée dans son « Introduction » aux *Écrits intimes* de Baudelaire⁹⁸ :

« L'homme moderne, pour Baudelaire, n'est pas celui qui part à la découverte de lui-même, de ses secrets et de sa vérité cachée ; il est celui qui cherche à s'inventer lui-même. Cette modernité ne libère pas l'homme en son être propre ; elle l'astreint à la tâche de s'élaborer lui-même »⁹⁹.

L'esthétique de l'existence n'est donc pas le reflet amplifié de l'impuissance ontologique de l'homme : elle n'est pas une conduite d'échec du poète incapable d'exister sur le mode de l'être et fuyant cet échec dans la mauvaise foi et le délire de l'imagination poétique. On voit ici à nouveau le renversement : ce qui était tenu par Sartre pour le principe pathologique de l'attitude du poète, excessivement préoccupé de lui-même et de sa vérité ultime (à conquérir sous la forme idéalisée d'une coïncidence avec soi), devient pour Foucault l'accomplissement de la modernité esthétique, sa possible transformation en une éthique de la modernité. Être moderne, c'est en effet, si l'on suit cette dernière piste, être capable de faire jouer les formes actuelles de son existence (personnelle mais aussi sociale) en vue de transformer son rapport au

présent ; de penser autrement en transformant son rapport à soi. C'est sur ce point sans doute que Foucault, à l'écart de la démarche sartrienne, déborde finalement les analyses de Benjamin dont il réinscrit les réflexions, historiques et esthétiques, au cœur de sa propre préoccupation d'une modernité envisagée avant tout d'après son potentiel critique.

¹ Voir l'exposé de Pierre Macherey : « " Il faut être absolument moderne " : la modernité, état de fait ou impératif ? », disponible sur le site de l'U.M.R. "Savoirs, Textes, Langage" à l'adresse suivante : <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20052006/macherey28092005cadreprincipal.html>

² Ces deux plans d'expérimentation de la modernité sont clairement présentés dans le livre de Dominique Rincé, *Baudelaire et la modernité poétique*, Paris, PUF, "Que sais-je" n°2156, 1984.

³ Voir la mise en perspective proposée par H. R. Jauss dans son essai sur "La «modernité» dans la tradition littéraire", in *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1978. Selon Jauss qui suit ici le *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* de P. Robert, c'est dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* de Chateaubriand que se trouverait la plus ancienne occurrence du terme "modernité" (*op. cit.*, p.158 et p.199, note 118).

⁴ Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne", in *Critique d'art*, Paris, Armand Colin, "Bibliothèque de Cluny", 1965, vol. 2, p.440.

⁵ *Ibid.*, p.453.

⁶ H.R. Jauss, *op. cit.*, p.197.

⁷ Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne", *op. cit.*, p.452.

⁸ *Ibid.*, p.453.

⁹ Baudelaire, "Exposition universelle de 1855. I. Méthode de critique", in *Critique d'art*, vol. 1, p.189.

¹⁰ H.R. Jauss, *op. cit.*, p.200.

¹¹ "Dédicace" à Arsène Houssaye, in *Le Spleen de Paris*.

¹² Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. fr. J. Lacoste, Paris, Payot, 1982.

¹³ Michel Foucault, "What is Enlightenment ?" ["Qu'est-ce que les Lumières ?"], in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque des sciences humaines", 1994, IV, n°339 [1984], p.568-571.

¹⁴ Cette "introduction" de Jean-Paul Sartre est par la suite devenue un livre intitulé *Baudelaire* (Paris, Gallimard, 1947 ; "Folio/Essais", 1988).

¹⁵ Il faudrait aussi faire une place aux analyses du poème en prose "La fausse monnaie" (*Le Spleen de Paris*, XXVIII) proposées par Jacques Derrida dans *Donner le temps. 1. La fausse monnaie* (Paris, Galilée, "La philosophie en effet", 1991, chapitres 3 et 4).

¹⁶ Il faut rappeler que seuls trois textes du livre initialement projeté par Benjamin ont été écrits : *Le Paris du second Empire chez Baudelaire* (ce texte est lui-même composé de trois parties, à valeur d'analyse sociologique ou de critique sociale : "La bohème", "Le flâneur" et "La modernité") ; *Sur quelques thèmes baudelairiens* (qui comporte une suite argumentée de 12 paragraphes) et *Zentralpark* (qui reprend et prolonge, sous la forme de fragments, certains des thèmes présentés dans le texte central, dans lequel paraît en réalité se concentrer le propos philosophique de Benjamin).

¹⁷ Lettre à Horkheimer du 16 avril 1938, citée dans la préface de J. Lacoste à *Charles Baudelaire*, p.11.

¹⁸ *Paris, capitale du XIXe siècle*, Paris, Cerf, 1989, p.476.

¹⁹ Nous renvoyons ici aux analyses de Régine Robin dans "L'écriture flâneuse", in Philippe Simay (dir.), *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*, Paris-Tel Aviv, Editions de l'éclat, "Philosophie imaginaire", 2005, p.37-54.

²⁰ Comme le souligne Jean Lacoste dans l'une de ses précieuses notes, la notion de "fantasmagorie" est centrale dans la philosophie de l'histoire de Benjamin. Elle "vient de Marx et de l'analyse du fétichisme : dans le capitalisme le rapport social des hommes entre eux « prend la forme fantasmagorique d'un rapport entre les choses » (*Das Kapital*, Marx-Engels Werke, t 23, p.86 ; *Le Capital*, trad. fr. J. Roy, I, t. 1, Paris, Editions sociales, 1969, p.85). [...] La fantasmagorie est une «illusion» (*Poésie et révolution*, trad. fr. M. de Gandillac, Paris, denoël, "Les Lettres nouvelles", 1971, p.137), une « transfiguration » qui détourne le regard de l'homme de la réalité et qui le distrait (*Poésie et révolution*, p.129), un « voile » (*Poésie et révolution*, p.133) et une « ivresse »" (*Charles Baudelaire*, p.260, note 7).

²¹ *Charles Baudelaire*, "Le Paris du second Empire chez Baudelaire", p.100.

²² *Ibid.*, p.103-104.

²³ Sur la notion de “distraction”, voir Régine Robin, *art. cit.*, p.43-45, où il est montré que Benjamin est ici très proche des analyses de Siegfried Kracauer (notamment dans “Culture de la distraction”, in *Le voyage et la danse*, Presses Universitaires de Vincennes, 1996).

²⁴ Jean Lacoste, *L'idée de beau*, Paris, Bordas, 1986, p.139.

²⁵ Baudelaire, *Fusées*.

²⁶ Charles Baudelaire, “Sur quelques thèmes baudelairiens”, p.160.

²⁷ *Ibid.*, p.163.

²⁸ *Ibid.*, p.179.

²⁹ Cité par Benjamin, *Ibid.*, p.182.

³⁰ Georg Simmel, “Métropoles et mentalité” ou “Les grandes villes et la vie de l'esprit” [*Grossstädte und Geistigeslebens*, 1903], repris dans *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 1989. Sur le rapport entre Benjamin et Simmel, voir Graeme Gilloch, “Optique urbaine. Le film, la fantasmagorie et la ville chez Benjamin et Kracauer”, in Ph. Simay (dir.), *Capitales de la modernité*, p.111-113.

³¹ Cité par Benjamin dans Charles Baudelaire, “Sur quelques thèmes baudelairiens”, p.178.

³² Charles Baudelaire, “Sur quelques thèmes baudelairiens”, p.179.

³³ *Ibid.*, p.180.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibid.*, p.183. Voir aussi dans les “Notes sur les *Tableaux parisiens* de Baudelaire” (1939), toujours à propos de *L'Homme des foules* de Poe, ce raccourci étonnant - et au fond assez discutable : “Ce passant dans une foule exposé à être bousculé par les gens qui se hâtent en tous sens, est une préfiguration du citoyen de nos jours quotidiennement bousculé par les nouvelles des journaux et de la T.S.F. et exposé à une suite de chocs qui atteignent parfois les assises de son existence même. [...] [Baudelaire] a bien senti la menace que les foules des grandes villes constituent pour l'individu et pour son aparté” (in *Ecrits français*, Paris, Gallimard, “Folio/Essais”, 1991, p.308-309).

³⁷ Benjamin, “A propos de quelques motifs baudelairiens”, in *Ecrits français*, p.317.

³⁸ Freud, “Au-delà du principe de plaisir”, in *Essais de psychanalyse*, trad. fr. S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1967, p.31 ; cité par Benjamin dans Charles Baudelaire, “Sur quelques thèmes baudelairiens”, p.156.

³⁹ Charles Baudelaire, “Sur quelques thèmes baudelairiens”, p.160.

⁴⁰ *Ibid.*, p.159.

⁴¹ Sur cette distinction, voir Régine Robin, *art. cit.*, p.46.

⁴² Dans son article sur “Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov” (1936), Benjamin évoque dans le même sens la baisse du cours de l'expérience qu'il rapporte à l'impact de la grande guerre (cf. *Ecrits français*, p.265).

⁴³ Benjamin cite à plusieurs reprises la première strophe du “Soleil” de Baudelaire, où selon lui le poète présente une image de son propre travail poétique, important l'expérience du choc lié à la grande ville dans le langage lui-même :

“Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures,

Les persiennes, abri des secrètes luxures,

Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés

Sur la ville et les chmups, sur les toits et le blés,

Je vais m'exercer seul à ma fanstasque escrime,

Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,

Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,

Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés”

(Baudelaire, “Le Soleil”, in *Les Fleurs du mal*, “Tableaux parisiens”, XC ; cité par Benjamin notamment p.161).

⁴⁴ Charles Baudelaire, “Sur quelques thèmes baudelairiens”, p.161.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ibid.*, p.189.

⁴⁷ Graeme Gilloch, *art. cit.*, p.114.

⁴⁸ *Ibid.*, p.162 (nous soulignons).

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, Dédicace à Arsène Houssaye.

⁵¹ Voir Jean Lacoste, *L'Aura et la rupture. Walter Benjamin*, Paris, Maurice Nadeau, 2003, p.97.

⁵² Charles Baudelaire, “Sur quelques thèmes baudelairiens”, p.207.

⁵³ “L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique”, in *Ecrits français*, p.183.

⁵⁴ Charles Baudelaire, “Sur quelques thèmes baudelairiens”, p.200.

- ⁵⁵ *Ibid.*, p.201. Benjamin critique de ce point de vue le daguerréotype qui forçait l'homme "à regarder (longuement d'ailleurs) un appareil qui recevait l'image de l'homme sans lui rendre son regard" (p.199).
- ⁵⁶ Sur ce thème du "déclin de l'aura", voir Peter Bürger, "Walter Benjamin : contribution à une théorie de la culture contemporaine", in *Revue d'esthétique*, "Walter Benjamin", Nouvelle série, n°1, 1981, p.25-27 ; voir aussi l'analyse de Jürgen Habermas, "L'actualité de Walter Benjamin. La critique : prise de conscience ou préservation", *Ibid.*, p.116-118.
- ⁵⁷ Nous suivons ici les remarques de Peter Bürger dans "L'«héroïsme de la vie moderne». L'allégorie chez Baudelaire", *La Prose de la modernité*, trad. fr. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, "Esthétique", 1994, notamment, p.100-107
- ⁵⁸ Régine Robin, *art. cit.*, p.46. Ce thème de l'allégorie, qui place l'existence sous le signe de la fragmentation [*Zerbrochenheit*], est au cœur de l'interprétation que Benjamin donne du drame baroque allemand (*L'origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985).
- ⁵⁹ Baudelaire, "Perte d'auréole", in *Le Spleen de Paris*, XLVI.
- ⁶⁰ Baudelaire, *Du vin et du haschisch*, in *Les Paradis artificiels*, Paris, Librairie Générale Française, "Le Livre de Poche", p.64 ; cité par Benjamin dans *Charles Baudelaire*, p.117-118.
- ⁶¹ Voir Régine Robin, *art. cit.*, p.47.
- ⁶² Foucault, "Qu'est-ce que les Lumières ?", in *Dits et écrits*, IV, p.569.
- ⁶³ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque des Idées", 1943 ; rééd. "Tel", 1976, Quatrième partie, Chapitre II, p.616-635.
- ⁶⁴ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, p.19.
- ⁶⁵ De ce point de vue, il serait intéressant de comparer l'étude de Sartre et celle du Docteur René Laforgue, *L'Échec de Baudelaire. Étude psychanalytique sur la névrose de Charles Baudelaire* (Paris, Denoël et Steele, 1931) dont le premier avait sans doute pris connaissance au moment d'écrire son "Introduction" aux *Écrits intimes*. Benjamin mentionne lui-même de manière critique le travail de Laforgue au début de "Zentralpark" (*Charles Baudelaire*, p.211).
- ⁶⁶ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, p.128.
- ⁶⁷ *Ibid.*, p.124.
- ⁶⁸ *Ibid.*, p.125.
- ⁶⁹ *Ibid.*, p.128-129.
- ⁷⁰ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, p.13.
- ⁷¹ *Ibid.*, p.26. Voir aussi, p.64-65. Jean-François Louette a proposé une interprétation du *Baudelaire* fondée sur l'usage d'une certaine méthode dialectique (« une quasi dialectique et sans synthèse », comme il est dit dans les *Cahiers pour une morale*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1983) qui se retrouve également dans le livre sur Genet et plus généralement dans la plupart des analyses biographiques de Sartre (voir « La dialectique dans la biographie », in *Les Temps Modernes*, n°531-533, oct.-déc. 1990, « Témoins de Sartre », vol. 2, p.720-759).
- ⁷² *Ibid.*, p.65.
- ⁷³ *Ibid.*, p.75.
- ⁷⁴ *Ibid.*, p.74-75.
- ⁷⁵ *Ibid.*, p.65.
- ⁷⁶ *Ibid.*, p.75. Sartre évoque ici (et plus loin encore, p.178) "L'Héautontimoroumenos" :
"Je suis la plaie et le couteau !
Je suis le soufflet et la joue !
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau !"
(Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, "Spleen et Idéal", LXXXVI)
- ⁷⁷ Voir notamment les pages consacrées au "fait poétique baudelairien" (*Baudelaire*, p.160sq).
- ⁷⁸ *Ibid.*, p.160-161.
- ⁷⁹ *Ibid.*, p.23.
- ⁸⁰ *Ibid.*, p.19.
- ⁸¹ Voir Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, Paris Gallimard, 1971, t.I, p.8. Voir également le travail de Pierre-Henry Frangne, *La négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)* (Rennes, PUR, "Æsthetica", 2005) qui analyse le rapprochement opéré par Sartre entre Mallarmé, Flaubert et Baudelaire – comme figures paradigmatiques du symbolisme littéraire (p.339-345).
- ⁸² Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, p.678.
- ⁸³ Peter Bürger, *La Prose de la modernité*, p.114.
- ⁸⁴ Baudelaire, "Le goût du néant", in *Les Fleurs du Mal*, LXXXIII.
- ⁸⁵ Il est possible de noter que Foucault consacre très peu de pages dans toute son œuvre à Baudelaire. le "poète maudait" ne paraît pas faire partie de la lignée des écrivains transgressifs qu'évoquent les premiers travaux de

Foucault. Sur l'introduction de la référence à Baudelaire dans la conférence de 1984, voir l'article détaillé de Fabienne Brugère : "Foucault et Baudelaire. L'enjeu de la modernité", in P.-F. Moreau (dir.), *Lectures de Michel Foucault. Sur les Dits et écrits*, volume 3, Lyon, ENS Éditions, "Theoria", 2003, p.79-91.

⁸⁶ Benjamin assignait à l'historien matérialiste la tâche de "faire éclater la continuité de l'histoire" (*Thèses sur la philosophie de l'histoire*, in Walter Benjamin, *Œuvres*, II. *Poésie et révolution*, trad. fr. M. de Gandillac, Paris, Denoël, "Les Lettres Nouvelles", 1971, Thèse 16).

⁸⁷ Foucault, "Qu'est-ce que les Lumières ?", in *Dits et écrits*, IV, p.569.

⁸⁸ *Ibid.*, p.571.

⁸⁹ *Ibid.*, p.578.

⁹⁰ *Ibid.*, p.568.

⁹¹ *Ibidem.*

⁹² Sur le rapprochement entre Baudelaire et Nietzsche, voir Jean Lacoste, *L'Aura et la rupture*, p.95-96.

⁹³ Michel Foucault, "Qu'est-ce que les Lumières ?", *op. cit.*, p.568.

⁹⁴ Tel est le sens de la dernière phrase du *Baudelaire* de Sartre : "Le choix libre que l'homme fait de soi-même s'identifie absolument avec ce qu'on appelle sa destinée" (p.179).

⁹⁵ Michel Foucault, "Qu'est-ce que les Lumières ?", *op. cit.*, p.570.

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ *Ibid.*, p.571.

⁹⁸ Sartre consacre lui-même une longue analyse au "dandysme" de Baudelaire (*Baudelaire*, p.123-149), rabattu sur une conduite de mauvaise foi : "Par des obligations constamment renouvelées, [Baudelaire] se masque son gouffre : il est d'abord dandy par peur de soi [...]. Notons que le dandysme, par sa gratuité, par la libre position de valeurs et d'obligations, s'apparente au choix d'une Morale. Il semble que, sur ce plan, Baudelaire ait donné satisfaction à cette transcendance qu'il a découverte en lui dès l'origine. Mais c'est une satisfaction truquée. Le dandysme n'est que l'image affaiblie du choix absolu de valeurs inconditionnelles" (p.124).

⁹⁹ Michel Foucault, "Qu'est-ce que les Lumières ?", *op. cit.*, p.571.