

# Une ténébreuse et profonde unité : Sur Walter Benjamin et Charles Baudelaire

Jérôme Melançon, *Université d'Ottawa*

Poser la question du rapport de la littérature à la philosophie, c'est déjà poser la séparation des deux. D'une part, une forme d'art — puisqu'il ne s'agit pas ici de la « littérature » de consommation qui a un statut complètement autre — et d'autre part, enquête, recherche, étude. Au-delà du simple rapport de la philosophie à tout objet d'investigation, il y a dans son rapport à la littérature une espèce de consanguinité en ce que toutes deux passent par l'écrit pour leur expression. Ainsi, la philosophie peut trouver dans la littérature autant un art aux fortes connotations sociales qu'un discours fictif sur la réalité s'apparentant au sien propre et qu'elle peut ainsi s'approprier. On retrouve ces deux composantes dans les réflexions de Walter Benjamin, philosophe allemand (1892-1940) associé à la théorie critique. Il s'agira ainsi d'explorer brièvement sa philosophie de la littérature, mais également de montrer, à travers son rapport à Charles Baudelaire<sup>1</sup>, comment le discours philosophique peut s'approprier le discours littéraire et s'en nourrir<sup>2</sup>.

Nous retrouvons dans « Histoire littéraire et science de la littérature<sup>3</sup> » de Walter Benjamin un bilan négatif du développement de la science littéraire, bilan qui donne lieu à l'expression d'une science ou histoire littéraire axée à la fois sur l'histoire et la critique. Benjamin situe ce développement à l'intérieur de la crise de la culture qui imposa à l'histoire littéraire le caractère d'une « creuse mise en scène » et la fonction de donner à certains groupes l'illusion de participer aux biens culturels des belles-lettres. L'histoire littéraire ne peut substituer la réalité à l'illusoire qu'elle produit qu'à condition de renoncer à son caractère muséal : la littérature, pour être comprise et pertinente, ne peut souffrir d'être archivée. Il sentait bien les effets du modernisme en ce domaine qui a gommé, dans la culture muséale, la tension entre connaissance et pratique et, dans le domaine historique, la tension entre présent et passé. L'histoire littéraire moderniste, affirme-t-il, prétend se légitimer en se concentrant

sur la littérature de son époque et ne dirige son ambition qu'à rivaliser avec les quotidiens à grand tirage. Elle diffère en cela grandement de l'histoire littéraire ancienne, celle des frères Grimm par exemple, qui n'étudiait pas la littérature de son temps par effet « d'une règle de vie ascétique, pratiquée par des savants de race qui étudiaient le passé sous la forme la plus convenable à leur époque, et ainsi la servaient directement<sup>4</sup>. » Un tel travail, affirme Benjamin, exige une diététique aussi rigoureuse que la grande création artistique.

Aucune génération depuis celle des frères Grimm n'a réussi à fondre d'une telle manière les points de vue historique et critique. L'histoire de la littérature devra donc rétablir la tension entre connaissance et pratique ainsi qu'entre présent et passé en se faisant à la fois critique et historique. La science de la littérature doit éviter la fausse question qui trouble le travail d'histoire de la littérature : « jusqu'à quel point la raison peut-elle, et peut-elle même d'aucune manière, concevoir l'œuvre d'art ?<sup>5</sup> » En effet, exister dans le temps et être comprise sont les deux faces d'une même réalité pour l'œuvre d'art. L'historien de la littérature doit, par nécessité, se battre avec les œuvres ; il doit dire comment elles sont nées, mais aussi circonscrire l'horizon dans lequel elles ont vécu — à savoir leur réception par leurs contemporains, leurs traductions, leur gloire, somme toute, leur destin. Il doit « donner à voir dans le temps où elles sont nées le temps qui les connaît — c'est-à-dire le nôtre<sup>6</sup>. » L'histoire littéraire doit ainsi, en étant à la fois critique et historique, donner à la littérature son rôle d'organon de l'histoire. La notion du destin de l'œuvre d'art réapparaîtra dans les considérations de Benjamin sur Baudelaire.

### *Poésie lyrique et modernité*

L'essai « Sur quelques thèmes baudelairiens<sup>7</sup> » nous livre plusieurs des thèmes centraux de la pensée de Benjamin en passant par l'exemple et la pensée de Baudelaire. Nous examinerons donc, tour à tour, les thèmes de la nouveauté moderne, des *correspondances* ainsi que de l'aura et de son déclin. Nous espérons ainsi illustrer comment Benjamin s'est nourri de sa réflexion sur Baudelaire pour

alimenter sa philosophie. L'essai « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique<sup>8</sup> » nous fournira des éclaircissements sur ces thèmes.

En écrivant *Les Fleurs du mal*, Baudelaire savait qu'il aurait de la difficulté à rejoindre immédiatement un public : il n'a trouvé que beaucoup plus tard, parmi les générations qui le suivirent, les lecteurs auxquels il s'adressait dans « Au lecteur ». Malgré le statut de ce livre, l'accueil réservé à la poésie lyrique est à cette époque de moins en moins favorable. En effet, le poète lyrique n'est plus le poète par excellence ; il ne représente plus qu'un genre parmi d'autres. Baudelaire est d'ailleurs le dernier poète lyrique à connaître un succès de masse et malgré ce succès, le public est aujourd'hui — et Benjamin est en cela notre contemporain — réticent face à la poésie lyrique du passé. La baisse du succès de la poésie lyrique peut s'expliquer par le fait qu'elle n'établit plus, ou presque plus, le contact avec l'expérience des lecteurs, celle-ci s'étant transformée dans sa structure même. La philosophie, sous les guises de la philosophie de la vie et de la phénoménologie, a d'ailleurs, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, tenté de saisir la nature de cette transformation ; Henri Bergson, avec *Matière et mémoire*, en serait pour Benjamin le meilleur exemple. Selon Bergson, la mémoire est l'élément par-dessus tout décisif dans la structure philosophique de l'expérience. Cette dernière est constituée par des données accumulées, souvent inconscientes. En n'examinant pas l'historicité de la mémoire, Bergson se prive d'une investigation de « l'expérience inhospitalière et aveuglante qui est propre à l'époque de la grande industrie » (*Q.T.B.*, p. 332). Ce faisant, il fixe l'image persistante qui complète cette historicité et qui renvoie à l'expérience qu'avait Baudelaire de son lecteur à l'esprit occupé par la sottise, l'erreur, le péché et la lésine.

Si l'essence de l'expérience se trouve dans la durée, comme le prétend Bergson, l'écrivain serait le seul sujet adéquat de l'expérience. En effet, si l'attitude contemplative est une affaire de choix, l'écrivain serait celui qui la convoquera le plus souvent. Marcel Proust suggère plutôt le contraire : il distingue la *mémoire volontaire*, qui fournit seulement les événements qui peuvent être évoqués

par un effort d'attention, qui est commandée par l'intelligence et qui correspond à la mémoire pure de Bergson, et la *mémoire involontaire*. En effet, l'individu ne peut se rendre maître de son expérience que par pur hasard. Proust élaborait cette seconde notion alors qu'il faisait face à la tâche de raconter sa propre enfance, au début de la *Recherche du temps perdu*. Cette mémoire involontaire garde la marque des circonstances (impressions, sensations) qui l'ont suscitée et appartient en cela à l'ordre du particulier.

Benjamin passe par Valéry et Freud pour ajouter de la substance à cette recherche sur la nature de l'expérience moderne, à cette tentative de la définir, même si ce n'est que partiellement. En effet, celle-ci, en tant que manière d'être dans le monde et d'être en société, est pour Benjamin presque entièrement nouvelle. Pour ces deux auteurs, les impressions et sensations fonctionnent comme des surprises, comme des *chocs*. Le souvenir nous donne un temps pour organiser ce que nous avons manqué dans l'instant ; l'événement à la source du choc devient alors expérience vécue par l'amortissement du choc par la conscience. Le choc est ainsi atténué dans le souvenir pour garder quelques caractéristiques mieux contrôlées — et l'incident à la source de l'expérience vécue devient stérile pour l'expérience poétique. Il y a une difficulté pour la poésie lyrique de se fonder sur cette nouvelle expérience basée sur le choc en ce que cette forme de poésie nécessite un haut degré de conscience des événements. La production poétique de Baudelaire est donc par nécessité liée à l'émancipation par rapport aux expériences vécues.

L'apport de cette défense contre le choc par le souvenir est d'assigner une place temporelle précise à l'événement à l'intérieur de la conscience. Benjamin transpose cette situation dans une image violente de Baudelaire. Il s'agit d'un duel où, avant d'être vaincu, l'artiste crie de frayeur. Baudelaire montre l'écrivain comme un escrimeur en plein combat, comme dans ces vers tirés de « Le Soleil » :

Je vais m'exercer seul à ma fantasque 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.

L'acte de création même du poète est essentiellement choc : il trébuche et se heurte ; il biffe, il raye ; il porte trait après trait. En même temps, il est fantasque, il flaire et ne quitte pas des yeux ses rêves. De là vient le projet de Baudelaire : « 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 » (cité dans *Q.T.B.*, p. 344). Cette image du choc est transposée à la ville et à ses foules, d'où naît le rêve de ce miracle : les coups du poète-escrimeur lui fraient un passage parmi la foule, à travers la masse amorphe des passants.

Le poète, par son exercice, personnifie en quelque sorte le processus de conception d'expériences vécues, c'est-à-dire qu'il le répète par sa poésie ou sa prose. L'écriture fait passer le choc — à la fois celui de l'événement ou de la sensation et celui de la trouvaille du vers — à l'état de souvenir. Il n'en reste alors qu'images, sons, odeurs, textures et goûts tels qu'évoqués par le poème : le choc est expérience vécue, il peut être évoqué à tout moment par la lecture du poème.

### *Les correspondances et l'objet d'art*

Le temps joue un rôle déterminant dans l'expérience moderne : l'âme humaine en est obsédée et ne peut s'en libérer qu'en se remémorant la durée. Proust, tout au long de sa vie (et plus particulièrement pendant l'écriture de la *Recherche du temps perdu*), a remis en lumière son passé. Chez Baudelaire, seuls de rares jours notables apparaissent. Ils sont des jours de remémoration qui ne sont pas marqués par des expériences vécues et qui, plutôt que de se lier les uns aux autres comme le font d'habitude les jours, se détachent seuls à seuls du temps. Leur contenu est fixé dans la notion de correspondance, notion tirée du poème du même nom.

« Les *correspondances*, écrit Benjamin, contiennent une conception de l'expérience qui fait place à des éléments culturels. Baudelaire devait s'appropriier ces éléments pour pouvoir pleinement mesurer ce que signifie en réalité la catastrophe dont il était lui-même, en tant qu'homme moderne, le témoin » (*Q.T.B.*, p. 371).

Quelle catastrophe ? Celle qui est au centre des *Fleurs du mal*, celle de la perte irrémédiable d'une réalité. Il s'agit dans les correspondances d'une expérience cherchant à s'établir à l'abri de toute crise ou catastrophe, ce qui est possible seulement dans le domaine cultuel ; si cette expérience sort du domaine du culte, elle se présente comme « le beau » où la valeur de culte devient valeur d'art.

Le beau peut être défini dans sa relation avec l'histoire ou avec la nature ; dans chaque cas son aspect aporétique se manifeste. D'abord, en tant qu'il existe historiquement, le beau est un appel à se joindre à ceux qui l'ont déjà admiré. On ne retrouve jamais dans l'œuvre l'objet identique de l'admiration, celle-ci se constituant de ce que les générations antérieures ont déjà admiré dans cette même œuvre. Ensuite, le beau ne demeure pareil à lui-même qu'en gardant son voile. Ce voilement est l'aspect de l'œuvre d'art qui reflète la réalité, la nature ; comme l'écrit Benjamin, « les *correspondances* sont l'instance devant laquelle l'objet de l'art se découvre comme une chose qu'il s'agit de refléter fidèlement, chose par là même de part en part aporétique » (*Q.T.B.*, p. 372). L'objet de l'art est reflété par l'entremise des correspondances, qui elles-mêmes font que l'objet reflète la réalité. Le beau peut alors être défini comme « l'objet de l'expérience dans l'état de ressemblance » (*Q.T.B.*, p. 372).

L'œuvre d'art, dans son principe, a toujours été reproductible. Toutefois, il manquera toujours aux reproductions le *hic et nunc* de l'œuvre d'art, « l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve » (*O.A.*, p. 71), l'authenticité de l'œuvre originale. Cette existence unique, aussi longtemps qu'elle dure, subit le travail de l'histoire : l'authenticité fonde une représentation de la tradition qui a transmis jusqu'à aujourd'hui cet objet comme objet identique. Tout ce qui relève d'elle ne peut qu'échapper à la reproduction. L'authenticité de l'œuvre d'art est constituée de tout ce qu'elle a de transmissible venant de son origine, autant sa durée matérielle que son pouvoir de témoignage historique. C'est une même chose que l'unicité et l'intégration à la tradition de l'œuvre d'art. En effet, la tradition est une réalité vivante et changeante ; la perception d'une même œuvre et de sa même aura change avec le temps.

Les correspondances renvoient à une vie antérieure, à une pré-histoire : elles sont les données de la remémoration. Le passé murmure à travers elles, par les composantes historiques et naturelles. C'est l'idéal qui donne à Baudelaire le pouvoir de remémoration ; au contraire, le spleen déchaîne contre lui l'essaim des secondes. Benjamin utilise le poème « Le goût du néant » pour l'illustrer, par le vers « Le printemps adorable a perdu son odeur ! »

L'odeur est perdue, en ce que l'expérience d'autrefois s'est écroulée et que la mémoire involontaire s'est réfugiée dans l'odeur. La reconnaissance des odeurs console car elle assoupit la conscience de l'écoulement du temps : cette odeur perdue sentie à nouveau évoque d'autres odeurs et abolit de ce fait des années, ramène un souvenir d'il y a dix ans à ce même moment. Ainsi fonctionne l'idéal ; le spleen, par contre, fait que le temps devient une chose :

Et le temps m'engloutit minute par minute,  
Comme la neige immense un corps pris de roideur.

Le spleen est hors de l'Histoire, comme l'est la mémoire involontaire. Pourtant, il aiguise la perception du temps : la conscience est ainsi prête à chaque seconde à amortir le choc que la perception provoque en elle.

Baudelaire tient les « fragments disjoints de la véritable expérience historique » (*Q.T.B.*, p. 377) avec le spleen et la vie intérieure. L'image qu'a Bergson de la durée l'éloigne de l'histoire en ce qu'elle ne laisse aucune place à la mort. Cette durée ne peut accueillir la tradition. Au contraire, le spleen révèle l'expérience vécue dans sa nudité, fait retourner la terre à l'état de nature, élimine toute préhistoire, toute aura.

### *La fin de l'aura et le rapprochement du lointain*

Le concept d'*aura* est central à la pensée de Benjamin, surtout à sa conception de l'art. L'*aura* d'un objet offert à l'intuition consiste en un ensemble d'images surgies de la mémoire involontaire et groupées autour de cet objet ; elle correspond dans cette sorte d'objet à l'expérience sédimentée autour de lui. Elle est une trame d'es-

pace et de temps singulière, « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » (*O.A.*, p. 74). La reproduction technique des œuvres d'art, par la production en série, rapproche les objets des masses, abolit la distance. La photographie en est l'exemple préféré de Benjamin : elle élargit le champ de la mémoire volontaire en nous fournissant des traces visuelles des événements. Baudelaire reconnaît à la photographie le droit de s'approprier les choses éphémères à condition qu'elle n'empiète pas dans le domaine de l'imaginaire et de l'art, où la valeur ne vient que de ce que nous ajoutons de notre âme. En effet, l'œuvre d'art est unique en ce qu'elle ne peut être épuisée par aucune idée ou impression qu'elle suscite. Elle offre une réalité qui, parce qu'elle appartient à l'imagination, ne peut être épuisée : on ne peut en être rassasié. L'image du monde primitif, le monde le plus lointain, est ce qui rend insatiable le plaisir que nous prenons au beau. Cependant, ce monde nous est maintenant voilé par les larmes de la nostalgie, selon l'expression de Baudelaire. L'art fait surgir le beau du fond du temps, créant à l'instant de cette réussite un instant unique. Pour la perception onirique, il en va de la nature comme dans cet extrait du poème *Correspondances* :

L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers

Ce processus est impossible pour la photographie qui, au contraire de l'art non reproductible, a pour fonction de rassasier la faim, d'étancher la soif. Les conditions nouvelles créées par la reproduction déprécient le *hic et nunc* de l'original, de l'œuvre authentique. L'aura de l'objet est détruite quand, par la reproduction, l'unique devient un standard. L'inhumanité de la photographie vient du fait que la personne photographiée regarde un appareil qui ne lui rend pas son regard. « Or, écrit Benjamin, le regard est habité par l'attente d'une réponse de celui auquel il s'offre. Que cette attente reçoive une réponse [...], l'expérience de l'aura connaît alors sa plénitude » (*Q.T.B.*, p. 381-382). Cette expérience repose sur le transfert d'une forme de réaction courante dans la société, mais en ce qui concerne notre rapport à l'inanimé. Qu'on nous regarde ou que nous

nous sentions regardés, nous levons les yeux. C'est ainsi que « sentir l'aura d'un phénomène, c'est lui conférer le pouvoir de faire lever les yeux » (*Q.T.B.*, p. 382). Une des sources de la poésie est justement l'octroi de ce pouvoir : à son écriture, le poète lève les yeux pour trouver ses vers ; à sa lecture, nous levons les yeux pour regarder au loin, pour rêver.

Les images qui surgissent de la mémoire involontaire se distinguent du fait qu'elles possèdent une aura. Ce que trouve cette mémoire possède le caractère de faire lever les yeux, de faire rêver. Parce qu'elles ne se produisent qu'une seule fois, parce qu'elles échappent à nos tentatives d'appropriation, elles confirment un concept d'aura dans le fait d'apercevoir l'« apparition unique d'un lointain » (*Q.T.B.*, p. 382). Ce qui est essentiellement lointain de cette manière est inapprochable, tel l'image qui sert au culte, d'où le caractère sacré de l'art et des souvenirs — nous nous sentons observés par des regards familiers.

Baudelaire avait conscience, plus que quiconque selon Benjamin, du phénomène du déclin de l'aura. Ce phénomène s'inscrit d'ailleurs dans son œuvre lyrique, se présente quand surgit le regard humain et que l'attente à l'égard du regard est déçue. Baudelaire décrit des yeux qui ont perdu le pouvoir de regarder, cette perte leur conférant un charme par lequel la sexualité rompt ses relations avec l'Éros. Ces yeux ignorent le lointain : ils sont lisses comme des miroirs et témoignent de l'absence de celui qu'on regarde. Ils ont des regards familiers, vides de la distance des lointains, pleins de promesses et de renoncements — comme les Satyresses et les Nixes, ils n'appartiennent plus à la famille humaine. Baudelaire, affirme Benjamin, « ne peut résister aux yeux sans regard et c'est sans illusion qu'il se soumet à leur empire » (*Q.T.B.*, p. 385). Il lie le regard de la bête de proie et de la prostituée : toutes deux portent le regard à l'horizon, partageant le même égarement, la même fixité d'attention, montrant un détachement à moitié faux alors même qu'elles veillent à leur propre sûreté. Par l'entremise de Georg Simmel, Benjamin les lie à leur tour au citoyen, dont l'œil est chargé de besoins visant à assurer sa sécurité. Les rapports des citoyens des grandes villes sont marqués par la vue, beaucoup plus que l'ouïe

par l'effet des moyens de transport publics : chacun doit regarder les autres et être regardé pendant de longs moments, sans jamais parler à qui que ce soit. Le regard qui s'assure de la sûreté des lieux, qui surveille les voitures, ne peut évidemment pas se perdre dans le lointain.

La condition du lyrisme à venir était, pour Baudelaire, la conscience d'une tâche à remplir. L'expérience décisive de sa vie fut, selon ses propres dires, d'« avoir pour lot de se laisser coudoyer par les foules » (cité dans *Q.T.B.*, p. 390). Il s'est défait de l'illusion d'une foule qui aurait en elle-même son mouvement et son âme : elle devient basse. Benjamin écrit :

Baudelaire se retourne contre la foule ; il le fait avec la rage impuissante de celui qui se bat contre la pluie et le vent. Telle est l'expérience vécue que Baudelaire a élevée au rang d'une sagesse. Il a indiqué le prix qu'il faut payer pour accéder à la sensation de la modernité : la destruction de l'aura dans l'expérience vécue du choc (*Q.T.B.*, p. 390).

Telle est la loi de sa poésie ; telle est l'expérience moderne. On sent ici toute l'admiration de Walter Benjamin pour Charles Baudelaire. Aux dires de Jean Lacoste, le traducteur de Benjamin<sup>9</sup>, celui-ci en est venu à s'identifier à Baudelaire. Cette identification viendrait en partie de ses conditions de vie difficiles à Paris — comme ce fut le cas de Baudelaire alors qu'il était poursuivi par ses créanciers, obligé à changer régulièrement d'adresse —, mais aussi des conditions politiques semblables en 1848 et 1938 — menace de guerre, qui-vive constant. Mais plus que les détails biographiques, ce fut la pensée de Baudelaire, ses images, son idéal et son spleen, qui le fascinèrent. Les écrits de Baudelaire se voient insuffler une nouvelle vie dans les écrits de Benjamin : il reprend ses concepts, utilise ses images. Tous deux comprirent la modernité de la même manière, comme une série de chocs. Baudelaire préférait les illusions, les décors de théâtre. Ces choses fausses — de la même manière que les données de la mémoire involontaire — sont d'autant plus rapprochées du vrai parce que nous les savons fausses et qu'elles se donnent comme fausses, comme imitant ou reflétant le réel.

*L'expérience moderne et l'unité par-delà le temps*

Les écrits de Baudelaire ont pu servir de cette manière à Benjamin grâce à la conception de l'art de ce dernier. En effet, l'écrivain ou artiste et l'historien ou critique d'art — il s'agit de la même tâche pour Benjamin —, doivent se battre avec l'œuvre dans le processus de création ou d'analyse. L'artiste lance le destin de l'œuvre ; à son tour, le critique le retrace, marquant sa différence avec l'intention première et examinant l'apport de l'histoire dans ce changement. Il s'agit de voir dans l'œuvre d'autrefois le monde d'aujourd'hui en adoptant par rapport à elle une position à la fois critique et historique. Après tout, l'œuvre et son aura demeurent les mêmes à travers le temps — c'est l'art, la manière de créer les œuvres, et la perception de l'art qui changent avec les époques.

Baudelaire est la figure moderne par excellence pour Benjamin. Conscient qu'il a une tâche à remplir, que la poésie lyrique a une nouvelle nature, qu'elle ne correspond plus aux expériences de son lecteur, il continue à projeter ses images dans le lointain tout en se nourrissant de la destruction de l'aura des objets qu'il entoure et des poèmes qu'il crée. *Les Fleurs du mal* montrent encore aujourd'hui le poète sans auréole, sans auditoire gagné d'avance, se promenant incognito, mortel parmi les mortels. Ce n'est pas que l'œuvre qui perd son aura, c'est aussi l'artiste qui perd son auréole. Peut-être est-ce mieux ainsi, nous disent-ils tous deux.

La figure de Baudelaire et son œuvre poétique expriment déjà ce qu'est l'expérience quotidienne de Benjamin. Le philosophe y trouve exprimée et vécue la notion de *correspondance*, son illustration, ainsi que ce qu'elle dévoile. D'un côté, la catastrophe de la perte d'une réalité et d'un certain accès au monde basés sur le culte plutôt que sur le beau, la catastrophe de la conscience de l'écoulement du temps ressenti par Baudelaire comme *spleen*. De l'autre, la possibilité que ce passé nous parle à travers les correspondances et que nous ayons toujours un certain accès, bien que diffus, vague et en déclin, au temps perdu, au lointain absolu. Les correspondances nous font lever les yeux et nous font rêver, nous projettent vers ce passé, loin de l'aliénation propre à l'expérience moderne. La question qui nous préoccupe ici, à savoir si la littérature nourrit la

réflexion philosophique, trouve une réponse affirmative et une explicitation à travers l'exemple de l'étude qu'a faite Walter Benjamin de l'œuvre et de la vie de Charles Baudelaire. La réflexion de Benjamin se nourrit de l'expérience vécue et écrite de Baudelaire et des termes et images qu'il a pu, en sa qualité de poète, employer pour la décrire. Les deux figures s'unissent à force de liens tissés et de similitudes vécues.

Ce que nous montre avant tout Benjamin, c'est qu'à travers le rapport à la littérature, il y a rapport au réel. C'est par ce rapport que la séparation entre philosophie et littérature s'estompe, l'une nourrissant l'autre. Si l'œuvre d'art, l'œuvre de littérature du passé doit nous montrer à la fois son temps et le nôtre, ce qu'elle fût et ce qu'elle est, c'est notre rapport à l'œuvre mais aussi au réel qui est exposé par son étude historique et critique. *Les Fleurs du mal*, comme le reste de l'œuvre de Baudelaire, nous décrivent l'expérience moderne, l'importance du choc, le déchirement entre idéal et spleen, le déclin de l'aura et le rétrécissement du lointain. Elles nous enseignent aussi que cette expérience était en 1861 encore nouvelle, que le lecteur de l'époque n'était déjà plus réceptif à la poésie lyrique, que le poète ne pouvait encore assumer la perte de son auréole. Surtout, comme les textes de Benjamin à leur sujet parus quatre-vingts ans plus tard, elles nous rappellent que cette expérience est toujours la nôtre, que ce que le poète ressentait alors est aujourd'hui généralisé, qu'en conclusion, nous sommes modernes et ne pouvons que le demeurer. Si notre perfection se trouve toujours dans l'atteinte de l'idéal, à son paroxysme de l'immortalité — d'ailleurs au mieux improbable —, le spleen, culminant en l'imminence de la mort sous la forme du Temps, continue de planer au-dessus de nos têtes. En cela, nous sommes humains et le demeurerons.

1. Les poèmes de Baudelaire auxquels nous référons dans cet article sont tous issus des *Fleurs du mal* : « Correspondances », « Le Soleil » et « Le Goût du Néant ». Lorsque nous traitons du poème « Correspondances », nous le mentionnons explicitement ; sinon, il est question du concept de correspondances.
2. Pour les autres textes de Benjamin sur Baudelaire, voir Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, Petite bibliothèque Payot, 2002. Voir également, dans les trois tomes des *Œuvres* de Benjamin chez Gallimard, collection Folio/Essais, ses écrits « Les tâches du traducteur », rédigé après sa traduction des *Tableaux parisiens* de Baudelaire, et « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle » qui peut servir d'introduction à son livre sur Baudelaire ; « Problèmes de sociologie du langage » ; « Sur le pouvoir d'imitation » ; « Situation sociale actuelle de l'écrivain français » ainsi que « Sur le langage en général et sur le langage humain » — tous des articles qui apportent une autre lumière sur le rapport de Walter Benjamin à la littérature et au langage.
3. « Histoire littéraire et science de la littérature », dans Walter Benjamin, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 2000, pp. 274-283, 1931.
4. *Ibid.*, p. 281.
5. *Ibid.*, p. 282.
6. *Ibid.*, p. 283.
7. « Sur quelques thèmes baudelairiens », dans Walter Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 329-390. Ce texte fait également partie, sous une traduction différente, de *Charles Baudelaire, op. cit.* Il fut publié en 1940. Cité « *Q.T.B.* » ci-après.
8. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 1<sup>ère</sup> version de 1935, dans Walter Benjamin, *Œuvres III, op. cit.*, pp. 67-113. Publié en 1935. Cité « *O.A.* » ci-après.
9. Voir sa préface à Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*