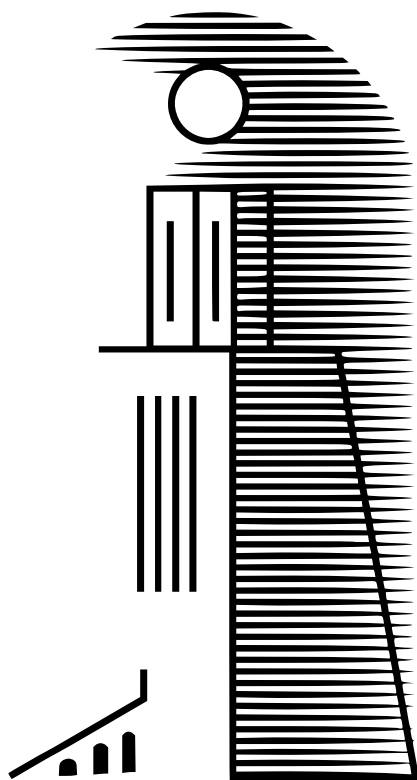




PHARES

Vol. XXV

n° 1

Hiver 2025

Revue philosophique étudiante

Revue Phares

Bureau 535

Pavillon Félix-Antoine-Savard

Université Laval, Québec

G1K 7P4

revue.phares@fp.ulaval.ca

www.revuephares.com

ISSN 1496-8533

Direction éditoriale :

Rose Bolduc

Jacob Hamel-Mottiez

Responsables Varia :

Simon Tardif-Loiselle

Mathieu Verret

Élaboration du dossier :

Philip Knee

Infographie :

Jérôme Simon

Comité éditorial et rédaction :

Florence Amégan, Pier-Olivier Bilodeau, Mathieu Couillard, Mathieu Francoeur, Laurence Lévesque, Arielle Navette, Gabriel Paquin, Vincent Rochelle, Simon Tardif-Loiselle, Émile Turcotte, Mathieu Verret

Nous remercions nos partenaires :

La Faculté de philosophie de l'Université Laval; L'Association des étudiantes et des étudiants de Laval inscrits aux études supérieures (AELIÉS); L'Association des chercheur·e·s étudiant·e·s en philosophie de l'Université Laval (ACEP); La Société de philosophie du Québec (SPQ); L'Association générale des étudiantes et étudiants pré-gradué(e)s en philosophie (AGEEPP).

Comme son nom l'indique, la revue Phares essaie de porter quelque lumière sur l'obscur et redoutable océan philosophique. À cet effet, elle se veut un espace d'échange et de débat ouvert à tous les étudiants et toutes les étudiantes intéressé·e·s par la philosophie, quelle que soit leur affiliation institutionnelle. Chaque numéro comporte un dossier proposant une question philosophique à laquelle différent·e·s auteurs et autrices tentent de répondre. Le numéro d'hiver contient également une section *Varia* et présente des textes d'analyse et des essais philosophiques portant sur des thèmes libres, à la discrétion des auteur·rices.

La collection complète des parutions de Phares est disponible en version électronique dans la section *Parutions* de son site web ; la publication traditionnelle est disponible dans la plupart des bibliothèques universitaires québécoises ainsi que dans la plupart des facultés ou départements de philosophie des universités québécoises.

Bonne lecture !

Table des matières

Littérature et philosophie : Baudelaire et l'ironie

Dossier thématique élaboré par Philip Knee

- 9 Introduction
PHILIP KNEE
- 15 Ironie d'une Chute : l'ironie comme expédient esthétique à la condition
déchue de l'homme moderne dans la poésie baudelairienne
ALICE BASTIÉ
- 37 Baudelaire, poète de l'ennui : entre le vice et le néant, l'ironie
GABRIEL BONNEAU
- 63 De l'usage autodestructeur de l'ironie chez Baudelaire
GABRIEL PAQUIN
- 85 L'ironie littéraire à l'œuvre : une lecture du « Cygne » de Baudelaire
ROSE BOLDUC

Varia

- 109 La transparence et l'opacité : modalités de l'écriture de soi chez Jean-
Jacques Rousseau et Michel de Montaigne
RÉMI FORMOSA
- 131 Diderot, Sophie Volland et la philosophie naturelle
PIER-OLIVIER BILODEAU
- 151 La théorie des systèmes dynamiques en tant que *cogito* d'appareil : la
connaissance du biologique de Georges Canguilhem à René Thom
SIMON TARDIF

Littérature et philosophie :
Baudelaire et l'ironie

Introduction

PHILIP KNEE, *Université Laval*

Les travaux réunis dans ce dossier proviennent d'un séminaire consacré, à l'automne 2024, à une interrogation philosophique sur un moment particulier de l'histoire littéraire en France. Au milieu du XIX^e siècle, le mouvement romantique s'épuise, et le grand élan politique de la Révolution connaît, en 1848, un soubresaut qui s'achève dans la répression sanglante d'une émeute populaire, suivi par l'instauration, en 1851, d'un régime autoritaire. La génération d'écrivains qui arrive alors à maturité, et qu'on a parfois appelée *post-romantique*, juge avec dédain la vénalité de la nouvelle société bourgeoise, mais elle est aussi lasse des critiques hypocrites de cette société par ceux qui en jouissent. En outre l'héritage artistique d'une religion chrétienne affaiblie, qui a été magnifié par Chateaubriand au début du siècle, a perdu sa force d'enchantement, car la mélancolie n'est plus guère porteuse d'espérance. Bref, le romantisme étant perçu comme un sentimentalisme facile, et l'idéalisme politique comme une comédie, l'époque semble devenir une parodie d'elle-même, occupée à désillusionner la désillusion, et les consciences individuelles semblent réduites à ruminer en secret leur faute ou à cultiver leur goût du néant.

Loin de voir la création se stériliser, cependant, cette génération produit deux des plus grands écrivains du XIX^e siècle français : Flaubert et Baudelaire, qui publient leur chef-d'œuvre en 1857. Le retentissement de *Madame Bovary* et des *Fleurs du mal*, qui est considérable, est sans doute favorisé par les procès qui leur sont intentés à quelques mois d'intervalle. Les deux ouvrages ont joué en effet sur la provocation, décrivant dans le détail, pour l'un, des scènes d'adultère suivies d'un suicide, pour l'autre, des complaisances dans le démoniaque. Mais lorsque les tribunaux invoquent un *outrage à la morale publique*, on n'a pas affaire simplement à un cas de censure – ce qui autoriserait la bonne conscience progressiste à s'en réjouir, y voyant la confirmation de ses certitudes. Car on chercherait en vain dans les deux œuvres, même al-

lusivement, une exaltation de la liberté ou un appel à des lendemains qui chantent. Leur réception relève d'une curiosité et d'une connivence plus perverse du public.

Celui-ci n'attend pas seulement des écrivains qu'ils donnent voix à l'exigence d'égalité, qu'ils fassent le tableau de la misère urbaine, ou qu'ils déplorent la perte du sacré. Tout se passe comme si, sans se l'avouer, les lecteurs bourgeois reconnaissent dans cette littérature une honte ou une haine de soi qui les habite. Sans doute enfouissent-ils ces sentiments inavouables dans les replis de leur âme, mais ils sont sensibles à un art qui reflète leurs pensées obscures et qui donne indirectement à celles-ci une forme. Lorsque la fiction ou la poésie résonne en eux, ces lecteurs sont touchés – même si c'est à leurs dépens – par la représentation voilée d'un monde à la fois familier et dégradant, partout présent mais refoulé dans les ombres de la vie morale : le monde démocratique des idées reçues et de la médiocrité ; un monde dont Tocqueville, qui l'entrevoyait en Amérique quelques années avant, disait qu'il le *glaçait* ; un monde où, sous des apparences vertueuses, règnent l'envie et la lâcheté, et où sont conjoints le conformisme le plus plat et le désir effréné de se distinguer. C'est à cette expérience clandestine et douloureuse que fait écho l'artiste quand il exprime son mépris pour la *multitude* (Baudelaire) et pour la *bêtise* (Flaubert).

La notion d'*ironie*, qui est présente dans les œuvres et dans les lettres des deux auteurs, peut-elle désigner l'enjeu de ce moment littéraire ? On sait que Milan Kundera en fait le caractère du roman moderne en général, sous les traits de l'énergie souriante de *Don Quichotte* et de *Jacques le Fataliste* par exemple. L'ironie est alors une arme contre ce qu'il appelle le *kitsch*, c'est-à-dire *l'accord catégorique avec l'être* qui est le propre des grandes causes promues par les églises et les partis – ce *kitsch* pouvant être jusqu'à aujourd'hui, dit Kundera, autant catholique que communiste que féministe. Attentive plutôt aux hésitations et aux incohérences humaines, sans leçon univoque à livrer, l'ironie crée une distance avec les postures édifiantes ou militantes ; elle perturbe le lyrisme de ceux qui, à la recherche de *rondes à danser*, veulent célébrer leur amour de la justice en se sentant émus avec l'humanité entière.

Soit ; mais le sourire de nos auteurs post-romantiques tend, pour sa part, à se figer en grimace. Il annonce un usage plus corrosif de l'ironie, un prolongement plus destructeur, qui ne cherche pas seulement à faire désadhérer les lecteurs de leurs bons sentiments, mais, comme Flaubert le dit de son propre dessein, à les *démoraliser*. Comment faire ? Comment dire son aversion pour la bien-pensance et les lieux communs sans déployer encore une *pensée critique* qui ne serait qu'une nouvelle caricature d'un avenir meilleur, ou la reprise de poncifs rassurants ? Comment ne pas rejoindre la grande parade des savoirs démystificateurs, dans une société où chacun, cherchant à tout prix à marquer son originalité, ne réussit finalement qu'à ressembler aux autres, à se diluer dans la foule des individualités uniques et irremplaçables ?

Parmi les ressources littéraires dont il dispose, l'ironiste peut envelopper son lecteur dans des fables sans relief apparent (des *Mœurs de province*, par exemple, qui est le sous-titre laconique de *Madame Bovary*) ; façonner des personnages mesquins qui entraînent ce lecteur dans un va-et-vient d'identification et d'indignation qui accroît son amertume ; le troubler en entretenant l'ambiguïté entre différents niveaux de lecture, notamment par l'emploi de clichés dont l'effet de dérision *contamine* le sens premier ; etc. La puissance dissolvante de l'ironie exige un immense travail de rédaction, que reflètent des textes ciselés avec soin où foisonnent les *surcommunications silencieuses* (selon la formule de Sartre sur le style flaubertien). Mais c'est un jeu dangereux sur le plan éthique, car à force de dégonfler les prétentions et de moquer les fausses vertus, fût-ce au nom de l'Art ou du Beau, on peut verser dans le cynisme et le grotesque, inviter aux dérives nihilistes...

Le séminaire a voulu s'aventurer sur cette crête incertaine par la lecture en commun de quelques romans, essais et poèmes. Dans le petit dossier qui suit – et qui délaisse, à regret, Flaubert et le romanesque – on trouvera quatre travaux sur Baudelaire. Emblème d'une écriture qui sape la fragile assurance de ses contemporains, sa poésie est porteuse d'une âpreté morale – ou, plus précisément, d'une morale du péché sans la grâce – qui commande l'exploration de ce qu'il appelle *la vie moderne*. Son ironie souligne la grande myopie du siècle, que des historiens des idées comme Philippe Muray, dans *Le XIX^e siècle*

à travers les âges (1999), ou Antoine Compagnon, dans *Les Antimodernes* (2005), ont tenté de cerner : elle méconnaît que, même après les Lumières et la Révolution, la science et la politique restent animées par le fantôme de la religion ; qu'on assiste en conséquence à d'incessants mouvements de retour où, comme le dit Muray, le prêtre en rupture enlève sa robe, mais en enfle d'emblée une autre pour répondre à un sentiment de culpabilité et à un besoin d'autorité qui évitent de se reconnaître comme tels. Quand Baudelaire s'en prend, parfois féroce, à cette dérobage, il va jusqu'à mettre en cause, au bout du compte, toute perspective d'avenir – celle du salut autant que celle du progrès – au nom d'une expérience poétique qui est sans promesse.

Si l'on peut situer en ces termes le projet baudelairien, encore faut-il se plonger dans les textes du poète pour en faire l'épreuve : examiner le rôle qu'ils font jouer à la souffrance, par exemple, cette *noblesse unique* qui ne conduit pas à la sainteté mais qui *élève l'orgueil* ; interroger leur esthétisation de la laideur du monde, et déterminer dans quelle mesure le poème, les paradis artificiels ou le dandysme sont des ébauches ou des mises en œuvre du positionnement ironique ; préciser, enfin, en quel sens on peut parler d'une *morale de l'ironie*, puisque cette ironie répond bien à une exigence morale, mais semble participer elle-même au mal. Dans cet esprit les travaux qu'on va lire se plongent, à nouveaux frais, dans des œuvres qui sont parfois célèbres, mais qui gardent leur énigme et qui requièrent d'être patiemment relues. C'est à cette fin que sont mobilisés quelques interprètes de haut vol des *Fleurs du mal* – Georges Blin, Jean-Paul Sartre, Jean Starobinski, Laurent Jenny, entre autres – ainsi qu'un ouvrage philosophique devenu un classique du XXe siècle, *L'Ironie* (1936) de Vladimir Jan-kélévitch, qui s'imposait en l'occurrence.

En lisant l'essai « De l'essence du rire », puis certains poèmes troublants comme « Une charogne » et « Le Voyage », Alice Bastié prend acte de la lacune ontologique qui hante la vision baudelairienne de la condition humaine. Si l'on envisage celle-ci comme une chute ou comme un exil, l'ironie serait une manière d'habiter la chute, où se dessinerait une sorte de transcendance dans l'immanence. Dès le poème « Au lecteur » qui lance *Les Fleurs du mal*, Gabriel Bonneau repère

le rapprochement entre l'ironie et le sentiment métaphysique qui est privilégié dans le recueil : l'Ennui. Pour peu qu'on sache s'écarter des voies consolatrices de la rédemption, de l'émancipation ou de l'évasion, l'ironie apparaît alors comme la conscience de cet Ennui ; mais c'est au risque de se piéger elle-même, à force de se faire – comme le montrent les quatre poèmes du « Spleen » en particulier – le bourreau de soi. En distinguant les pôles de l'ironie socratique et de l'ironie romantique, Gabriel Paquin situe entre eux les poèmes « L'Irrémédiable » et « L'Héautontimorouménos », où l'ironie ne vise pas à dévoiler ou à connaître, mais à affirmer un mouvement destructeur – comme un *faux accord/Dans la divine symphonie*. Cette douleur auto-infligée peut-elle s'apaiser malgré tout, ou du moins devenir plus méditative, comme le suggère le grand poème « Le Cygne » qu'analyse Rose Bolduc ? À travers la nostalgie d'Andromaque, le tourbillon des transformations urbaines, le faux espoir d'une liberté promise par l'histoire, la figure du narrateur/promeneur fait émerger celle du poète qui allégorise le monde, dont l'ironie apparaît peu à peu comme un contrepoison, ou comme l'aiguillon d'une culture de la perte.

S'il est attentif aux articles proposés ici, le lecteur de cette revue – dont le titre laisse deviner la lumière de la réflexion dans le brouillard des opinions – ne manquera pas de s'arrêter sur une image choisie par Baudelaire à la fin de l'un de ses poèmes : celle du *phare ironique* qui, non content de mettre en garde quiconque le prendrait pour guide, paraît témoigner de la méfiance du poète à l'égard de la philosophie elle-même.

Ironie d'une Chute : l'ironie comme expédient esthétique à la condition déchuée de l'homme moderne dans la poésie baudelairienne

ALICE BASTIÉ, *Université Laval*

RÉSUMÉ : Dans un monde marqué par une Chute originelle et perpétuelle, l'esthétique de l'ironie chez Baudelaire offre une forme de réconciliation avec les contradictions de l'existence. Le rire, d'abord perçu comme un écho satanique de notre déchéance, se transmute dans la modernité en une substance ironique paradoxale, oscillant entre poison et élixir. Cette ironie, alliée au surnaturalisme, distille une alchimie poétique et ouvre sur une exploration des tensions entre le *spleen* et l'Idéal, le beau et le repoussant. Ainsi, le voyage poétique, à la fois lucide et sublimatoire, invite à habiter pleinement ce monde, même dans sa déliquescence, sans viser un retour illusoire à l'origine. L'ironie permet de transfigurer les failles de l'existence en vérités poétiques, faisant du poète un alchimiste des temps modernes.

Introduction

Dans son étude sur les progrès de la poésie depuis 1830, Théophile Gautier consacre quelques pages au grand poète de la modernité, Charles Baudelaire dont il salue l'œuvre emblématique, les *Fleurs du mal*, ces « étranges fleurs, ne ressemblant pas à celles qui composent habituellement les bouquets de poésies ». Ces fleurs ne se contentent pas de surprendre par leur étrangeté; elles possèdent une qualité étrange, énigmatique, qui force à les contempler autrement, avec l'attention d'un chercheur d'or. Aussi, Gautier poursuit-il : «[c]haque poésie est réduite par ce talent concentrateur en une goutte d'essence

renfermée dans un flacon de cristal taillé à mille facettes : essence de rose, haschich, opium, vinaigre ou sel anglais qu'il faut boire ou respirer avec précaution, comme toutes les liqueurs d'une exqu Coasté intense¹ ». Lire Baudelaire exige de se faire alchimiste et de manier les poèmes et les mots de l'auteur comme autant de substances revitalisantes aussi bien que toxiques et abrasives. C'est au cœur de cette transmutation ambiguë que fleurit l'ironie qu'il faut manipuler avec subtilité pour en conserver la quintessence. Car cette ironie, loin d'être un simple ornement stylistique, devient le liant qui permet de faire tenir ensemble, dans cette étrange potion poétique, la beauté et la douleur, l'Idéal et le *spleen*².

Dans cette quête d'une poésie aux multiples facettes, le poème se fait le miroir dans lequel l'existence humaine, marquée par la Chute et l'exil, peut se regarder « de bon biais³ ». Le motif de l'exil traverse l'ensemble de l'œuvre de Baudelaire comme illustration privilégiée de la condition ontologique, anthropologique, sociale et artistique de l'être humain. D'abord, nous avons l'exilé du paradis terrestre, sans espoir de retour ; puis l'exilé tout au long de l'histoire, à l'instar d'Ulysse, d'Énée ou d'Andromaque mais sans odyssée possible ; l'exilé des hommes, de ses contemporains, résolument seul au milieu d'une foule urbaine bruyante ; l'exilé enfin des arts, poète censuré dont l'œuvre fut mutilée et disputée. L'exil baudelairien dépasse le cadre de la simple souffrance individuelle. Il devient une image du malheur humain dans son ensemble, de la perte originelle de l'Homme. Dans cette perspective, l'exil semble se conjuguer à une Chute perpétuelle, où l'on sombre chaque fois un peu plus dans les profondeurs.

Face au constat de cette déliquescence inévitable, l'ironie dans l'expérience esthétique à laquelle nous convie Baudelaire peut-elle offrir sinon un remède, du moins un palliatif aux effets de cette condition déchue ?

Nous émettons cette hypothèse : bien loin de ménager les conditions du rachat, l'ironie baudelairienne est un expédient terrestre dès lors qu'elle est distillée dans l'expérience esthétique et en l'occurrence poétique. Elle ne promet ni rédemption ni élévation spirituelle : il n'y a en dernière instance aucun retour édénique. Au contraire, cette iro-

nie opère de manière immanente, dans les limites du terrestre, dans la matière même du quotidien, et trouve sa puissance dans le jeu subtil des oppositions : elle mêle le sublime au grotesque, l'élévation à l'abjection, le rire à l'amertume. Cette ironie, véritable art du détour, est indissociable de l'esthétique baudelairienne qui fait de la poésie un cabinet de curiosités, un laboratoire d'expérimentations poétiques où la beauté elle-même trouve sa source dans la condition humaine marquée du sceau de la déchéance.

1. La Chute comme condition ontologique

La condition humaine, telle que Baudelaire la dépeint, est irrémédiablement marquée par une Chute originelle. La Chute ne renvoie pas à un simple épisode biblique : elle définit la condition ontologique de l'être humain dans son passé, dans son présent et dans son avenir. Loin d'être un événement originel, singulier ou révolu, elle se révèle comme une dynamique perpétuelle, un état de manque, de déséquilibre et d'insatisfaction constitutif de l'existence. Baudelaire définit cette Chute comme le fondement même du rire⁴, ce dernier devenant le signe éclatant d'un désaccord irréconciliable entre l'homme et le monde, entre la nostalgie d'un idéal et la brutalité du prosaïque. Cependant, la nostalgie ne saurait ouvrir sur l'espoir d'un retour à l'Éden perdu.

1.1. Le rire de Satan

C'est par le rire que la part satanique de l'homme s'exprime. Comme l'écrit Baudelaire, « il est certain, si l'on veut se mettre au point de vue de l'esprit orthodoxe, que le rire humain est intimement lié à l'accident d'une Chute ancienne, d'une dégradation physique et morale⁵ ».

Le rire en effet tient à notre double condition, à la fois corporelle et pécheresse. Corporelle, Baudelaire y insiste. Dans ses descriptions, il accentue fortement l'aspect physiologique du rire : la face « se contracte d'une façon désordonnée », et « les muscles du visage se mettent à jouer subitement comme une horloge à midi⁶ ». La physiologie du rire n'est pas que descriptive, mais également axiologique. À travers la mécanique du rire, c'est la moralité du rieur qui s'exprime. Car il y a quelque

« symptôme de faiblesse dans le rire ; et, en effet, quel signe plus marquant de débilité qu'une convulsion nerveuse, un spasme involontaire comparable à l'éternuement⁷ ». Le rire a toujours quelque part de culpabilité et de faute selon Baudelaire. Concernant cette dimension pécheresse du rire, c'est une idée de longue date. Dans le discours monastique le terme de *cachinnatio*, le rire excessif, le rire accompagné de ricanelements et de tressautements, avait des connotations ouvertement diaboliques. Pendant longtemps, « les théologiens et mystiques chrétiens, notamment au Moyen Âge, ne sont guère enclins à approuver le rire. Dans ses manifestations corporelles hybristiques, ils voient le diable incarné⁸ ». Cette condamnation iconographique du rire est sanctionnée par le discours philosophique. Comme le note Arne Kjell Haugen, le rire exprime déjà chez Platon la méchante joie. Selon l'auteur, il faut néanmoins se tourner vers la philosophie moderne pour comprendre ce rapprochement entre le rire et Satan. De fait, « Baudelaire est très près de Hobbes en ce qui concerne le jugement moral du rire⁹ ». Pour le philosophe, notre rire est dirigé contre la faiblesse et le malheur de l'autre et c'est même là son trait distinctif : « [o]n voit encore des hommes rire des faiblesses des autres, parce qu'ils s'imaginent que ces défauts d'autrui servent à faire mieux sortir leurs propres avantages¹⁰ ». C'est ainsi que nous rions de l'homme qui trébuche et s'étale de tout son long sur le macadam. Plus que l'humiliation d'autrui, le rire railleur dévoile un péché d'orgueil, péché de tous les péchés. C'est précisément ici que se loge Satan : « Il [le rire] est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité » et « si l'on veut creuser cette situation, on trouvera au fond de la pensée du rieur un certain orgueil inconscient¹¹ ». Le rire provient de la soudaineté d'une petite glorification de soi, ramassée dans une anaphore : « Moi, je ne tombe pas, moi, je marche droit, moi, mon pied est ferme et assuré¹² ». Chez l'être humain, le rire est donc révélateur d'une inclination profonde vers le mal.

1.2. *Le sourire de l'ange*

Si le rire est l'expression du diable en nous, il semble dès lors inconcevable dans l'état paradisiaque. Au paradis, l'homme éprouve la joie mais ne rit pas. Au chapitre V, Baudelaire caractérise cette diffé-

rence conceptuelle entre la joie et le rire :

La joie existe par elle-même, mais elle a des manifestations diverses. Quelquefois elle est presque invisible ; d'autres fois, elle s'exprime par les pleurs. Le rire n'est qu'une expression, un symptôme, un diagnostic. Symptôme de quoi ? Voilà la question. La joie est une. Le rire est l'expression d'un sentiment double, ou contradictoire ; et c'est pour cela qu'il y a convulsion¹³.

La joie est autotélique, vise sa propre fin, là où le rire a toujours une intention cachée (l'orgueil). Pour cette raison, « la joie n'est pas dans le rire¹⁴ », mais dans un contentement plein et entier. La joie de l'homme paradisiaque, la joie d'avant la Chute, est une joie pure et lumineuse qui n'a pas besoin du secours du corps. Dans l'analyse, Virginie, l'héroïne du roman *Paul et Virginie* de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, est présentée comme image d'Épinal de la joie édénique. Rappelons quelques éléments du roman : Virginie est née sur l'île de France (aujourd'hui l'île Maurice) de parents français. Elle grandit dans un cadre idyllique aux côtés de Paul, avec qui elle partage une relation tendre et innocente. Leur vie est simple et harmonieuse, loin des complications de la société européenne moderne. Cependant, la mère de Virginie reçoit une lettre d'une riche tante en France, qui propose de prendre Virginie sous son aile pour lui offrir une éducation et un avenir meilleur. Malgré les réticences, Virginie part pour Paris. Malheureusement, elle ne s'adapte pas à la vie parisienne et reste profondément attachée à sa terre natale. L'épisode de Virginie à Paris décrit par Baudelaire met en scène la rencontre brutale entre l'innocence angélique et la modernité marquée par la Chute. En effet, confrontée à une caricature, Virginie perçoit un décalage entre le dessin et sa signification implicite. Cette incompréhension révèle son innocence et son incapacité à saisir les faux-semblants du monde.

D'un point de vue littéraire, Virginie incarne donc un idéal édénique, éclairant, peut-être, le passage du paradis à la terre, de la joie au rire. Virginie renverrait à l'être humain avant la Chute : exemple de naïveté et d'innocence absolue, le cœur de la jeune fille est simple, en contraste avec le dédoublement caractéristique du rire. La compréhension de la caricature appelle un geste herméneutique, mais Virginie

en est par nature incapable. Le caractère double de la caricature, « le dessin violent et l'idée mordante et voilée¹⁵ », heurte la simplicité de son âme. Baudelaire imagine une possible dégradation si Virginie était restée à Paris : accéder à la compréhension de la caricature et céder au rire, c'est déchoir. Inversement, l'innocente Virginie peut-elle incarner un modèle pour inverser la Chute ?

1.3. Vers la Chute perpétuelle

D'un point de vue rhétorique, la figure de Virginie met à mal toute possibilité de rachat ou de retour à une joie édénique. Personnage littéraire, fruit de l'imaginaire romantique, Virginie, dans le roman de Bernardin de Saint-Pierre, incarne une innocence vouée à une fin tragique, laissant planer un doute sur la viabilité de cet idéal. Chez Baudelaire, la sentence devient irrévocable : Virginie n'est qu'une illusion littéraire, un fantôme romantique impuissant à inverser la condition humaine. Quant à l'homme, il est condamné à une Chute perpétuelle, sans espoir de rédemption. Cette désillusion radicale trouve un écho dans ces quelques vers de l'adresse « Au lecteur », poème liminaire des *Fleurs du mal* :

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent !
Aux objets répugnants nous trouvons des appas ;
Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent¹⁶.

Il faut porter une grande attention à la figure diabolique mobilisée par Baudelaire ici. Le diable marionnettiste n'est pas tant une figure indépendante, distincte des hommes, que la mécanique interne de la condition humaine. Nous ne sommes pas, à proprement parler, les jouets du diable. Ces fils qui nous remuent, ce sont les nôtres. Si nous semblons passifs entre les mains de Satan, nous sommes en réalité sujets actifs de la descente progressive vers les enfers. Cette dynamique rappelle la Chute originelle, mais elle ne se limite pas à un instant isolé dans l'histoire humaine ou de la création. Elle constitue plutôt l'horizon ontologique permanent de l'homme et du monde, un état de dégradation continue. Nous pouvons à ce titre reprendre l'analyse de

Laurent Jenny :

On l'a souvent remarqué, [...] pour Baudelaire la Création coïncide avec la Chute. Non seulement le monde est originairement constitué comme un monde de la Chute, mais cette origine est en acte. Dieu crée à chaque seconde de la durée, le monde ne cesse donc de se produire comme Chute, voire dans la modernité comme Chute aggravée¹⁷.

Dans la suite de l'article, Jenny établit un parallèle entre l'ontologie baudelairienne et les ontologies émanatistes. Toutefois, cette comparaison mérite d'être nuancée : dans les systèmes émanatistes, la dégradation ontologique, dont l'âme constitue une étape, conserve toujours la possibilité d'un retour à la source originelle par une *ἐπιστροφή* (*épistrophé*), signifiant littéralement « conversion » ou « retour ». Chez Baudelaire, en revanche, aucune odyssée n'est permise à l'âme, précisément parce qu'avant et au-delà de la Chute, il n'y a rien.

2. Le rire comme chimie paradoxale, entre poison et élixir

Si le rire, selon Baudelaire, est l'expression même de la Chute et de la condition diabolique de l'homme, il constitue également une réponse ambivalente à cette dernière. Paradoxalement, ce symptôme d'une fracture ontologique devient aussi une sorte sinon de remède, du moins de palliatif. Mais cet antidote provisoire est double : à la fois poison et élixir, il oscille entre une exacerbation de la condition déchuée et une tentative de transcender celle-ci.

2.1. L'ambiguïté anthropologique du rire

La suite de l'essai de Baudelaire est moins univoque concernant son interprétation du rire. Cette ambivalence nous semble introduite par la phrase qui ouvre la quatrième section : « [l]e rire est satanique, il est donc profondément humain¹⁸ ». Il faut y voir un basculement de point de vue : comme nous l'avons suggéré plus haut, Baudelaire ne distingue pas l'homme et le diable. Ce faisant, il lève le voile sur un préjugé : ce qu'on attribue au diabolique, au principe du Mal, est en réalité la pleine manifestation de notre nature humaine, et cette nature, composite, est duale. Le rire révèle l'homme tout entier dans ses contradictions. À

quoi renvoie cette ambiguïté anthropologique ? Baudelaire propose une conception pascalienne. L'homme est pris entre deux abîmes : l'infini de l'univers et l'infini de la petitesse. Il est à la fois un néant par rapport à l'infini-grand et un tout par rapport à l'infini-petit. Ce passage de l'essai fait d'ailleurs directement écho au texte de Pascal dans les *Pensées* auxquelles nous pouvons nous référer :

DISPROPORTION DE L'HOMME. Que l'homme contemple donc la nature entière dans sa haute et pleine majesté, qu'il éloigne sa vue des objets bas qui l'environnent. [...]. Que l'homme, étant revenu à soi, considère ce qu'il est au prix de ce qui est, qu'il se regarde comme égaré [dans ce canton détourné de la nature] et que de ce petit cachot où il se trouve logé, j'entends l'univers, il apprenne à estimer la terre, les royaumes, les villes et soi-même, son juste prix. [...] Car enfin qu'est-ce que l'homme dans la nature ? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout, infiniment éloigné de comprendre les extrêmes ; la fin des choses et leurs principes sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable. Également - incapable de voir le néant d'où il est tiré et l'infini où il est englouti¹⁹.

Pour Baudelaire, «[c]'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire²⁰ ». En effet, le rire accuse cette disproportion sans la dire et tente une réhabilitation de la supériorité de l'être humain et c'est en cela qu'il est orgueilleux et diabolique. Néanmoins, le rire est aussi l'expression d'une grandeur infinie, d'autant plus grande qu'elle se sait misérable. Aussi, le rire n'est-il plus seulement diabolique mais pourrait tendre vers une autre contrée de l'expérience humaine, qui ne soit ni l'Enfer, ni le Paradis.

Sur ces considérations, Baudelaire aborde dans le cinquième chapitre la question de la diversité du rire. Le rire n'est pas toujours satanique, « on ne se réjouit pas toujours d'un malheur, d'une faiblesse, d'une infériorité²¹ ». On peut rire de bon cœur de notre propre Chute, d'une situation cocasse dans laquelle on est pris, à condition de surmonter l'orgueil qui fait obstacle à toute autodérision. Baudelaire esquisse alors une typologie du rire en s'appuyant sur deux formes distinctes : le rire spontané de l'enfant et le rire absolu suscité par l'expérience es-

thétique du grotesque. Comme le note Kjell Haugen, « le cinquième chapitre est extrêmement important dans la construction de l'essai de Baudelaire, puisqu'une de ses fonctions semble être de faire accepter le passage théoriquement difficile d'une analyse théologique et philosophique à une discussion centrée sur des questions esthétiques²² ». La difficulté est alors d'identifier le rôle pivot du rire enfantin dans le passage de la métaphysique à l'esthétique.

2.2. Le rire enfantin

Le rire de l'enfant a quelque chose de la joie paradisiaque dont il était question au début de notre analyse avec la figure de Virginie. Baudelaire compare ce rire à l'épanouissement d'une fleur : c'est un rire tourné vers les passions vitales, qui n'est pas encore marqué par le dédoublement du social : «[l]e rire des enfants est comme un épanouissement de fleur. C'est la joie de recevoir, la joie de respirer, la joie de s'ouvrir, la joie de contempler, de vivre, de grandir. C'est une joie de plante²³ ». Cette comparaison porte un soupçon d'ironie : la joie de l'enfant que l'on pourrait vouloir prendre pour modèle n'est pas une joie tout à fait humaine mais une joie végétative. L'enfant joue au jeu de la vie sans arrière-pensée et sans la crainte de sa propre humanité. La découverte de l'ordre humain est encore pour lui l'occasion d'un étonnement. Deux décennies plus tard, Nietzsche célèbrera à son tour la vitalité enfantine dans l'aphorisme des trois métamorphoses d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, où l'esprit devient successivement chameau, lion, puis enfant : «[l]'enfant est innocence et oubli, un renouveau et un jeu, une roue qui roule sur elle-même, un premier mouvement, une sainte affirmation²⁴ ». Néanmoins, l'enfant, précise Baudelaire, n'est pas vierge de toute ambition comme peut l'être l'animal rivé au piquet de l'instant. C'est que chez l'enfant, « ce rire n'est pas tout à fait exempt d'ambition, ainsi qu'il convient à des bouts d'hommes, c'est-à-dire à des Satans en herbe²⁵ », à l'humain trop humain en germe. Chez Nietzsche, l'enfant symbolise le renouveau, le jeu pur et la capacité de dire un « oui » total à l'existence, sans nostalgie ni ressentiment. Cette vision, idéalement tournée vers une réaffirmation de la vie, contraste avec le regard baudelairien, qui associe déjà l'enfant à une condition diabolique. Le parallèle

gagne cependant en profondeur lorsque l'on considère que, chez Baudelaire comme chez Nietzsche, l'enfant incarne une figure de transition. Pour Nietzsche, l'enfant représente la dernière métamorphose de l'esprit, un retour créateur à l'innocence et à la puissance vitale après avoir renversé les valeurs imposées par le chameau et le lion. Pour Baudelaire, bien que le rire enfantin porte déjà la marque du pécheur à venir, le résidu d'innocence qui subsiste en lui pourrait constituer un modèle implicite pour les manifestations artistiques du rire grotesque. Nous parlons de modèle, car même si le comique absolu incarné par le grotesque ne peut retrouver la joie originelle et innocente de l'enfant – dont le rire n'est pas un vrai rire, mais un « phénomène pré-civilisateur²⁶ » –, il en conserve des éclats de spontanéité et de vitalité.

2.3. *Le grotesque*

Ce n'est que dans les deux derniers chapitres de son essai (V et VI) que Baudelaire propose une typologie du comique artistique. Il y distingue, à la suite d'Hoffmann²⁷, deux sortes de comique : le comique significatif, qui contient un *trait d'esprit*, et le comique absolu, qu'on ne peut saisir qu'intuitivement. Le caractère double du rire satanique se manifeste clairement dans le comique significatif, dont la caricature de circonstance est un modèle. En revanche, il est beaucoup moins présent dans le rire de l'enfant et dans celui suscité par le grotesque. La démarche de Baudelaire dans son analyse du rire est à la fois descriptive et axiologique : il ne se contente pas d'identifier les différents types de comiques, mais en propose également une classification indexée sur leur valeur esthétique :

- (1) Le comique ordinaire ou comique significatif « est un langage plus clair, plus facile à comprendre pour le vulgaire et surtout plus facile à analyser, son élément étant visiblement double : l'art et l'idée morale²⁸ ». Il est significatif en tant qu'il fonctionne de manière symbolique, le comique ayant vis-à-vis de son idée le rôle du signifiant à l'égard du signifié, à savoir un rôle de représentation. Les deux figures les plus illustres de ce registre sont Molière et Voltaire – autant dire tout l'héritage du comique français, où se rejoignent l'art de la scène et la tradition

de la satire. Il s'agit d'un comique du sens caché, du double jeu.

- (2) Le comique grotesque ou comique absolu, « se rapprochant beaucoup plus de la nature, se présente sous une espèce une, et qui veut être saisie par l'intuition²⁹ ». À ce comique correspond la pantomime ou à la *commedia dell'arte* désignées comme « épuration de la comédie : c'en est la quintessence : c'est l'élément comique pur, dégagé, concentré³⁰ ». Contrairement au comique significatif, le comique innocent est pur et spontané. Le rire est provoqué par des situations absurdes ou grotesques sans intention malveillante.

Le grotesque se distingue non seulement par son aspect comique, mais surtout par sa profondeur esthétique. Il touche à une dimension supérieure du rire, la rendant susceptible d'une expérience esthétique authentique. Il combine le fantastique et la fantaisie, la puissance du rêve et la force du rire. De ce point de vue, comme le souligne Vaillant : « il n'est pas une simple composante de l'art, auquel cas il serait loisible à des critiques ayant fait le choix du sérieux de l'ignorer ; il constitue la substance même de l'art, du moins lorsque celui-ci atteint la région du génie et de l'absolu³¹ ». Aux yeux de Baudelaire, le grotesque est le seul comique qui vaille dans la mesure où il est « un élément mystérieux, durable, éternel, qui le recommande à l'attention des artistes³² ».

3. L'esthétique de l'ironie, une transcendance dans l'immanence

Si Baudelaire tient en si haute estime l'esthétique du grotesque, pourquoi n'en fait-il pas la pierre angulaire de sa propre pratique artistique ? Dans cette troisième section, nous chercherons à comprendre comment, à travers l'ironie, Baudelaire dépasse l'humour grotesque pour ouvrir un espace esthétique. Nous verrons notamment que si le grotesque incarne l'aspect pur et immédiat du comique, l'ironie s'envisage comme une esthétique plus subtile et plus profonde, une « transcendance dans l'immanence³³ » adaptée à la modernité.

3.1. Le poète « ne rit qu'en tremblant »

Pourquoi Baudelaire opte-t-il pour une esthétique ironique plutôt que pour une redéfinition du comique de son époque ? Une réponse pos-

sible, selon nous, consisterait à affirmer que le poète moderne ne peut tout simplement plus rire. Cette incapacité est à la fois *de facto* et *de jure*, et est à mettre en lien avec la modernité comme point d'achoppement de la pensée métaphysique et esthétique de Baudelaire. Se dessine en creux l'intrication de l'ontologique et de l'historique qui réside dans la manière dont la condition universelle de l'humanité – la Chute – s'incarne dans des formes concrètes au sein de l'histoire. La Chute, en tant qu'état ontologique, ne demeure pas abstraite ou purement métaphysique ; elle s'exprime dans les événements et les figures spécifiques de l'histoire. Ainsi, la trame historique peut être interprétée comme une manifestation tangible et continue des effets de la Chute originelle. Dans *De l'essence du rire*, cette idée est suggérée à travers une dialectique singulière : le progrès de l'humanité, au lieu de marquer une ascension purement positive, s'accompagne d'une dégradation parallèle. Plus l'homme s'élève intellectuellement ou technologiquement, plus il est hanté par la conscience de son imperfection et des conséquences de la Chute : « L'humanité s'élève, et elle gagne pour le mal et l'intelligence du mal une force proportionnelle à celle qu'elle a gagnée pour le bien³⁴ ». À l'époque de Rabelais, paragon du comique grotesque, le rire absolu constituait encore une réponse adaptée aux vicissitudes du siècle. Baudelaire, en revanche, appartient à une époque si avancée mais aussi si méchante que le rire absolu a perdu sa puissance régénératrice et se montre incapable de contrer les effets insidieux de la Chute. Le poète ne rit plus, non par manque d'humour ou excès de sérieux, mais parce qu'il n'en a plus les moyens. La grandiloquence du grotesque n'est plus à la mesure des malheurs modernes. Aux grands drames et aux espoirs révolutionnaires, succède un désenchantement, auquel seule l'ironie peut désormais répondre.

On peut alors dire qu'à l'instar du sage, le poète ne rit qu'en tremblant³⁵. Cependant, le rire du poète se distingue radicalement de celui du sage, tel qu'il est décrit au début de l'essai sur le rire. Le sage, en effet, redoute le rire comme il redoute les distractions mondaines ou les tentations ; pour lui, il existe une contradiction profonde entre sa sagesse et la nature originelle du rire. En revanche, le tremblement du poète ne relève pas d'une peur mais d'un ébranlement subtil, d'une

trace de rire qui s'est épuisé et qui n'arrive plus à se déployer pleinement. Cela tient à la singularité de son statut, qui ne se confond ni avec celle du comique ni avec celle du pantomime. Ayant entrevu les rouages cachés du monde et dévoilé la Chute incessante des êtres, le poète ne peut offrir qu'une poésie du dévoilement.

3.2. Surnaturalisme et ironie : une alchimie poétique

Baudelaire ne renonce pour autant pas à l'idée d'un antidote esthétique. Si les ressources du *pharmakon* drolatique semblent épuisées, il peut recourir à un autre ingrédient : l'ironie. Dans ses *Journaux intimes*, Baudelaire distingue « deux qualités littéraires fondamentales : surnaturalisme et ironie. Coup d'œil individuel, aspect dans lequel se tiennent les choses devant l'écrivain, puis tournure d'esprit satanique. Le surnaturel comprend la couleur générale et l'accent, c'est-à-dire intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l'espace et dans le temps³⁶ ».

3.2.1. Le surnaturalisme

À quoi renvoie le surnaturalisme ? Je m'appuierai sur la définition proposée par Alain Vaillant dans son ouvrage *Baudelaire, poète comique* :

Le surnaturalisme – qu'on pourrait aussi bien appeler voyance – désigne cette capacité qu'a l'artiste ou le poète de se fondre dans le réel, d'avoir le *sentiment de l'existence si immensément augmenté* qu'il a le don de dépasser les apparences extérieures pour éprouver, de façon extraordinairement intense, les phénomènes sensoriels élémentaires, de les décomposer si finement qu'ils en deviennent imperceptibles pour qui n'aurait pas cette disposition de *l'esprit et des sens*³⁷.

Une des manifestations de ce surréalisme est à chercher dans ce que Baudelaire appelle des correspondances ou synesthésies qui désignent les rapports entre le monde matériel et le monde spirituel. Selon lui, seuls les artistes seraient à même de déchiffrer le sens des correspondances qui permettent de passer du monde des perceptions à celui des idées. Ce passage, toutefois, ne peut s'accomplir que par un détour

esthétique. Contrairement à l'analogie derrière laquelle on peut, à la manière du symbolisme kantien, retrouver le concept qui a commandé le rapprochement de ses deux termes, la synesthésie nous fait sentir l'idée sans la nommer. On l'éprouve sans l'intelliger. Les correspondances ne sont donc ni des associations d'idées, ni des sensations pures : elles offrent plutôt une manière sensible, esthétique au premier sens du terme, d'explorer l'indicible :

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants³⁸.

La correspondance horizontale des sensations, dans ces trois vers, parvient à distiller les pouvoirs des cinq sens dans une unique mélodie poétique et fait signe vers une correspondance verticale, tendue vers un Idéal absolu, probablement inatteignable si tant est qu'il existe, mais que l'unité des sensations permet d'effleurer de manière oblique.

3.2.2. L'ironie

Or, Baudelaire n'est pas un romantique. C'est pourquoi, dans cette quête hyperesthésique, Baudelaire doit nécessairement introduire une distance critique. Le phénomène de vaporisation du moi induit par le surnaturalisme, qui correspond au mouvement centrifuge par lequel le poète renonce à son unité spirituelle pour se dissoudre dans le réel, doit être redoublé par un mouvement de centralisation du moi qui permet au même poète de se rétracter sur lui-même pour préserver son être.

Si Baudelaire adhérerait entièrement et sans réserve à son désir hyperesthésique de fusion avec le réel, il céderait à nouveau à l'illusion romantique de l'union parfaite avec le monde et la *vaporisation* ne serait plus contrebalancée par le mécanisme contraire de la centralisation. C'est pourquoi au surnaturalisme doit être consubstantiellement liée l'ironie, la « tournure d'esprit satanique », qui remet à distance le rêve utopique³⁹.

Le surnaturalisme, pour ne pas céder au délire romantique, appelle l'ironie, et l'ironie, pour éviter le nihilisme paralysant, exige l'hyperesthésie du surnaturalisme. Nous suivons l'analyse d'A. Vaillant qui

considère le poème « Une Charogne » comme un exemple paradigmatique de la fécondation réciproque entre ces deux essences poétiques. Ce poème, composé de douze quatrains en alexandrins et octosyllabes à rimes croisées, appartient à la section « Spleen et Idéal » des *Fleurs du mal* et présente, comme son titre l'indique, un cadavre en décomposition. De manière étonnante, cette scène macabre offre au lecteur l'occasion d'assister à la naissance d'une « fleur du Mal », c'est-à-dire à l'éclosion de la beauté dans l'horrible. Près des trois-quarts du poème sont consacrés à une description hyperesthésique et dérangeante d'une charogne, dont la putréfaction est sublimée en une scène paradoxale de beauté. La sexualisation explicite de la carcasse, assimilée à une femme dans une posture suggestive (« les jambes en l'air, comme une femme lubrique »), choque d'autant plus qu'elle est enrichie de métaphores esthétiques inattendues : la pourriture devient une fleur qui s'épanouit, un corps offert à la grande Nature, et ses sécrétions, une harmonie sensorielle évoquant musique et éléments naturels. Ce tableau repoussant, parodiquement éclairé par un « soleil » cuisant la charogne « à point », est encadré par une tendre évocation amoureuse, dont l'ironie culmine dans le contraste cruel entre l'idéalisation initiale de l'aimée et son assimilation finale à un corps dévoré par les vers. La provocation de Baudelaire réside autant dans l'accumulation horripilante que dans la jubilation esthétique qui la traverse. Pour A. Vaillant, «[l']ironie principale ne vient pas de tel ou tel jeu de mots, ni des qualifications mélioratives ou euphoriques de l'ignoble, mais d'un procédé d'inversion qui touche l'ensemble du poème (...). Ici, au lieu de comparer l'acte sexuel à la décomposition d'une charogne, il fait semblant d'assimiler une charogne à une femme pendant l'acte sexuel⁴⁰ ».

L'alchimie poétique opère ainsi dans la fusion de ces trois ingrédients différemment dosés dans toutes les pièces des *Fleurs du mal* : une disqualification du lyrisme romantique ; une expansion surnaturaliste et une stratégie d'ironisation. Ces éléments, loin de s'opposer, s'enrichissent mutuellement pour bâtir une esthétique où l'horrible et le sublime, le grotesque et le beau, s'interpénètrent.

3.3. Habiter la Chute

À la lumière de ces éléments, nous pourrions qualifier l'art de Baudelaire de dialectique poétique. Sa stratégie poétique, notamment dans les *Fleurs du mal*, repose sur un jeu de tensions opposées qui, loin de se résoudre dans une synthèse hégélienne, restent en perpétuel conflit ou en équilibre précaire.

3.3.1. Entre spleen et Idéal

Sur le plan esthétique, Baudelaire explore constamment la coexistence et l'entrelacement du beau et du repoussant. Ce mouvement est visible dans le poème que nous venons d'étudier, « Une charogne », où l'expérience esthétique surgit d'une vision macabre. La dialectique ici réside dans le fait que le sublime ne s'oppose pas à l'horrible, mais en dépend. Le cycle *Spleen et Idéal* illustre une lutte entre deux pôles fondamentaux :

- (1) L'Idéal est comme une aspiration vers le beau, le divin, l'absolu, que le troisième poème de la section, *Élévation*, illustre parfaitement :

Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élancer vers les champs lumineux et sereins ;
Celui dont les pensées, comme des alouettes,
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
- Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes⁴¹ !

- (2) Le *spleen* donne son nom à trois des derniers poèmes de la section et désigne un sentiment d'ennui, d'impuissance face à un monde dégradé et un profond mal de vivre :

Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme ; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir⁴².

Baudelaire oscille entre ces pôles, chaque tentative d'atteindre l'Idéal étant invariablement sapée par le *spleen*. S'il fallait en chercher une synthèse, ce serait *L'Albatros*, poème qui tire son nom d'un oiseau

marin, emblème de l'idéal poétique, mais pathétiquement entravé dès qu'il touche terre. Son vol lui confère la grâce lui permettant de suivre nonchalamment les navires, mais cette majesté s'effondre dès qu'il est ramené au sol :

Exilé sur le sol au milieu des huées
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher⁴³.

In fine, la dialectique poétique de Baudelaire est une dialectique tragique et non-résolutive. Elle ne vise pas une synthèse harmonieuse, mais un dialogue perpétuel entre les contraires. Ne révèle-t-elle pas, dès lors, un échec de l'alchimie poétique en tant que remède, même terrestre, à la Chute? La poésie baudelairienne, et en particulier son usage de l'ironie, n'a pas pour prétention de lever le voile sur un arrière-monde idéal, dégagé des vicissitudes de la vie terrestre. Nous n'avons pas manqué de le souligner, le monde lui-même est Chute et si la descente n'a pas de fin, elle n'a pas non plus de début. Cela étant, bien qu'on ne puisse pas remonter vers un quelconque principe qui échapperait à la dégradation, nous pouvons effectuer une forme de conversion propre à l'activité poétique contre la passivité qui nous livre à la pesanteur de la Chute. Le redoublement poétique ne guérit pas mais ajourne la paralysie de l'âme. Le geste poétique est revitalisant et, de simple palliatif, il sublime la tension intrinsèque de l'existence humaine. Il ne faut pas chercher à fuir cette ambigüité dans une unité utopique et chimérique, mais au contraire l'explorer. « Il n'y a de gloire dans le monde que par des gestes qui raniment son ambivalence et la parcourent dans toutes les directions⁴⁴ ».

3.3.2. *Le voyage poétique*

Ainsi, pas d'odyssée rédemptrice pour l'âme, mais une invitation au voyage, motif transversal des *Fleurs du mal*, qui trouve son aboutissement dans dernier le poème (*Voyage*) de la section finale (*La Mort*) :

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir ; cœurs légers, semblables aux ballons,
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours : Allons⁴⁵ !

Ce poème met en exergue toute une conception du voyage qui traverse l'ensemble du recueil. Le vrai voyageur n'a pas de destination ni de but, ce qui le distingue du touriste ou de l'aventurier. Baudelaire ne veut pas rester cantonné à l'orientalisme et à l'aspiration romantique de représenter un ailleurs pittoresque. Voyager peut simplement consister à regarder et à parcourir ce que l'on a sous les yeux, à l'instar du poète qui balaie du regard les toits parisiens depuis sa mansarde dans le poème « Paysage des Tableaux Parisiens ». Ce faisant, Baudelaire prend ses distances avec les écrivains du voyage qui utilisent à outrance la description de la nature idéalisée. Ce n'est pas dans la beauté de la nature que l'on peut trouver une satisfaction esthétique. La beauté appelle le geste artificiel de l'artiste qui, d'alchimiste, devient orfèvre. À ce titre, l'art est le paradis artificiel par excellence et l'autotélie de la poésie, l'art pour l'art, traduit l'autotélie du voyage. Celui-ci est une invitation au mouvement latéral, horizontal dans un monde que nous habitons en exilés et que nous ne pouvons qu'explorer sans point de Chute ou espoir de transcendance. Les terres poétiques que nous atteignons n'ont pas l'exotisme de l'orient romantique. Il faut être conscient de la vanité fondamentale de tout déplacement, qu'il soit physique ou spirituel. Toutefois, que le monde que nous habitons soit en perpétuelle Chute n'est pas une raison suffisante pour ne pas le considérer et l'explorer. La vanité du voyage ne confine pas à l'immobilisme. Au contraire, voyager par l'expérience esthétique, même cruelle, permet d'habiter le monde de manière poétique, d'en creuser le sens, de s'installer dans ses contradictions, car il n'y a pas d'ailleurs originel vers lequel se tourner : « Habiter l'origine et habiter la forme du monde, c'est tout un⁴⁶ ».

Conclusion

Somme toute, l'œuvre poétique de Baudelaire se présente comme un laboratoire poétique où l'ironie agit à la fois comme protocole et comme palliatif. Elle ne prétend pas résoudre la contradiction fondamentale de l'existence humaine – cette déchirure entre Idéal et Chute, élévation et abjection – mais cherche à la transfigurer par l'expérience esthétique partagée de l'auteur et du lecteur. Dans ce mouvement que

nous avons qualifié de dialectique, Baudelaire nous invite à habiter pleinement le monde, non en fuyant ses ambivalences, mais en les explorant et en les ranimant par le geste poétique. Loin d'un nihilisme désabusé ou d'une quête d'unité chimérique, la poésie baudelairienne nous offre un espace où le voyage poétique devient une manière d'être au monde, une façon d'habiter sa propre condition. L'ironie, oscillant entre lucidité et sublimation, transforme les failles de l'existence en vérités poétiques. Elle fait du poète non pas un prophète ou un sage, mais un alchimiste moderne, capable de distiller l'essence même de la condition humaine – beauté et misère, éclats et ténèbres – en œuvre.

-
1. Théophile Gautier et Ligan, *Histoire du romantisme : suivie de Notices romantiques et d'une Étude sur la poésie française*, Cork, Primento Digital Publishing, 2015, 351 p, [en ligne].
 2. Le spleen baudelairien est une notion complexe et multiforme, qui ne se limite pas à une simple mélancolie ou à un sentiment de tristesse. Il s'agit d'un état d'âme profond et persistant, qui englobe une gamme de sentiments et d'émotions, de l'ennui à l'angoisse, de la nostalgie à la culpabilité.
 3. Michel de Montaigne et al., *Les essais*, Nouvelle édition, Paris, Bordeaux, Robert Laffont ; Mollat, 2019, emplace I, 26.
 4. Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », dans C. Baudelaire et J. Cain, *Curiosités esthétiques et autres écrits sur l'art*, Paris, Hermann, 1968.
 5. *Ibid.*, p. 368.
 6. *Idem.*
 7. *Idem.*
 8. Sylvie Paillat, « L'expérience mystique du rire », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, no 43-44, Association Les Amis du Portique, 1er septembre 2019, p. 2 (en ligne : journals.openedition.org/leportique/3627; consulté le 3 décembre 2024).
 9. Arne Kjell Haugen, « Baudelaire : le rire et le grotesque », *Littérature*, vol. 72, no 4, 1988, p. 13 (en ligne : www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1988_num_72_4_1464; consulté le 20 novembre 2024).
 10. Thomas Hobbes et P. H. T. Holbach, *De la nature humaine, ou, Exposition des facultés, des actions et des passions de l'âme, et de leurs causes déduites d'après des principes philosophiques qui ne sont ni reçus ni*

- connus, Chicoutimi, J.-M. Tremblay, 2002, p. 46.
11. Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 370.
 12. *Idem.*
 13. *Ibid.*, p. 373.
 14. *Ibid.*, p. 363.
 15. *Ibid.*, p. 366.
 16. Charles Baudelaire et al., « Au lecteur », *Les fleurs du mal*, Paris, Flammarion, 2016.
 17. Laurent Jenny, « Baudelaire et la nostalgie de la Chute », *Écriture*, Presses Universitaires de France, 1997, p. 86 (en ligne : shs.cairn.info/l-experience-de-la-Chute--9782130483687-page-83; consulté le 20 novembre 2024).
 18. Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *op. cit.*, p. 370.
 19. Blaise Pascal *et al.*, *Blaise Pascal : oeuvres complètes*, Electronic ed, Charlottesville, Va., IntelLex Corporation, 2006, § 199-72.
 20. Charles Baudelaire « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *op. cit.*, p. 370.
 21. *Ibid.*, p. 373.
 22. Arne Kjell Haugen, *op. cit.*, p. 23.
 23. Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *op. cit.*, p. 374.
 24. Friedrich W. Nietzsche, « Les trois métamorphoses », *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Flammarion, 2006.
 25. Charles Baudelaire « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *op. cit.*, p. 374.
 26. Arne Kjell Haugen, *op. cit.*, p. 22.
 27. L'influence de Hoffmann est essentielle pour comprendre l'œuvre baudelairienne. Dans l'introduction des *Paradis artificiels*, Claude Pichois parle des variations hoffmannesques du « Club des Hachichins » dans un hommage à la grandeur de Baudelaire et l'originalité de son œuvre. Quant au chapitre intitulé « Du Vin et du Hachish », Baudelaire fait directement référence au « divin Hoffmann... ». La notion de correspondance que le poète développe surtout à partir de 1855 est teintée de cette esthétique Hoffmannienne où se mêlent le fantastique et l'étrange, comme en témoigne ces quelques lignes : « J'ignore si quelque analogiste a établi solidement une gamme complète des couleurs et des sentiments, mais je me rappelle un passage d'Hoffmann qui exprime parfaitement mon idée,

- et qui plaira à tous ceux qui aiment sincèrement la nature : 'Ce n'est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées par un même rayon de lumière, et qu'elles doivent se réunir dans un merveilleux concert. L'odeur des soucis bruns et rouges produit surtout un effet magique sur ma personne. Elle me fait tomber dans une profonde rêverie, et j'entends alors comme dans le lointain les sons graves et profonds du hautbois' ». (Charles Baudelaire, *Salon de 1846, Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975-1976, II, p. 425-426).
28. Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *op. cit.*, p. 375.
29. *Ibid.*, p. 376.
30. *Ibid.*, p. 382.
31. Alain Vaillant, « L'esthétique du rire », dans *Baudelaire, poète comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 120.
32. Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *op. cit.*, p. 360.
33. J'emprunte l'expression conceptuelle « transcendance dans l'immanence » à la philosophie idéaliste et notamment hégélienne. La transcendance dans l'immanence désigne la manière dont une réalité transcendante (idéale, spirituelle) peut se manifester au sein de l'immanence, c'est-à-dire dans la réalité sensible et matérielle. Elle ne suppose pas une séparation radicale entre deux mondes, mais une présence ou une révélation de l'absolu dans l'effectivité.
34. Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *op. cit.*, p. 371.
35. *Ibid.*, p. 362 La citation exacte étant : «[L]e sage ne rit qu'en tremblant ».
36. Charles Baudelaire, *Journaux intimes : fusées ; mon coeur mis à nu : carnet*, Paris, Corti, s. d.
37. Alain Vaillant, *Baudelaire, poète comique*, dans *Baudelaire, poète comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 111.
38. Charles Baudelaire et al., « Correspondances », *Les fleurs du mal*, *op. cit.*
39. Alain Vaillant, *Baudelaire, poète comique*, *op. cit.*, p. 113.
40. *Idem.*
41. Charles Baudelaire et al., *Les fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 9
42. *Ibid.*, p. 112

43. *Ibid.*, p. 8

44. Laurent Jenny, « Baudelaire et la nostalgie de la Chute », *op. cit.*, p. 113.

45. Charles Baudelaire *et al.*, *Les fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 197

46. Laurent Jenny, « Baudelaire et la nostalgie de la Chute », *op. cit.*, p. 110.

Baudelaire, poète de l'ennui : entre le vice et le néant, l'ironie

GABRIEL BONNEAU, *Université Laval*

RÉSUMÉ : Le poème liminaire sur lequel s'ouvrent *Les fleurs du mal* informe le lecteur de la suréminence d'un vice sur tous les autres : l'ennui. Partant, à l'aune de l'importance que lui consent Baudelaire, nous avons voulu présenter une esquisse des différentes modalités par lesquelles l'ennui se dévoile, en l'occurrence : l'expérience du *temps*, l'ivresse, la religion et la métaphysique. Le schème qui s'y révèle est celui d'une tension entre d'une part la volonté de dépasser l'ennui et d'autre part la volonté de s'y engager résolument. Or, ce qui affleure en dernière analyse chez Baudelaire, c'est la prise de conscience douloureuse de l'impossibilité de toute fuite véritable. L'ennui se révèle ainsi comme la matrice poétique indépassable du poète, donnant lieu, en la justifiant, à une écriture ironique qui œuvre souterrainement à la conscientisation d'un lectorat indolent.

Introduction

De quel mal sont *Les fleurs* de Baudelaire ? Si l'on se fie au poème liminaire « Au lecteur », il y en a bien un qui prime sur tous les autres :

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde !
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un bâillement avalerait le monde ;
C'est l'Ennui¹ !

Par conséquent, il semble légitime au lecteur à qui Baudelaire, au portique de son œuvre, adresse ce poème, de se demander si, peut-être, les fleurs qui brodent la toile de ce recueil ne sont pas toutes issues de ce même terreau – celui le plus vil – de l'Ennui. De toute évidence,

ce qui nourrit Baudelaire, ce ne sont pas simplement les grands sentiments romantiques, mais avant tout l'oppressant poids de leur absence, *le goût du néant*, l'indifférence absolue qui se laisse résumer en un mot : l'ennui. Dans une lettre à sa mère souvent citée, il écrit :

Ce que je sens, c'est un immense découragement, une sensation d'isolement insupportable, une peur perpétuelle d'un malheur vague, une défiance complète de mes forces, une absence totale de désirs, une impossibilité de trouver un amusement quelconque [...] Je me demande sans cesse : à quoi bon ceci ? À quoi bon cela ? C'est le véritable esprit du spleen [...] je ne me rappelle pas être tombé jamais si bas et m'être traîné si longtemps dans l'ennui².

Isolement, malheur vague, absence de désir, de plaisir, bref une profonde indifférence. Et c'est dans cette indifférence qui oscille entre « à quoi bon ceci ? » et « à quoi bon cela ? » que se trouve toute l'ironie baudelairienne. À ce « ver secret des existences comblées³ », Baudelaire ne propose en effet aucune alternative salvatrice – sinon de vaines fuites dans la mort ou l'ivresse –, mais tente plutôt de convaincre son lecteur d'une unique issue, *a priori* paradoxale : celle de prendre résolument conscience de sa situation douloureuse en vainquant son hypocrisie fuyarde. Baudelaire veut donc à tout prix éviter qu'on le lise à la troisième personne. Dès le premier poème « Au lecteur », il englobe son lecteur dans un « nous » coupable, selon l'expression de Michel Butor, de sorte à éviter qu'il ne s'exclue de ce vice en ne le reconnaissant que chez autrui⁴. Mais l'ennui, chez Baudelaire, est par ailleurs si vague et obscur – d'autant plus qu'il est teinté d'ironie – qu'il est difficile pour le lecteur, quel qu'il soit, de s'y reconnaître. Ainsi, le but de cet article sera d'en clarifier les linéaments, en traitant d'abord de l'ambiance générale qui en émane et de son rapport au temps⁵. Nous décrirons ensuite l'ennui baudelairien selon quatre modalités exemplaires : l'enivrement, le vice, le néant et l'ironie. Et enfin, quelque part entre les quatre, nous verrons que l'ennui culmine dans la conscience douloureuse de l'impossibilité de la fuite.

1. Le temps de l'ennui

1.1. Le temps qu'il fait

L'ennui se décèle d'abord à travers une certaine puissance atmosphérique qui vient colorer ou plutôt décolorer les journées. Pour reprendre une expression de Jankélévitch, l'ennui se dévoile comme « la toile de fond, le gris fondamental⁶ ». Ce « gris fondamental », Baudelaire s'en fait le peintre dans les quatre poèmes auxquels il a donné le nom de « Spleen » – synonyme de mélancolie et d'ennui, mais qui, au XIX^e siècle, « souffraient d'usure », comme le souligne Jean Starobinski⁷. Dans le premier « Spleen⁸ » donc, la grisaille de fond, c'est d'abord la marque d'une divinité pluvieuse, qui « verse un froid ténébreux » sur les « pâles habitants », dont les dépouilles, sans doute gelées, gisent au cimetière. Dans le second « Spleen⁹ », c'est « sous les lourds flocons des neigeuses années », « dans le fond d'un Sahara brumeux » que l'ennui s'assoupit. Le monarque ennuyé du troisième « Spleen¹⁰ » que « rien ne peut [égayer] » est quant à lui « le roi d'un pays pluvieux ». Enfin, dans le dernier « Spleen¹¹ » : « le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle » sur l'esprit de celui qui souffre d'ennui ; « Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits » pendant que « la pluie étalant ses immenses traînées » change la terre « en cachot humide ». L'ennui dans ces quatre poèmes, c'est en somme une sombre morosité soit pluvieuse soit neigeuse. Le monde y est froid et brumeux, l'atmosphère est lourde d'humidité et la neige ou la pluie oppressent en imitant par leur chute interminable les barreaux d'une prison¹². Du reste, il n'est pas anodin que l'ennui paraisse d'abord à travers une certaine atmosphère, aussi vague soit-elle. Cela indique que l'ennui baudelairien n'a pas d'objet défini et que ce vague même de l'ennui en constitue d'une certaine manière la définition. Les « noirs ennuis des neigeuses soirées » (« La muse vénale¹³ ») ne sont plus simplement un événement ponctuel et isolable, mais plutôt la marque d'une ambiance qui enveloppe tout, nous y compris. Ce n'est donc pas simplement l'ennui bénin d'une conversation d'épicerie ou celui qui hante les salles d'attente, mais un ennui profond où le monde dans sa totalité est comme enveloppé d'un « linceul vaporeux » (« Brumes et pluies¹⁴ ») et désespérant – ce qui explique en outre que Baudelaire écrive souvent « Ennui » avec une majuscule. Le lieu

allégorique privilégié d'un tel Ennui, c'est le cimetière une fois la nuit tombée ; ce lieu sombre, froid, et qui n'est hospitalier qu'aux esprits errants et aux vers qui s'acharnent sur leurs corps regrettés. Dans le premier « Spleen », Baudelaire parlait justement « du voisin cimetière » ou encore, dans le second, d'« un cimetière abhorré par la lune¹⁵ ». Si Baudelaire y insiste, c'est que le cimetière personnifie le poète lui-même et n'est au fond que la représentation de son « triste cerveau » ; cette « pyramide, un immense caveau, / qui contient plus de morts que la fosse commune¹⁶ ». Le cimetière et la fosse commune – sans oublier le lit de ce « roi d'un pays pluvieux » du troisième « Spleen » qui « se transforme en tombeau¹⁷ » –, participent certes à l'atmosphère terne et glaciale que nous avons relevée, mais avec eux, émane de l'ennui une ambiance de mort qui embaume tout ce singulier cimetière vivant qu'est le poète. L'ennui se transforme en accomplissant l'hyperbole même d'un « ennui mortel ». Or, par ce rapprochement de l'ennui et de la finitude, nous touchons enfin directement à la question du temps au sens propre.

1.2. *Le temps qui passe*

Et le Temps m'engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur
(« Le goût du néant¹⁸ »)

Reprenant ces vers de Baudelaire qui font le pont entre la temporalité et cette atmosphère brumale que nous venons de relever, Walter Benjamin écrit : « Pour l'être en proie au spleen, le temps s'est réifié ; les minutes engloutissent l'homme comme des flocons¹⁹ ». Dans le premier « Spleen²⁰ », nous avons en effet souligné une divinité pluvieuse qui « verse un froid ténébreux ». « Pluviôse », de son nom, connote bien un temps pluvieux, mais il s'agit plus précisément du cinquième mois du calendrier républicain qui s'étend du 20 janvier au 19 février. « Pluviôse », c'est donc un indice *temporel* qui regroupe à la fois la connotation du temps qu'il fait et du temps qui passe. Ainsi, dans l'ennui hivernal, le temps se glace, il arrête d'avancer, « la pendule [est] enrhumée » (« Spleen²¹ » I). C'est l'ennui qui, « sous les lourds flocons des neigeuses années », prend « les proportions de l'immortalité » (« Spleen²² » II). Le temps devient long, il est tel qu'on préférerait mou-

rir ; c'est un ennui mortel qui, lui, semble pourtant n'avoir aucune fin. C'est bien là le plus effrayant dans l'ennui, le sablier se bloque, la « clepsydre se vide » et ne coule plus (« L'horloge²³ »). Ce que Baudelaire craint avant tout – peut-être plus que la mort –, c'est l'immortalité. Cette peur de l'immortalité correspond symétriquement à une peur de la naissance ; c'est particulièrement clair à la fin des *Paradis artificiels* : « Nous pouvons regarder la mort en face ; mais sachant, comme quelques-uns d'entre nous le savent aujourd'hui, ce qu'est la vie humaine, qui pourrait sans frissonner (en supposant qu'il en fût averti) regarder en face l'heure de sa naissance²⁴ ? ». Ainsi, pour Baudelaire, l'immortalité comme la naissance sont effrayantes d'autant plus qu'elles sont inévitables. Ne plus vouloir l'une ou l'autre n'est pourtant pas la garantie de la mort qui jouit ici presque d'une aura salvatrice. Alors même que nous ne voudrions plus vivre, la mort, de son côté, ne veut pas toujours davantage de nous :

J'ai prié le glaive rapide
De conquérir ma liberté,
Et j'ai dit au poison perfide
De secourir ma lâcheté.
Hélas ! le poison et le glaive
M'ont pris en dédain et m'ont dit :
« Tu n'es pas digne qu'on t'enlève
À ton esclavage maudit,
(« Le vampire²⁵ »)

D'ailleurs, même s'il est vrai qu'il l'a tenté dans sa jeunesse, Baudelaire n'a jamais réussi à s'enlever la vie. Comme issue à l'ennui – s'il y en a une –, il faudra donc chercher ailleurs. Dans « Le squelette laboureur », désabusé du charme de la mort, le poète écrira :

... dans la fosse même
Le sommeil promis n'est pas sûr ;
Qu'envers nous le Néant est traître ;
Que tout, même la Mort, nous ment²⁶

En somme, nous aurions pu croire d'emblée à la mort comme à une échappatoire possible à l'ennui, mais voilà que l'ennui même se

révèle comme une mort qui nous ment parce que précisément, il s'agit d'une mort vécue où « de longs corbillards, sans tambours ni musique, / Défilent lentement », c'est-à-dire dans laquelle nous observons nos propres funérailles (« Spleen²⁷ » IV). C'est bien là le sort de ce roi de l'ennui du troisième « Spleen » que Baudelaire décrit comme « jeune et pourtant très vieux » ou encore comme « un jeune squelette », bref comme un mort vivant²⁸. Rien n'indique justement que la mort que nous vivons dans l'ennui soit bien différente de la mort « véritable » qui met fin à tout. Ainsi, dans cette thématization du temps de l'ennui, nous apercevons un paradoxe ou du moins une tension : nous voudrions que le temps passe plus vite, que les journées soient moins boiteuses (« Spleen²⁹ » II), mais nous ne voudrions pas davantage que le temps passe trop vite, que le temps soit trop court, et que la mort nous emporte alors que nous vivons encore, même à demi³⁰ ! Et dès lors, « l'issue », si ce n'est pas de nous tuer nous-mêmes, c'est peut-être, tout bêtement, de « tuer le temps » : « *tuer* le Temps. Tuer ce monstre-là, n'est-ce pas l'occupation la plus ordinaire et la plus légitime de chacun ? », demande Baudelaire dans *Le spleen de Paris* (« Le galant tireur³¹ »).

2. L'ennui bachique

Ce que nous sommes en mesure de constater à présent, c'est que l'ennui bien loin de simplement condamner à la torpeur, au contraire, comme le souligne le poète et philosophe Benjamin Fondane dans son essai sur *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, « engendre un besoin immense d'excitants, susceptibles, dans sa croyance, de le tirer de son état d'apathie ; il ne recule devant rien : la drogue, la débauche, la violence, la cruauté ; ce sont là ce que Baudelaire appelle "les paradis artificiels", la tentative vaine d'un redressement de l'équilibre perdu³² ». Au lieu de nous amener à désirer la mort, l'ennui nous offre plutôt l'impulsion nécessaire pour tenter de l'oublier. Que ce soit en mettant une forêt en feu ou en allumant son cigare aux côtés de tonneaux de poudre, suivant les exemples que donne Baudelaire dans « Le mauvais vitrier », il y a décidément « une espèce d'énergie qui jaillit de l'ennui³³ ». Mais la violence et la cruauté ne sont évidemment pas les seuls expédients. Baudelaire décrira longuement un autre de ces

moyens, sans doute le plus commun, par lequel nous croyons pouvoir nous extirper de la gangue de l'ennui. Ce moyen, c'est le pouvoir capiteux que nous confère la drogue – le vin, le haschisch et l'opium – sur notre perception de la temporalité. En consommant ces drogues, l'individu arriverait ainsi à transformer ce temps boiteux de l'éternité – qui autrement nous tараude de son infatigable aiguille – en une innocente minute que nous voyons à peine passer³⁴. C'est dans *Le spleen de Paris* que Baudelaire est le plus explicite lorsqu'il ordonne à son lecteur de s'enivrer : « Il faut être toujours ivre, tout est là ; c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. Mais de quoi ? De vin, de poésie, ou de vertu à votre guise, mais enivrez-vous ! » (« Enivrez-vous³⁵ »). Suivant l'injonction baudelairienne, nous sommes par conséquent poussés à nous prévaloir de tous les effets engourdisant que peut nous procurer l'espace d'un instant notre *pharmacie*. La drogue apparaît alors à la fois comme poison et remède, puisque le mal n'est pas le moins du monde détruit, mais, pour ainsi dire, différé : « un mangeur d'opium est trop heureux pour observer la fuite du temps³⁶ ». Or ce sursis de la prise de conscience de l'ennui, cette fuite autrement dit, Baudelaire reconnaît qu'elle est folle et vaine : « créer le Paradis par la pharmacie, par les boissons fermentées, [c'est] semblable à un maniaque qui remplacerait des meubles solides et des jardins véritables par des décors peints sur toile et montés sur châssis³⁷ ». L'enivrement ne fait qu'occulter brièvement le moment où nous aurons à affronter notre réalité ennuyeuse. C'est bien là au fond tout l'enjeu de l'hypocrisie dont parle Baudelaire dans « Au lecteur » : « Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, / – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère³⁸ ! ». L'hypocrite, c'est celui qui connaît très bien « ce monstre délicat » qu'est l'ennui, et qui croit malgré tout pouvoir y échapper. Or, en fuyant ainsi, nous gardons toujours à l'esprit ce que l'on fuit, ne serait-ce que pour « mieux » le fuir. La tentative est donc perdue d'avance parce que, dans la fuite, nous ne pouvons pas ignorer que nous fuyons³⁹.

Or, si l'on persiste malgré tout sur cette voie, force est de constater que tous les excitants ne se valent pas. Si le vin peut aider à consoler

notre ennui, le haschisch quant à lui, bien qu'il camoufle aussi l'horreur du temps, exacerbe l'ennui. C'est bien le sens de la prescription de Baudelaire lorsqu'il dit : « Ne faites pas vous-même une pareille expérience si votre esprit se trouve porté au spleen [...]. Il ne console pas comme le vin ; il ne fait que développer outre mesure la personnalité humaine dans les circonstances actuelles où elle est placée⁴⁰ ». Le haschisch, cette « arme pour le suicide » qui « annihile » la volonté, qui nous rend insociables, qui nous isole, est « essentiellement paresseux⁴¹ ». Ainsi, selon Baudelaire dans *Les paradis artificiels*, le haschisch nous enfoncerait plus profondément dans l'ennui tout en nous faisant croire le contraire. Dans « Au lecteur », la figure type de l'ennui, c'est justement celle du rêveur indolent qui fume son houka en songeant à la mort et dont on pourrait très bien entendre sortir de sa bouche : « À quoi bon, en effet, travailler, labourer, écrire, fabriquer quoi que ce soit, quand on peut emporter le paradis d'un seul coup⁴² ? » C'est là tout l'inverse du vin qu'il faut de toute évidence privilégier puisqu'il « exalte la volonté », c'est un « support physique », il « rend bon et sociable » et encourage le travail, il est « laborieux⁴³ ».

Tous les expédients ne se valent donc pas et, s'il faut privilégier le vin sur le haschisch, il y a malgré tout un ultime excitant qu'il faut à présent placer en tête de liste et auquel le vin, en encourageant le travail, ne sert que de prélude. Il s'agit bien sûr de la poésie que Baudelaire énumérait justement aux côtés du vin dans « Enivrez-vous » et, plus généralement, l'art dont l'ivresse « est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre » (« Une mort héroïque⁴⁴ »). Comme le souligne Butor, Baudelaire propose au fond à ceux qui « cherchent une jouissance immédiate » contre l'ennui, une alternative : celle de la poésie « dont les effets sont incomparablement plus puissants et plus stables⁴⁵ ». Le vin, le haschisch ou l'opium ont certainement des effets très puissants et violents, mais ceux-ci ne sont rien sinon « des ersatz faibles et dangereux de cette seule drogue, de cette drogue absolue qu'est la poésie⁴⁶ ». Toutefois, s'il faut privilégier l'art, il n'en demeure pas moins une vaine fuite. L'ennui est bien un moteur à la production esthétique, un « catalyseur poétique⁴⁷ », mais il n'est cependant jamais « dépassé » par là ; dans le meilleur des cas, il est simplement occulté

– en l'occurrence esthétiquement –, comme nous l'avons vu pour les autres drogues et qui n'ont en cela, avec la poésie, qu'une différence de degrés. À supposer même qu'un dépassement soit possible, il est difficile d'accepter que ce soit à travers une œuvre poétique qui fait de l'ennui un thème fondamental et quasi obsessionnel que Baudelaire y parvienne. Au regard de cette obsession, il est sans doute plus juste de défendre l'idée d'une tension entre une volonté de dépassement de l'ennui et un embourbement fondamental et indépassable en lui. Car si le mal ultime, comme nous l'avons déjà souligné dans « Au lecteur », est bien l'ennui, alors c'est aussi en ce terreau terrible que toutes les fleurs malades que nous offre en bouquet Baudelaire auront crû et par conséquent entre poésie et ennui, plutôt qu'une sortie, il y a un cercle.

Il faut donc comprendre ici l'ennui au sens d'une provenance pour le poète et par conséquent, il semble qu'aucune « fuite », même poétique, ne soit absolument émancipatrice. Au contraire, Baudelaire propose dans sa poésie d'entrer résolument dans l'ennui. C'est justement dans « Au lecteur » qu'il développe et commande l'éthique de ce que nous pourrions appeler une lecture « engagée », ou plus précisément « anti-hypocrite », par laquelle le lecteur, au lieu de tenter d'oublier et de fuir l'ennui, doit commettre sa propre personne, à travers le sceau d'une fraternité coupable qui l'unit à l'auteur, dans l'œuvre en laquelle il s'apprête à pénétrer. À l'entrée des *Fleurs du mal* donc, Baudelaire avertit le lecteur que notre volonté à tous est vaporisée par « le Diable qui tient les fils qui nous remuent⁴⁸ ! », qu'il n'y a pas d'échappatoire, que l'enivrement ne fait tout au plus que détendre les fils d'ennui qu'il tisse, sans jamais toutefois pouvoir les rompre. Comme le souligne Aurélie Van de Wiele : « Si l'enivrement peut masquer un instant le malaise, [...] cette illusion n'est que temporaire et ne fait que replonger l'individu un peu plus dans sa souffrance. Comme il l'indique dans *Le voyage* "[...] Le mirage rend le gouffre amer". Baudelaire conçoit par conséquent la fuite dans l'ivresse esthétique comme une solution imparfaite au mal-être de vivre⁴⁹ ». Au fond, si la fuite est vaine, c'est parce que l'ennui n'est pas un état affectif passager que l'on rencontre tout bonnement à la lecture d'un mauvais livre. L'ennui, c'est bien plutôt, pour Baudelaire, le péché originel de l'humanité jamais absous par

la mort d'aucun messie et dont aucune vertu ou promesse d'une vie après la mort ne suffira jamais à en apaiser l'horreur. C'est Satan – qui d'abord comme serpent poussa notre ancêtre à tous à se nourrir du fruit défendu en enveloppant par conséquent toute sa descendance d'une dette impayable – qui couvre à présent et pour toujours l'humanité de l'ennui le plus ténébreux. Ainsi, dans « Bénédiction », Baudelaire écrit : « par un décret des puissances éternelles, / Le poète apparaît en ce monde ennuyé⁵⁰ ». La condition originelle du poète est celle de l'ennui – qui en signe l'acte de naissance – et partant, à moins d'une poésie sans poète, le geste poétique en sera toujours également pétri.

3. L'ennui théologique

Dans le dernier « Spleen », nous avons vu comment « Le ciel bas et lourd qui pèse comme un couvercle⁵¹ », pouvait être compris littéralement comme l'image météorologique d'une certaine ambiance. Or le ciel, c'est aussi le royaume du divin. L'ennui chez Baudelaire prend ainsi un sens théologique. Fondane parle à ce titre d'une « théologie de l'ennui » où justement l'ennui « n'est plus un "état d'âme" mais un état de péché⁵² ». En ce sens, il n'est sans doute pas anodin que le tout premier vers des *Fleurs du mal* énumère quatre fautes vénielles : « La sottise, l'erreur, le péché et la lésine » et que Baudelaire, au cours de ce premier poème, métamorphose, après ce qui semble être une descente aux enfers, en ces quatre crimes exaltés : « le viol, le poison, le poignard, l'incendie⁵³ ». Ces instances du mal, ce sont des « millions d'helminthes », des millions de vers, qui font la fête dans nos cerveaux. De même, au second « Spleen », comme nous l'avons déjà souligné, le poète personnifie un cimetière plein de ces vers : « — Je suis un cimetière abhorré de la lune, / Où comme des remords se traînent de longs vers⁵⁴ ». Baudelaire souffre ainsi, dans l'obscurité, du compagnonnage de ces créatures des profondeurs que sont les remords des fautes et des crimes. Mais à la lecture d'« Au lecteur », ces vers n'apparaissent que comme les conséquences subalternes d'un mal plus grand encore. C'est l'ennui qui est élevé au rang de vice ultime, « cette humeur, hystérique selon les médecins, satanique selon ceux qui pensent un peu mieux que les médecins » (« Le mauvais vitrier⁵⁵ »).

Dès lors, c'est de toute évidence le poète, ce type nouveau de prêtre, qu'il faut questionner lorsque nous dépérissons au-dedans et que la gangrène satanique nous entame. Mais curieusement, dans cette douleur, au lieu du froid par lequel nous avons vu que le spleen se manifestait d'emblée, nous trouvons ici-bas – de toute évidence en enfer – un peu de chaleur qui émane de ces vices qui ribotent en nous. Ainsi, dans le poème « La destruction », par exemple, l'ennui est brûlant. C'est alors comme si cette froideur, cette humidité et toute la moisissure sommeillant dans chaque coin d'ombre qui accablaient l'atmosphère des quatre « Spleen » n'attendaient plus que les chaleurs de l'enfer pour être dissipées :

Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon ;
il nage autour de moi comme un air palpable ;
Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon,
Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.
[...]
Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu,
Haletant et brisé de fatigue, au milieu,
Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes
(« La destruction⁵⁶ »)

Ces vers, il faut les lire à l'aune de ceux-ci que l'on retrouve dans « Au lecteur » : « Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons / Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes⁵⁷ ». Ainsi, au lieu de la vie qui est normalement portée par l'air que nous respirons, c'est l'odeur brûlante du démon empestant la Mort qui se glisse en nous continuellement et silencieusement. Ce que semble vouloir souligner ici Baudelaire, c'est comment la Mort n'est plus simplement un événement ponctuel et lointain, mais continu et prochain : c'est le temps qui passe et qui chaque jour nous fait avancer d'un pas vers nos tombeaux comme s'il s'agissait d'un salut. Et si c'est la mort que nous respirons tous les jours, c'est que l'enfer est près de nous et même tout à fait terrestre. L'enfer, c'est la quotidienneté qui, le plus souvent, passe inaperçue. L'ennui, c'est donc ce mal qui est arrivé à nous convaincre qu'il n'en était pas un : « ”Mes chers frères, n'oubliez jamais, quand

vous entendrez vanter le progrès des lumières, que la plus belle des ruses du diable est de vous persuader qu'il n'existe pas !⁵⁸ », écrit Baudelaire dans « Le joueur généreux⁵⁸ ». C'est un mal qui « ne pousse ni grands gestes ni grands cris », de sorte que c'est presque sans le vouloir, dans la banalité d'un bâillement, qu'il avalerait le monde (« Au lecteur⁵⁹ »). Dans des pages lumineuses consacrées à l'ennui, Heidegger dira justement que « plus l'ennui est profond, plus il est silencieux, réservé, calme, inapparent et ample⁶⁰ ».

Ainsi, pour revenir au poème « La destruction », c'est sans prendre garde que l'on se retrouve, après avoir suivi notre guide démoniaque, dans le « Sahara brumeux » de l'Ennui décrit au second « Spleen⁶¹ ». En nous éloignant de Dieu, le démon nous rapproche des plaines « profondes et désertes » de l'enfer où se terre l'ennui, il nous rapproche de Satan. L'ennui est justement présenté dans « Au lecteur » comme le vice « plus laid, plus méchant, plus immonde », trois fois plus en somme à l'instar de la manière dont Baudelaire, dans ce même poème, décrit Satan « Trismégiste », c'est-à-dire « trois fois grand ». Entre Satan et ennui, il y a adéquation. Pour Baudelaire, c'est bien « le Diable qui tient les fils qui nous remuent ! » et qui nous plonge dans le gouffre de l'indolence : « Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste / Qui berce longuement notre esprit enchanté », mais une fois notre volonté assoupie : « le riche métal de notre volonté / Est tout vaporisé par ce savant chimiste⁶² ». Par ce « riche métal » vaporisé, on peut avancer que Baudelaire pense à l'or, mais l'or, s'il est précieux, n'en est pas moins un métal très malléable et en l'occurrence il l'est par les soins du diable qui va jusqu'à le sublimer en vapeur. Notre volonté s'enfuit donc au ciel et nous laisse vivre ici-bas une existence à tâtons à travers la fumée ; n'y voyant plus rien sans elle, il ne reste plus qu'à obéir à l'ennui satanique. Dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire insiste sur cette double polarité de l'existence humaine entre montée et descente, Dieu et Satan : « Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre⁶³ ». Au fond c'est cela l'ennui profond auquel est arrivé Baudelaire, celui-là même où la cruauté et la douleur lui sont indif-

férentes. Que nous montions ou que nous descendions ne nous fait *ni chaud ni froid*, parce que, sans volonté, tout est insignifiant : « Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? » (« Le voyage⁶⁴ »).

4. *L'ennui métaphysique*

Sartre dira dans son *Baudelaire* : « aussi l'ennui est-il un sentiment métaphysique, le paysage intérieur de Baudelaire et la matière éternelle dont sont faites ses joies, ses fureurs et ses peines⁶⁵ ». De même, Benjamin Fondane, après Jankélévitch, utilisera l'expression d'« ennui métaphysique⁶⁶ ». Les commentateurs parlent d'une métaphysique de l'ennui parce que c'est l'univers entier qui est comme frappé d'indifférence. L'ennui chez Baudelaire ne peut décidément plus être reconduit au petit ennui romantique, celui « des dimanches vides » et « des pianos désaccordés », qui n'est au fond qu'un « ennui esthétique⁶⁷ ». C'est un ennui dans le cosmos qui prend des proportions immenses : « Le monde s'écroule faute d'intérêt, quoiqu'il continue de subsister », dira Fondane⁶⁸. C'est bien là la menace de l'ennui tel qu'on a déjà pu le lire dans « Au lecteur » : « Il ferait volontiers de la terre un débris / Et dans un bâillement avalerait le monde⁶⁹ ». Il est possible d'y comprendre que, dans l'ennui, le goût du néant nous saisit : il a « l'horreur de l'être et le goût, l'appétit furieux du Néant », disait justement l'écrivain Paul Bourget au sujet de Baudelaire⁷⁰. Ce goût se manifeste par une volonté de s'absenter du monde et de tout ce qui est pour le contempler « d'en haut », de nulle part :

Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur,
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute !
Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute ?
(« Le goût du néant⁷¹ »)

Mais se retirer ainsi du globe et le regarder de nulle part, c'est vouloir se mettre à distance du monde et en même temps nier sa propre individualité qui, quant à elle, force un point de vue singulier, de quelque part. Paradoxalement, c'est alors comme si l'indifférence elle-même devenait le principe d'individuation du poète, l'horizon vide de son existence et l'origine métaphysique de sa solitude. Mais dans sa chute,

l'avalanche ramène le poète sur terre, au milieu du monde et de la foule. L'indifférence se radicalise et n'a plus besoin de l'éloignement physique : avalé au centre du monde ou expulsé dans le vide de ses marges, la contemplation désintéressée se réalise de partout et nulle part à la fois. Nous commençons par là à apercevoir un certain schème tensionnel sur lequel Sartre commentera :

La loi de la solitude, en effet, pourrait s'exprimer de la sorte : aucun homme ne peut se décharger sur d'autres hommes du soin de justifier son existence. Et c'est précisément ce qui terrorise Baudelaire. La solitude lui fait horreur. [...] Et l'on entend bien qu'il ne s'agit pas ici de l'isolement physique mais de cette « émergence dans le néant » qui est le prix de l'unicité⁷².

De même qu'il est tiraillé entre les vices et les remords dans l'ennui théologique, dans cet ennui métaphysique, le poète existe dans l'ambiguïté de l'être et du néant, entre d'un côté l'indifférence qui consiste à se fondre au milieu de ce qui est déjà, et de l'autre côté, le désir de distance, de solitude, de se fondre dans ce qui n'est pas déjà, dans la nouveauté absolue. Baudelaire est donc déchiré entre le fait d'être déjà au milieu du monde et d'avoir pourtant encore pleinement à devenir ce qu'il est pour lui-même au-delà de ce monde commun et moyen. Cet ennui métaphysique, nous proposons de le nommer « quantitatif » puisqu'il s'agit soit de s'engouffrer dans la multiplicité préexistante soit de se projeter dans une unicité personnelle à venir. Nous pouvons ainsi le distinguer de ce que nous appellerons l'ennui métaphysique « qualitatif » et où c'est le monde lui-même qui est dépouillé de son éclat. Car en effet, dans le néant de l'ennui, dans cette avalanche qui nous engloutit, il faut préciser en reprenant les mots de Heidegger que « tout ce qui est ne disparaît pas. Il se montre précisément comme tel dans son indifférence⁷³ ». Il ne faut donc pas simplement entendre « Le goût du néant » conformément au génitif objectif, c'est-à-dire au sens de « vouloir le néant ». Il faut comprendre, en suivant le génitif subjectif, que le néant lui-même est « goûteux » et qu'en l'occurrence, il ne goûte pas bon ou du moins aussi bon que peut goûter le « rien ». Par là il est possible de distinguer deux catégories de néants. D'abord, le non-être relatif, c'est-à-dire la simple négation ou absence d'une chose. Quali-

tativement, c'est le fait pour ce qui avait du goût ou une odeur, comme l'amour et le printemps, de ne plus en avoir : « L'amour n'a plus de goût, non plus que la dispute [...] Le Printemps adorable a perdu son odeur ! » (« Le goût du néant⁷⁴ »). Quantitativement, c'est le fait, pour l'individu, de se différencier de la foule, autrement dit de se soustraire d'elle. Il y a ensuite le non-être absolu, c'est-à-dire la négation pure et simple de l'être en tant que tel. Le non-être absolu de l'ennui, c'est lorsque tout – non plus simplement ceci ou cela particulièrement – se nimbe d'une couronne d'indifférence. Qualitativement, ceci se traduit par un cœur résigné à ne plus rien ressentir, qui fait ses adieux aux « chants du cuivre et soupirs de la flûte » (« Le goût du néant⁷⁵ ») et, quantitativement, par l'abdication du poète qui se fond dans l'accumulation de neige indifférenciée de l'avalanche.

Sur cette base, il est plus aisé de comprendre pourquoi l'ennui se laisse si difficilement saisir. Certes, nous avons vu plus haut le rapport étroit de l'ennui au temps et au péché qui nous enveloppent d'une manière vaporeuse, mais si l'ennui métaphysique reste à ce point vague, c'est précisément parce que ce n'est *rien* ; c'est une absence – soit relative soit absolue – qui oppresse⁷⁶. Au regard de cette « vaguité » de l'ennui, pour reprendre une expression de Bruce Bégout dans *Le concept d'ambiance*⁷⁷, Jankélévitch parlera d'un « ennui océanique » en arguant que « L' "océanographie" de l'ennui ne peut que reconnaître la généralité métaphysique, l'imprécision, la nature approximative de cette détresse⁷⁸ ». Or, si l'ennui n'est rien que l'on puisse à proprement parler pointer du doigt, nous en ressentons néanmoins fortement l'empreinte qui pèse sur nous. Même l'absence et le rien se ressentent affectivement, seulement, ils sont rarement mis en mot d'une manière qui leur rende justice. Ainsi, le génie de Baudelaire ce sera justement d'avoir tenté, dans son œuvre, de circonscrire la tonalité de ce sentiment métaphysique en conférant à la vaguité même qui le définit une force inédite.

5. L'ennui ironique

Ce dont nous avons pu nous assurer jusqu'à présent, c'est qu'il n'y a aucune issue véritablement émancipatrice à l'ennui. Peu importe sous

quels cieux nous nous trouverons, qu'il soit pluvieux, orgiaque, divin ou qu'il nous enveloppe d'un néant d'indifférence, c'est toujours dans la cosmologie de l'ennui que nous nous situerons. Et c'est là au fond l'ennui réduit à son expression la plus simple, à savoir la conscience douloureuse de notre situation irrémédiable et décadente : « la grande nouveauté de Baudelaire [...] est précisément dans la conscience qu'il a de l'irréalité de l'évasion⁷⁹ », dira Fondane. Or, comment peut-on alors persévérer dans un désespoir si profond ? S'il est vrai que l'humanité a en l'ennui déjà taillé son suaire, peut-être y a-t-il encore une attitude qui rende la vie ennuyeuse un peu plus tolérable, parce que paradoxalement, il s'agit d'une fuite pleinement consciente d'elle-même, et donc, entre mille guillemets, plus « sincère ». Ce moyen, avançons-nous, c'est l'ironie.

Entre le vice et le néant, il y aurait donc l'ironie. Ce serait ainsi par l'ironie, une des deux qualités littéraires fondamentales selon Baudelaire⁸⁰, que se révélerait la possibilité de réveiller la question de l'ennui pour un lectorat indolent et le forcer autrement dit à en prendre conscience. Nous distinguerons à ce titre deux types d'ironies qui constituent la rhétorique satanique de Baudelaire. La première est une ironie tournée de manière autodestructrice vers soi, tandis que la seconde est tournée vers autrui, de sorte à le repousser ou au contraire à l'embrasser. Cette dichotomie est particulièrement claire dans l'« Épigraphe pour un livre condamné » :

Lecteur paisible et bucolique
Sobre et naïf homme de bien,
Jette ce livre saturnien,
Orgiaque et mélancolique.
Si tu n'as pas fait ta rhétorique
Chez Satan, le rusé doyen,
Jette ! Tu n'y comprendrais rien,
Ou tu me croirais hystérique.
Mais si, sans se laisser charmer,
Ton œil sait plonger dans les gouffres,
Lis-moi, pour apprendre à m'aimer⁸¹

Baudelaire distingue donc d'un côté le lecteur « sobre et naïf » qui n'a pas fait sa rhétorique chez Satan, ce lecteur hypocrite, aveugle, et celui dont l'œil au contraire sait plonger dans les gouffres, le lecteur idéal de Baudelaire qui est un lecteur souffrant et splénétique comme lui. Ce dernier lecteur c'est celui qui souffre avec lui sans complaisance, « sans se laisser charmer », puisque s'il faut certes en lisant se commettre dans un « nous » coupable, il ne faut pourtant pas se pâmer d'un ennui romantique. L'ironie apparaît alors comme une échappatoire au sentimentalisme au carré ; cette manie hypocrite d'aimer se regarder aimer, se regarder souffrir, etc. D'un côté donc, Baudelaire avertit par l'ironie ce lecteur hypocrite – et en cela indésirable – de jeter son livre. Mais de l'autre, il appelle un second lecteur, à l'âme cette fois suffisamment hardie, à entrer dans son œuvre et à souffrir silencieusement en lui-même à l'instar de son auteur. Dans « Au lecteur » cette tension se dévoile au moment où Baudelaire troque momentanément le « nous » fraternel pour un tutoiement dissonant dans la trame du poème et qui met à distance son lecteur : « Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat⁸² ». Mais dans cette apostrophe, ce qui se dévoile en filigrane, ironiquement, c'est la volonté de rendre vivant le lecteur, de le sortir autrement dit de son état de léthargie et de passivité habituelle. *L'ironie, contrairement à tous les autres moyens que nous avons vus, n'est donc pas simplement une fuite, mais une tentative d'amener les autres dans le gouffre splénétique.* Nous pourrions alors qualifier l'opération ironico-poétique de Baudelaire d'« alchimique », à l'instar de l'œuvre de Satan Trismégiste, « ce savant chimiste », puisqu'il y a bel et bien transformation d'une matière – cette matière, c'est le lecteur. Dans l'ennui baudelairien, il y aurait donc d'une certaine manière ce souci marqué, malgré toute l'indifférence qui lui est propre, d'élever le lecteur à ce haut lieu de la conscience de soi – c'est cela ce que nous proposons d'appeler « l'ennui ironique ». Mais comme le semblable de Baudelaire est rare et que, le plus souvent, c'est à ce premier lecteur inadapté, « paisible et bucolique », qu'il est contraint de s'adresser, Baudelaire est déchiré à l'idée d'être lu. C'est Sartre, dans *L'idiot de la famille*, qui souligne, en parlant de Flaubert, que « Cet écrivain, comme Baudelaire et tant d'autres, est torturé par la volonté contra-

dictoire d'être lu et de n'avoir pas de lecteurs⁸³ ». La rhétorique de Satan, c'est donc l'ironie qui, plus que le vin, plus que la poésie lorsqu'elle est romantique, se révèle le poison et le remède pour vaincre l'hypocrisie et ne pas devenir fou dans un monde où précisément, tout n'est pas « qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté » (« L'invitation au voyage⁸⁴ »).

Pour ceux qui auront fait leur rhétorique chez le rusé doyen, ce qui se dévoile sous le couvert de l'ironie, c'est paradoxalement la sincérité d'un artiste qui souffre, qui ne veut pas idéaliser sa souffrance, et qui tente d'échapper aux idées reçues de la multitude, mais qui est malgré tout contraint de lui adresser la parole. L'ironie satanico-baudelairienne se manifeste ainsi par cette idée selon laquelle en disant une chose, en l'occurrence le mal, il affirme aussi tout bas son contraire pour ses lecteurs les plus pénétrants. Ironiquement donc, la seule façon qu'a trouvée Baudelaire pour faire le bien, pour être sincère, est de faire consciemment le mal : « c'est en faisant le Mal consciemment et *par sa conscience dans le Mal* que Baudelaire donne son adhésion au Bien⁸⁵ », dira à ce titre Sartre en précisant que : « Faire le Mal pour le Mal c'est très exactement faire tout exprès le contraire de ce que l'on continue d'affirmer comme le Bien⁸⁶ ». Sartre interprètera ceci comme de la mauvaise foi⁸⁷. Dans sa fuite – cette mise à distance par laquelle il choisit le mal – Baudelaire accepte le bien qui lui fait contrepoids et par conséquent, il se choisit lui-même coupable. En acceptant l'interprétation sartrienne, l'ironie illustre que Baudelaire est tout à fait conscient de la vanité de sa fuite de l'ennui et que, plus il tente d'en sortir, plus il s'y embourbe. Dans « Le Cygne » par exemple, le poète tente de s'en sortir en adressant des reproches au « ciel ironique ». Or, le ciel, sans pitié, n'en renvoie que les échos de sorte que la seule alternative du poète est de se retourner vers soi. En cherchant une issue là-haut, le ciel, au lieu de « refléter les astres » sur notre visage, comme le croyait Ovide⁸⁸, nous renvoie de manière décevante notre propre image :

Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,
Comme s'il adressait des reproches à Dieu⁸⁹ !

L'ennui, c'est dès lors la prise de conscience douloureuse de l'impossibilité de la fuite et l'ironie, c'est le moyen qu'a trouvé Baudelaire pour survivre, malgré sa conscience aigüe et en vertu précisément de laquelle il adresse « des reproches à Dieu ». Citons encore Sartre sur ce point qui dit : « L'attitude originelle de Baudelaire est celle d'un homme penché. Penché sur soi, comme Narcisse. [...] Baudelaire est l'homme qui ne s'oublie jamais. Il se regarde voir ; il regarde pour se voir regarder⁹⁰ ». Il ne s'agit pas là simplement de la double conscience romantique, mais plutôt d'une conscience hypermnésique et en cela douloureuse, bref, la pathologie de quelqu'un qui ne peut oublier ni s'oublier : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans », disait justement Baudelaire dans le second « Spleen⁹¹ ». C'est donc là le moment auto-destructeur de retour sur soi propre à l'ironie par lequel Baudelaire se demande : « mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé⁹² ? ». Mais en se retournant ainsi sur soi, le poète se met simultanément à part des autres. Avec l'ironie, ce qu'il trouve dans sa poésie, c'est le moyen de se mettre à distance et d'être celui qu'on regarde, mais de loin. Ainsi, même en se dévoilant comme il le fait dans toute sa lumière, il nous aveugle et partant, se rend invisible. Le poète est ce « phare ironique » de « L'irréremédiable » :

Un phare ironique, infernal,
Flambeau des grâces sataniques,
Soulagement et gloire uniques
— La conscience dans le mal⁹³ !

Le phare ironique éclaire de sa lumière un point pour mieux se dissimuler lui-même derrière cette clarté : « voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde⁹⁴ ». Baudelaire veut soulager sa douleur en mettant son cœur à nu sans pour autant que tout le monde puisse le voir. Sans disparaître ni fuir complètement, le poète, comme nous l'avons vu dans l'ennui métaphysique, se vautre dans une solitude l'éloignant de presque tout le monde tout en ayant parfaitement conscience qu'on ne quitte jamais le monde de tous : « Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule

affairée » (« Les foules⁹⁵ »). Nous comprenons mieux ici que la solitude baudelairienne n'a rien d'absolu, mais s'arroe simplement le pouvoir de sélectionner les esprits les plus subtils qui l'accompagneront. Ceci témoigne en outre de l'esprit de différence de Baudelaire :

Ne suis-je pas un faux accord
Dans la divine symphonie,
Grâce à la vorace Ironie
Qui me secoue et me mord ?
(« L'héautontimorouménos⁹⁶ »)

Ce « faux accord » n'est pas péjoratif. À la rigueur, Baudelaire semble même s'enorgueillir d'être un pareil appendice : « L'ennui est un cynisme retourné », dira en ce sens Jankélévitch⁹⁷. Mais l'ironie est vorace, elle consume et déchire néanmoins le poète de l'intérieur. Elle est l'acmé de ce phénomène masochiste qui fait de Baudelaire le « bourreau de soi-même », cet « héautontimorouménos » :

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 bourreau⁹⁸ !

Cette souffrance que Baudelaire s'impose à lui-même n'est pourtant pas aussi folle qu'elle peut en avoir l'air de prime abord. Ironiquement, c'est même par un excès de lucidité, de conscience de soi, que Baudelaire se tourmente : « la douleur est l'aspect affectif de la lucidité », dira Sartre⁹⁹. Il semble que ce soit l'extrême sagacité de l'ironiste qui achève ce mouvement d'auto-destruction initié par l'ennui. L'ironie serait alors l'unique moyen pour accomplir l'ennui total et par la douleur de ce sacrifice, sortir le genre humain de son hypocrisie. Mais évidemment, si son but est désormais plus clair, il faudrait néanmoins questionner l'efficacité de cet outil ironique de l'ennui. En voulant élever les autres à la hauteur de sa chute, Baudelaire ne s'est-il pas retrouvé encore plus seul ? Il faut citer à ce titre cette lettre du 18 février 1866 révélatrice de cette sincérité baudelairienne que personne ne semble avoir décelée et dans laquelle il avouait à son notaire :

Faut-il vous dire, à vous qui ne l'avez pas plus deviné que les autres, que dans ce livre *atroce*, j'ai mis tout mon *cœur*; toute ma *tendresse*, toute ma *religion* (travestie), toute ma *haine*? Il est vrai que j'écrirai le contraire, que je jurerai mes grands Dieux que c'est un livre d'*art pur*, de *singerie*, de *jonglerie*; et je mentirai comme un arracheur de dents¹⁰⁰.

Nous pouvons donc souligner en terminant une circularité essentielle entre l'ennui et l'ironie. Pour survivre à l'ennui, Baudelaire est contraint à l'ironie, mais l'ironie elle-même finira par peindre pour Baudelaire un ciel encore plus ennuyé que personne ne partage ni ne devine. Le vin comme la poésie échouaient encore à prendre pleinement le dessus sur ce « sentiment métaphysique ». L'ironie, n'y réussit pas mieux, mais choisit au contraire de s'y enfoncer plus résolument. Et c'est là le premier danger que remarque Jankélévitch. À force de s'absenter de lui-même dans « une existence distraite, hypothétique, volatile », l'ironiste est comme pris de vertige, il finit par se perdre lui-même dans ses étourderies qui affirment une chose et son contraire¹⁰¹. Toujours selon Jankélévitch, la seule certitude de l'ironie et la seule « continuité » entre les multiples positions contradictoires par lesquelles elle se fait connaître, c'est l'ennui : « La vie ironique [...] joue des tours à ses amis comme à ses ennemis et, à force de trahir tout le monde, elle reste seule, maigre et désabusée, parmi ses lubies¹⁰² ». Ainsi, à force de se mettre à distance des autres, de ne se dévoiler qu'à travers l'ironie à des êtres d'exceptions – dont il est permis de douter qu'il n'y en ait jamais eu plus qu'un – et de se faire bourreau de soi-même, il est naturel que l'ennui du poète s'enfle. C'est précisément la situation de Charles Baudelaire, poète de l'ennui, bourreau et victime d'un monde ennuyant où le poète, ennuyé, ne sait s'orienter dans l'existence que par la boussole d'une fragile et scabreuse ironie.

Conclusion

Nous avons voulu montrer dans cet article que l'ennui constitue l'horizon primordial et indépassable de la poésie baudelairienne. Au fond, c'est cela être un « poète de l'ennui », par où il faut comprendre le génitif au sens d'une provenance qu'on ne peut jamais nier, même

lorsque l'on tente de s'en éloigner que ce soit par l'entremise de la pharmacie ou de la poésie. On nous excusera à présent de conclure brièvement sur ces quelques mots de Baudelaire, dans *Le spleen de Paris*, qui résument ultimement ce déchirement splénétique qui oscille entre emprisonnement et évasion et sur lequel nous avons insisté tout au long de cet article : « jamais je ne vis d'yeux brillants plus énergiquement de l'horreur de l'ennui et du désir immortel de se sentir vivre » (« Le joueur généreux¹⁰³ »). Au fond, ce qu'il y a d'insupportable dans l'ennui, ce n'est pas de mourir en étant, pour ainsi dire, encore vivant, mais précisément, de ne pas se sentir vivre. Et comme Baudelaire, tanguant entre le bien et le mal, victime à la fois de tous les ennuis et de toutes les grâces de la Providence, Jean Valjean, au soir de sa vie, alors que soudain un regain de force s'empare de lui, s'exprimera précisément ainsi en des mots inoubliables :

Ce n'est rien de mourir ; c'est affreux de ne pas vivre¹⁰⁴.

-
1. Charles Baudelaire, « Les fleurs du mal », *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 6.
 2. Charles Baudelaire, *Correspondances*, tome I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 437-438.
 3. Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, tome I, Paris, Plon, 1920, p. 12.
 4. Cours inédit de Michel Butor sur Baudelaire donné à l'Université de Genève en 1978, mediaserver.unige.ch/play/55703 (consulté le 16 décembre 2024)
 5. La distinction entre le temps qu'il fait et le temps qui passe a déjà été faite par Thomas Klinkert, « Le spleen baudelairien comme catalyseur poétique », dans *L'ennui*, G. Peylet (dir.), PUB, 2013.
 6. Vladimir Jankélévitch, « Métaphysique de l'ennui », *L'alternative*, Paris, PUF, 1938, p. 156.
 7. Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1991, p. 16.
 8. Charles Baudelaire, « Les fleurs du mal », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 68-69.
 9. *Ibid.*, p. 69-70.
 10. *Ibid.*, p. 70.

11. *Ibid.*, p. 70-71.
12. *Ibid.*, p. 71.
13. *Ibid.*, p. 14.
14. *Ibid.*, p. 96.
15. *Ibid.*, p. 68-69.
16. *Ibid.*, p. 69.
17. *Ibid.*, p. 70.
18. *Ibid.*, p. 72.
19. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1982, p. 194.
20. Baudelaire, « Les fleurs du mal », *op. cit.*, p. 68.
21. *Idem.*
22. *Ibid.*, p. 69.
23. *Ibid.*, p. 77.
24. Charles Baudelaire, « Les paradis artificiels », *op. cit.*, p. 462.
25. Charles Baudelaire, « Les fleurs du mal », *op. cit.*, p. 32.
26. *Ibid.*, p. 90.
27. *Ibid.*, p. 71.
28. *Ibid.*, p. 70.
29. *Ibid.*, p. 69.
30. Cf. Martin Heidegger. *Les concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde-finitude-solitude*, trad. D. Panis, Paris, Gallimard, 1992, p. 127.
31. Charles Baudelaire, « Le spleen de Paris », *op. cit.*, p. 297.
32. Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1994, p. 370.
33. Charles Baudelaire, « Le spleen de Paris », *op. cit.*, p. 238.
34. Charles Baudelaire, « Du vin et du hachish », *op. cit.*, p. 338.
35. Charles Baudelaire, « Le spleen de Paris », *op. cit.*, p. 286.
36. Charles Baudelaire, « Les paradis artificiels », *op. cit.*, p. 415.
37. *Ibid.*, p. 349.
38. Charles Baudelaire, « Les fleurs du mal », *op. cit.*, p. 6.
39. Jean-Paul Sartre. *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 92.
40. Charles Baudelaire, « Du vin et du hachish », *op. cit.*, p. 335.
41. *Ibid.*, p. 343.
42. *Idem.*
43. *Ibid.*, p. 342-343.

44. Charles Baudelaire, « Le spleen de Paris », *op. cit.*, p. 271.
45. Michel Butor. *Essais sur les modernes*, Paris, Éditions de Minuit/Gallimard, 1960/1992, p. 10.
46. *Idem.*
47. Thomas Klinkert. « Le spleen baudelairien comme catalyseur poétique », *op. cit.*
48. Charles Baudelaire, « Les fleurs du mal », *op. cit.*, p. 5. Voir aussi « Bénédiction » qui décrit le sort réservé au poète : « Avec hypocrisie ils jettent ce qu'il touche / Et s'accusent d'avoir mis leurs pieds dans ses pas », p. 8.
49. Aurélie Van de Wiele, « Charles Baudelaire face à l'ennui », *Alkemie*, no. 17, 2016, p. 152.
50. Charles Baudelaire, « Les fleurs du mal », *op. cit.*, p. 7.
51. *Ibid.*, p. 70.
52. Benjamin Fondane, *op. cit.*, p. 365-367.
53. Charles Baudelaire, « Les fleurs du mal », *op. cit.*, p. 5.
54. *Ibid.*, p. 69.
55. Charles Baudelaire, « Le spleen de Paris », *op. cit.*, p. 239.
56. Charles, « Les fleurs du mal », *op. cit.*, p. 105.
57. *Ibid.*, p. 5.
58. Charles Baudelaire, « Le spleen de Paris », *op. cit.*, p. 276.
59. Charles Baudelaire, « Les fleurs du mal », *op. cit.*, p. 6.
60. Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 205.
61. Charles Baudelaire, « Les fleurs du mal », *op. cit.*, p. 70.
62. *Ibid.*, p. 5.
63. Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu », *op. cit.*, p. 1277.
64. Charles Baudelaire, « Les fleurs du mal », *op. cit.*, p. 127.
65. Jean-Paul Sartre. *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1976, p. 33.
66. Benjamin Fondane, *op. cit.*, p. 363 et Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*
67. *Idem.*
68. *Idem.*
69. Charles Baudelaire, « Les fleurs du mal », *op. cit.*, p. 6.
70. Paul Bourget, *op. cit.*, p. 14-15.
71. Charles Baudelaire, « Les fleurs du mal », *op. cit.*, p. 72.
72. Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, *op. cit.*, p. 65-66.
73. Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 211 (trad. légèrement modifiée).
74. Charles Baudelaire, « Les fleurs du mal », *op. cit.*, p. 72.

75. *Idem.*
76. Cf. Heidegger, *op. cit.*, p. 247.
77. Cf. Bruce Bégout, *Le concept d'ambiance. Essai d'éco-phénoménologie*, Paris, Seuil, 2020, p. 15 et 20 et Charles Bobant, *Inactualité du sensible. Phénoménologie et art contemporain*, Paris, Éditions des Compagnons de l'humanité, 2024, p. 39-43.
78. Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 154 et 184.
79. Benjamin Fondane, *op. cit.*, p. 106.
80. Cf. Charles Baudelaire, « Fusées », *op. cit.*, p. 1256.
81. Charles Baudelaire, « Les fleurs du mal », *op. cit.*, p. 163.
82. *Ibid.*, p. 6.
83. Jean-Paul Sartre, *L'idiot de la famille*, tome III, Paris, Gallimard, 1972, p. 99.
84. Charles Baudelaire, « Les fleurs du mal », *op. cit.*, p. 51.
85. Jean-Paul Sartre. *Baudelaire*, *op. cit.*, p. 82.
86. *Ibid.*, p. 87.
87. Au sens précis où l'entend Sartre, à savoir un mensonge sur soi conscient de lui-même, mais qui œuvre activement à son propre oubli : « dans la mauvaise foi, c'est à moi-même que je masque la vérité ». En l'occurrence, « Dans l'ironie, l'homme anéanti, dans l'unité d'un même acte, ce qu'il pose, il donne à croire pour n'être pas cru, il affirme pour nier et nie pour affirmer, il crée un objet positif, mais qui n'a d'autre être que son néant ». *L'être et le néant*, *op. cit.*, p. 98 et 96.
88. Cf. Charles Baudelaire, « Fusées », *op. cit.*, p. 1249.
89. Charles Baudelaire, « Les fleurs du mal », *op. cit.*, p. 82.
90. Jean-Paul Sartre. *Baudelaire*, *op. cit.*, p. 26.
91. Charles Baudelaire, « Les fleurs du mal », *op. cit.*, p. 69.
92. Charles Baudelaire, « Fusées », *op. cit.*, p. 1255.
93. Charles Baudelaire, « Les fleurs du mal », *op. cit.*, p. 76.
94. Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p. 1160.
95. Charles Baudelaire, « Le spleen de Paris », *op. cit.*, p. 243-244.
96. Charles Baudelaire, « Les fleurs du mal », *op. cit.*, p. 75.
97. Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 136.
98. Charles Baudelaire, « Les fleurs du mal », *op. cit.*, p. 75.
99. Jean-Paul Sartre. *Baudelaire*, *op. cit.*, p. 119.
100. Charles Baudelaire, *Correspondances*, tome II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 610.

101. Vladimir Jankélévitch, « Vertige et ennui », dans *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 147.
102. *Ibid.*, p. 153.
103. Charles Baudelaire, « Le spleen de Paris », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 275.
104. Victor Hugo, *Les misérables*, Paris, Gallimard, 2017, p. 1251.

De l'usage autodestructeur de l'ironie chez Baudelaire

GABRIEL PAQUIN, *Université Laval*

RÉSUMÉ : Notre texte cherche à faire voir une dimension souvent éclipsée de l'ironie telle qu'elle se présente dans la littérature française du milieu du 19^e siècle : celle de ses effets sur l'ironiste. En ce sens, nous voulons montrer en quoi Baudelaire fait un usage autodestructeur de l'ironie. Nous exposerons d'abord le rôle fonctionnel et constitutif de l'autodestruction dans l'entreprise baudelairienne, soit celle d'une connaissance de soi dans une visée d'*individuation*, pour montrer ensuite que cette autodestruction passe nécessairement par un usage *sur soi* de l'ironie. Après avoir exposé cet usage autodestructeur de l'ironie à l'œuvre dans les poèmes de Baudelaire, nous dégagerons en dernière instance une définition de l'ironie afin de faire voir que l'ironie baudelairienne rompt avec cette définition. Celle-ci sera enfin qualifiée de *sarcastique*, car elle ne vise plus que la douleur. Le but de cette analyse, bien qu'elle tende à négliger l'œuvre artistique au profit de la dimension psychologique de la vie de Baudelaire, n'est bien sûr pas d'amoindrir cette œuvre, mais plutôt de comprendre le *coût* de sa production.

Introduction

Dans les premières pages de son essai *L'ironie*¹, Vladimir Jankélévitch distingue trois types d'ironie. Tout en traçant l'histoire du concept, cette classification en hiérarchise les différentes formes. En effet, Jankélévitch parle d'une « régression », comme si l'ironie se serait corrompue au fil de l'évolution de son usage. Il affirme ainsi qu'il y en aurait une forme supérieure et une forme inférieure. Sans surprise, c'est Socrate qui serait pour lui l'ironiste originel, car l'« obstétrique

mentale² » qu'il pratique serait intrinsèquement liée à l'ironie. Dans le geste maïeutique, l'ironie socratique *désaveugle* l'interlocuteur, elle dégonfle ses prétentions et sape ses fausses évidences. Devant une telle impasse, l'interlocuteur ne peut plus « dormir sur l'oreiller des vieilles certitudes³ », son âme est prise de contractions et voilà qu'il accouche de nouvelles connaissances. À l'opposé, au bas de la hiérarchie se trouverait l'ironiste romantique. Romantique, puisque celui-ci ironiserait seulement pour se prendre lui-même plus au sérieux, seule sa propre subjectivité aurait une véritable valeur. Ainsi, l'ironiste romantique dévaluerait le monde et la vie extérieure, il les passerait sous le crible de l'ironie au profit de sa subjectivité. Jankélévitch caractérise cette ironie d'« ivresse de la subjectivité transcendante⁴ ». L'ironiste, n'en finissant plus de dénuder le monde de son objectivité, ne s'abreuvait plus qu'à une seule source, celle de sa propre subjectivité. Tel le romantique, il se *retourne* sur lui-même.

Parmi les différents ironistes romantiques que mentionne Jankélévitch⁵, Baudelaire ne figure pas. Pourtant, s'il y a bien un auteur ivre de sa subjectivité, c'est lui – et après tout, il nous ordonne en effet de nous « enivrer sans trêve⁶ ». Mais à bien y penser, cette omission est justifiée. C'est que Baudelaire, même s'il ironise sur le monde et qu'il est en effet retourné sur lui-même, pousse cette ironie encore plus loin : il ironise sur lui-même. Ainsi, Baudelaire opère le même mouvement régressif qui faisait passer l'ironiste romantique du monde à sa subjectivité, mais *sur* cette subjectivité en question. En d'autres termes, il dévalue ce que l'ironiste romantique revalorisait : le moi. Dès lors, au profit de quoi cette régression est-elle effectuée si même la subjectivité qui effectue cette régression ne vaut plus ? Ne s'agit-il pas là d'une sorte de geste d'*autonégation*, d'un usage autodestructeur de l'ironie ?

Dans ce texte, nous défendrons que l'usage baudelairien de l'ironie est bel et bien autodestructeur. Nous procéderons en trois temps. D'abord, par l'explicitation de ce que nous entendons par « usage autodestructeur de l'ironie ». En plus de déplier le sens de cette autodestruction, il faudra comprendre pour quelles raisons il est possible de caractériser ainsi le geste baudelairien, expliquer la fonction de cette autodestruction et éclairer ses liens avec l'ironie. Ensuite, il s'agira

de montrer que cet usage autodestructeur de l'ironie est bien présent dans l'œuvre de Baudelaire. C'est en analysant deux poèmes des *Fleurs du mal*⁷ que cela sera mis en lumière : « L'Héautontimorouménos » et « L'Irrémédiable ». Enfin, nous tenterons de donner une définition de l'ironie en la faisant dialoguer avec deux autres concepts : le cynisme et le sarcasme. Cette définition que nous dégagerons permettra de spécifier en quoi l'usage de l'ironie chez Baudelaire est bel et bien autodestructeur.

1. Vers une définition d'un usage autodestructeur de l'ironie

Avant de montrer que l'usage baudelairien de l'ironie est autodestructeur, il faut minimalement clarifier ce que nous entendons par « autodestructeur ». En introduction, nous avons fait état d'une régression de l'ironie. Il y aurait une forme d'ironie supérieure et une inférieure. Selon Jankélévitch, c'est l'ironie socratique qui occuperait le rang supérieur, car elle serait au service d'une connaissance du vrai, tandis que l'ironie romantique occuperait le degré inférieur. Degré inférieur, puisqu'elle se caractériserait par une certaine dévalorisation de ce qui se trouve en dehors de la subjectivité. Constatant cette négation, Jankélévitch écrit : « l'ironie n'est plus heuristique, mais nihilisante ; l'ironie ne sert plus à connaître, ni à découvrir l'essentiel sous les belles paroles, elle ne sert qu'à survoler le monde et à mépriser les distinctions concrètes⁸ ». L'ironie romantique est donc *nihilisante*, puisqu'elle fait perdre au monde son objectivité, et ce, au profit de la subjectivité du moi ; et elle est par ailleurs méprisante puisque dans le même geste, plus rien n'a de valeur, tout est nivelé en deçà de ce qui vaut vraiment : encore une fois, le moi. Pourtant dans cette régression, l'ironie romantique ouvre tout de même à une certaine vérité : celle de la subjectivité, de la vie intérieure. Que resterait-il si même cette vie intérieure passait sous le tordeur de l'ironie ? Elle serait elle aussi dévalorisée, *nihilisée*. En d'autres termes, si l'ironie poursuit sa régression sur le moi, elle lui réserve le même sort qu'au monde, soit celui d'un sabotage, d'une destruction. Nous pouvons ainsi qualifier d'autodestructeur un usage spécifique de l'ironie : celui qui est dirigé sur la subjectivité, sur soi-même. Or, il ne suffit pas d'affirmer que c'est parce que Baudelaire

utilise l'ironie sur lui-même que son usage est autodestructeur. En réalité, cette autodestruction joue un rôle fondamental dans la poésie de Baudelaire, rôle qu'il faut d'abord éclaircir.

1.1. De la connaissance de soi et de l'individuation à l'autodestruction

Dans les premières pages de son ouvrage *Baudelaire*⁹, Sartre écrit : « L'attitude originelle de Baudelaire est celle d'un homme penché [sur soi]. [...] Baudelaire est l'homme qui ne s'oublie jamais. Il se regarde voir ; il regarde pour se voir regarder¹⁰ ». Pourquoi Sartre parle-t-il de cette posture comme d'une attitude originelle ? C'est que pour lui, le « choix originel¹¹ » de Baudelaire est celui de la connaissance de soi, connaissance qui serait d'un tout autre ordre que celle de la classique injonction de Delphes. Dans cette connaissance de soi spécifique, Baudelaire voudrait plutôt saisir ce qui le rend unique, ce qui le rend différent des autres, il voudrait saisir sa différence fondamentale. C'est d'abord une volonté d'*individuation*, de singularisation qui anime cette connaissance de soi. Et pour y arriver, Baudelaire devra se faire *autre* en se posant comme différent devant la multitude. Celui-ci ne pourrait pas se concevoir comme véritablement singulier s'il se comprenait *par* les autres, *à travers* et *parmi* eux. Il doit en ce sens s'exclure de la multitude. En revanche, pour que cette différence vaille vraiment, elle doit être reconnue, c'est-à-dire qu'il faut que les autres la reconnaissent pour que lui-même devienne effectivement unique et singulier. Sartre justifie ce désir dans une sorte de psychanalyse de Baudelaire : ici, il parle d'une nostalgie de la sécurité de l'enfance¹² ; ailleurs, du regret de sa petite enfance qui le déchargeait du souci d'exister¹³ ; et là, du manque d'un regard parental enveloppant¹⁴. Que nous acceptions ou non l'approche de Sartre, il n'en reste pas moins qu'elle expose un geste que tous lecteurs de Baudelaire remarquent : le désir obsessif de se connaître. Cette volonté d'individuation pourrait également s'expliquer par l'époque dans laquelle évolue Baudelaire. Rappelons aussi que le 19^e siècle connaît une massification de la société et que la sphère publique y est en rapide développement. Plus cette société se massifie, plus les individus sont similaires¹⁵. Ainsi, en face de cette homogénéisation

de la société, Baudelaire refuse d'être assimilé à cette masse anonyme appelée « société », il cherche à s'individualuer.

Tentative de connaissance de soi dans une volonté d'individuation, certes, mais où intervient l'autodestruction dans ce processus ? Un peu plus haut, nous avons cité Sartre qui caractérisait la position originelle de Baudelaire : celle d'être penché sur lui-même. Or, cette position n'est pas sans conséquence. D'abord, puisque « pour se voir, il faudrait être deux¹⁶ ». En effet, cette position implique d'être à la fois observateur et observé, il faut soi-même être penché sur soi. En conséquence, il s'agit d'une perpétuelle division. Il est impossible d'être penché sur soi en restant *un*, il faut constamment être à distance de soi-même. Cette tentative apparaît d'emblée paradoxale. La connaissance de soi, qui au fond cherche comme résultat une adéquation parfaite avec soi-même, nécessite de ne jamais coïncider avec soi-même. S'agit-il alors d'une entreprise déjà échouée avant même d'être entamée ? Dans le cas de Baudelaire, Sartre écrit : « [il est] l'homme qui a choisi de se voir comme s'il était un autre ; sa vie n'est que l'histoire de cet échec¹⁷ ». Baudelaire, l'homme qui a choisi de se voir comme un autre pour se comprendre et s'individualuer, échoue. Il serait constamment déçu dans cette tentative, il constaterait sans cesse l'impossibilité de cette adéquation à soi. Voilà une première instance de l'autodestruction, soit celle de l'insuccès de l'entreprise de connaissance de soi. Celui qui répète constamment cet échec court nécessairement à sa perte.

Cette douleur, qui apparaît dans un premier temps comme un résultat, Baudelaire se la réapproprie : elle ne sera plus le résultat, mais l'*instrument* de l'entreprise de connaissance de soi. Sartre écrit : « Puisqu'il n'a pas réussi à *se voir*, du moins se fouillera-t-il comme le couteau fouille la plaie, dans l'espoir d'atteindre ces "solitudes profondes" qui constituent sa vraie nature. [...] Ainsi les supplices qu'il s'inflige miment-ils la possession : ils tendent à *faire naître une chair sous ses doigts*, sa propre chair, pour que dans la douleur elle se reconnaisse sienne¹⁸ ». Le couple observateur-observé devient alors celui bourreau-victime. En effet, constatant l'impossibilité de se saisir par la connaissance, Baudelaire emprunte une autre voie : celle de se saisir dans un *pathos*. Dans le pâtir, Baudelaire peut maintenant *empoigner* une ma-

tière : celle du moi. La connaissance jusqu'alors volatile de soi se solidifie soudainement en une *chair*¹⁹. Ainsi, le rôle de la douleur se renverse « positivement » ; s'il ne peut y avoir connaissance intelligible du soi, il y en aura au moins une preuve tangible dans la douleur. La douleur devient donc une manière de se saisir et de mettre fin à la division irréconciliable de la posture originelle baudelairienne, celle d'être penché sur soi. Dans la douleur, Baudelaire reste double, mais il incarne activement ces deux pôles : tortionnaire et torturé, bourreau et victime. Le caractère autodestructeur se retrouve ici exacerbé. Si l'autodestruction était dans un premier temps, par la douleur, le résultat, il devient ici l'instrument, voire le but : c'est dans l'autodestruction que Baudelaire atteint sa fin, celle d'une saisie de soi. Or, rappelons-nous que cette saisie de soi a été identifiée à l'entreprise d'individuation. Conséquemment, cela implique que la douleur et l'autodestruction doivent venir de ce geste d'individuation. C'est ce qui reste à comprendre pour achever de lier l'autodestruction au geste de Baudelaire.

Bien que dans les dernières lignes nous ayons utilisé un vocabulaire propre au corps, la douleur ne vient pas pour autant d'une torture physique. Au contraire, il s'agit d'une torture psychologique, c'est dans une souffrance de l'âme que Baudelaire se saisit. Et comment cette torture psychologique s'opère-t-elle ? Réponse : par un regard sur soi spécifique, soit celui de la mauvaise conscience. Cette mauvaise conscience, c'est la fameuse « conscience dans le Mal²⁰ », c'est la conscience qui se *sait* mauvaise et dont le savoir est, dans le cas de Baudelaire, au service de la douleur. La douleur émerge donc d'une connaissance de sa nature mauvaise, d'une faute qui aurait été commise. Elle émerge d'une sorte de dégoût de soi. Ainsi, ce serait parce que Baudelaire se sait déchû qu'il souffre. En plus de provoquer cette douleur *matérialisante*²¹, cette mauvaise conscience permet aussi à Baudelaire de s'individualiser. De quelle manière ? Il suffit de reprendre un passage célèbre de l'ouvrage de Sartre pour le comprendre : « Faire le Mal pour le Mal c'est très exactement faire tout exprès le contraire de ce que l'on continue d'affirmer le Bien. C'est vouloir ce qu'on ne veut pas [...] et ne pas vouloir ce qu'on veut²² ». Lorsque le mal est fait pour lui-même, explique ici Sartre, il est toujours fait en connaissance du bien. En effet,

si le mal est fait tout en sachant qu'il est mal, il est précisément fait en tant qu'il est l'inverse du bien : le bien est donc forcément connu. Sartre donne l'exemple des messes noires pour mieux illustrer cette idée. Lors de celles-ci, le mal est commis pour faire jaillir l'ordre divin, c'est sur ce fond du mal que le bien peut surgir. Quel est le lien avec l'individuation ? Complétons la citation pour l'explicitier : « [Baudelaire] maintient le Bien pour pouvoir accomplir le Mal et, s'il fait le Mal, c'est pour rendre hommage au Bien. S'il sort de la Norme, c'est pour mieux sentir la puissance de la Loi, pour qu'un regard le juge et le classe malgré lui dans la hiérarchie universelle, mais s'il reconnaît explicitement cet Ordre et ce pouvoir suprême, c'est pour pouvoir y échapper et sentir la solitude dans le péché²³ ». Ainsi, dans le mal, Baudelaire se fait pécheur, il devient une force antagoniste devant l'ordre institué. C'est précisément dans ce rôle qu'il peut s'individualiser, car en devenant le mal *devant* le bien, il devient l'*autre* devant la multitude, il devient *la* singularité défailante, ou pour reprendre un vers de « L'Héautontimorouménos », il devient « *le* faux accord / Dans la divine symphonie²⁴ ». Cette mauvaise conscience, en plus de résulter dans une douleur psychologique, singularise bel et bien Baudelaire, car elle le jette à l'opposé des normes suivies par tous. Et ce *se-faire-autre*, s'il prend ici des allures morales, Sartre le révèle à l'œuvre dans des sphères beaucoup plus mondaines de la vie de Baudelaire. Par exemple, dans sa posture de révolté particulière, où il tient à maintenir les abus soufferts pour pouvoir continuer à être le révolté²⁵ ; ou encore dans son dépôt de candidature à l'Académie, où il cherchait en réalité non pas des lecteurs, mais des juges²⁶. Dans ces deux cas, Baudelaire a besoin de tenir une force opposée qui le singularise comme *autre* et qui le fait pâtir, souffrir d'un crime dont il se sait fautif. Ainsi, nous constatons comment cette individuation participe du geste autodestructeur : Baudelaire doit se réduire à de tels niveaux, il doit se saboter et participer à sa propre destruction pour s'individualiser et ainsi saisir son soi.

1.2. Ironie et autodestruction

Dans la section précédente, nous avons vu grâce à l'analyse de Sartre que le geste de Baudelaire en est un autodestructeur. Ce geste

s'enracine d'abord dans un désir de connaissance de soi, qui permet de se singulariser et de se détacher d'une multitude homogène. Or cette connaissance de soi, d'abord déçue dans la forme de l'observateur et de l'observé, doit passer par la douleur, car c'est par son effet que Baudelaire peut se saisir, c'est elle qui fait « naître une chair sous ses doigts », *sa* chair. Et cette douleur, en dernière instance, vient de la mauvaise conscience, car c'est par elle que Baudelaire peut véritablement *s'individualiser*. C'est en se sachant mauvais qu'il se détache des autres. Or, si nous avons montré que le geste de Baudelaire coïncide avec une autodestruction, nous ne pouvons pas encore le qualifier d'ironique. Voilà la tâche qu'il reste à accomplir : exposer que cette autodestruction est liée à l'ironie, qu'elle passe par cette dernière. Pour ce faire, nous mobiliserons l'analyse que Georges Blin fait de l'œuvre baudelairienne.

À l'instar de Sartre, Blin constate chez Baudelaire cette irrémédiable division provoquée par la tentative de connaissance de soi. Baudelaire est pour lui aussi celui qui est penché sur soi, celui qui se fouille avec acharnement. En revanche, Blin introduit un autre concept qui est peu présent dans l'ouvrage de Sartre : celui d'ironie. L'analyse de Blin ne cherche pas par ailleurs à donner une définition explicite de l'ironie, elle cherche plutôt à montrer comment l'ironie apparaît à travers le geste de Baudelaire. En ce sens, Blin lie implicitement la spécificité du geste baudelairien à l'ironie. Quelle est cette spécificité ? Celle de la connaissance de soi, toujours ratée, qui passe par l'individuation et qui résulte constamment dans la douleur. Citons Blin pour comprendre ce qu'il en est :

Ce dédoublement, ce μερισμός [*merismós*, qui signifie en grec ancien « division »], ce regard du regard qu'Amiel appelle le « dévêtement de l'âme », cette perpétuelle transcendance de l'esprit à lui-même, cette surenchère c'est mal d'intelligence. Car l'intelligence refuse toujours de coïncider, elle nous décolle des objets pour les transformer en spectacle, elle fait problème, elle introduit l'intervalle, elle conteste les évidences du donné et du plaisir, elle troque la vie contre les raisons de vivre. Quelle périlleuse tentative de tourner cette arme vers l'intérieur ! Le mal-

heureux qui approfondit ainsi le sentiment de soi [...] se lance sans se trouver de miroir en miroir²⁷.

Cette « intelligence », celle qui refuse de coïncider et qui décolle des objets, c'est l'ironie. Ce que nous mentionnions en introduction se confirme ici : l'ironie dégonfle les illusions, elle sape les fausses évidences, mais dès qu'elle est tournée sur soi elle glisse plutôt dans une régression. Dans ce passage, Blin radicalise l'effet de l'ironie : celle-ci met à distance les objets, elle les transforme en spectacle en introduisant un intervalle entre eux et l'ironiste. C'est pour cette raison qu'il est périlleux de la tourner sur soi. Elle ne provoque en fait qu'une interminable suite de réflexions à vide, elle n'est que le *miroir de miroirs*. Blin conclut le passage ainsi : « Fou, qui croit penser ce qu'il est, qui cherche sa propre objectivité, qui braque sur soi un besoin de connaître armé *seulement* pour le monde²⁸ ! » L'ironie, affirme Blin, n'est pas l'outil adapté pour le soi, elle le serait plutôt *seulement* pour le monde. Cette citation, bien qu'elle ne donne pas de définition précise de l'ironie, permet tout de même de la lier au geste baudelairien : Baudelaire se transforme en son propre spectacle, en se mettant à distance de lui-même. Dans les mots de Sartre, il se *regarde regarder*. L'analyse de Blin met donc l'accent sur le caractère périlleux de l'ironie, sur un certain danger inhérent à son usage. Au dernier chapitre de son livre, Jankélévitch relève lui aussi ce caractère dangereux. Selon lui, l'ironie serait un jeu dialectique risqué, qui ne réussirait que de justesse et qui risquerait à tout moment de nous plonger dans l'illusion dans la tentative même de nous en sortir²⁹.

Le lien entre l'entreprise de connaissance de soi baudelairienne toujours ratée et l'ironie tournée sur soi est désormais exposé. Il reste à comprendre de quelle manière cette ironie participe à l'autodestruction. Tout comme Sartre, Blin l'explique par la mauvaise conscience, ou plutôt par son synonyme : le remords. Il écrit : « la connaissance lassée du dépassement indéfini qui la dupe a faim de s'arrêter à un objet véritable. Et quel objet privilégié pour qui s'est coupé du monde que son plus mauvais péché ? Ainsi de l'Ironie passerons-nous au Remords³⁰ ». Dans cette tentative de connaissance répétée et à chaque fois échouée,

l'ironie bascule au remords. C'est parce qu'il y a impossibilité de réellement se connaître que l'objet de connaissance devient le péché, *notre* péché : il est ce qui fixe un terme à l'échec répété. Nous avons rencontré cela chez Sartre, la connaissance devait laisser place à une chair souffrante, car seule cette souffrance permettait d'empoigner quelque chose. Et, comme le remords qui stoppe ici le dépassement indéfini de la connaissance lassée, c'était la mauvaise conscience qui devait provoquer la souffrance. Par ailleurs, notons qu'en affirmant que l'ironie orientée sur soi nous coupe du monde, Blin confirme qu'il s'agit d'un *sous-usage* et rejoint ainsi la position de Jankélévitch. Rappelons-le, l'ironie romantique était qualifiée de régressive, car elle enfermait dans la subjectivité, donc coupait l'ironiste du monde.

2. *L'usage autodestructeur de l'ironie à l'œuvre dans deux poèmes de Baudelaire*

Jusqu'à présent, notre interprétation s'est appuyée sur des analyses externes à l'œuvre de Baudelaire. Avant de traiter de l'ironie directement et d'en donner une définition précise, il reste à confirmer l'usage spécifique dégagé dans la section précédente par une analyse cette fois-ci interne à l'œuvre baudelairienne. Analysons pour ce faire deux poèmes des *Fleurs du mal* : « L'Héautontimorouménos » et « L'Irrémédiable ».

2.1. *L'Héautontimorouménos*

« L'Héautontimorouménos » paraît au côté de « L'Irrémédiable » un mois avant la première publication des *Fleurs* dans la revue *L'Artiste*. Le lien entre ces deux poèmes est donc revendiqué avant même la parution du recueil. En grec, *héautontimorouménos* signifie « qui se châtie soi-même » ou encore « bourreau de soi-même ». Si certains commentateurs prétendent que Baudelaire aurait en réalité découvert ce terme par un texte de Joseph de Maistre et qu'il n'en savait donc que très peu sur sa signification et son origine, d'autres au contraire y accordent une importance cruciale afin de comprendre le propos du poème. L'origine de ce terme provient d'une pièce du poète comique romain Térence – elle-même inspirée d'une pièce du grec Ménandre.

En bref, elle raconte l'histoire d'un père plongé dans de profonds remords après avoir forcé son fils à quitter la terre natale. Ce père est non seulement tiraillé par ces remords, mais il les cultive. Plus précisément, il entretient la douleur causée par ces remords, elle lui semble être la punition appropriée à sa faute, le châtiment qu'il mérite. Ce premier élément corrobore déjà l'analyse de Sartre et de Blin, qui donnait au remords une place centrale dans le geste baudelairien. Or, chez Sartre comme chez Blin, le remords n'est pas seulement un châtiment moral, il a plutôt une « importance fonctionnelle³¹ » : il fait naître une chair sous les doigts de Baudelaire. Sartre affirme en ce sens que par « la lucidité auto-punitive, Baudelaire tente de se constituer en objet devant ses propres yeux³² ».

Les sept strophes de « L'Héautontimorouménos » mettent en scène l'auto-infliction d'une douleur provoquée, selon l'origine du titre, par le remords. Au centre de ce poème, tel un véritable point de bascule, se trouve l'Ironie – dont la lettre majuscule n'est certainement pas anodine. Celle-ci fait basculer le poème du moment du bourreau à celui de la victime. Si dans les trois premières strophes la victime était encore inconnue, elle nous est révélée à partir de ce vers central : la victime, c'est le bourreau, *il* est sa propre victime, c'est à lui-même qu'il inflige cette douleur. Et cette douleur, bien qu'elle prenne la forme du remords, par quoi semble-t-elle être provoquée ? Par l'ironie. Celle-ci est décrite comme « vorace », « mordante », « criarde », plus encore, comme un « poison ». Elle empoisonne le narrateur, se répand en lui telle une maladie, et ce, précisément puisqu'elle est tournée vers le narrateur. En d'autres termes, elle devient néfaste puisque le narrateur la tourne vers lui. En ce sens elle peut être décrite comme se trouvant *dans* le narrateur, *dans* ses veines. Le jeu risqué propre à l'usage de l'ironie se traduit ici dans une véritable autonomie de celle-ci. Une fois tournée vers soi, elle devient Ironie avec un grand « i », elle se personnifie en acquérant cette autonomie. Dans un véritable renversement, c'est maintenant l'ironie qui use de l'ironiste.

Et quel est le lien entre ironie et connaissance de soi ? C'est grâce à elle que le narrateur, dans la strophe centrale, peut se qualifier de « faux accord / Dans la divine symphonie³³ ». Ce vers a été cité plus tôt pour

montrer le rôle du remords. L'ironie est en ce sens ce qui permet de singulariser le narrateur, c'est grâce à elle qu'il devient l'*autre* et qu'il peut ainsi se saisir dans sa différence. Qui plus est, les vers 19 et 20, « Je suis le sinistre miroir / Où la mégère se regarde³⁴ », attestent la fin de ce long passage de Blin cité plus haut. Une fois riviée sur soi, l'ironie ne fait que renvoyer de miroir en miroir. Cette réflexion à vide est tellement exacerbée dans ces vers, qu'ironie et ironiste sont confondus ; l'ironiste devient le miroir de l'ironie.

2.2. *L'Irrémédiable*

Si « L'Héautontimorouménos » met en scène le geste autodestructeur et ses liens avec l'ironie, « L'Irrémédiable » se situe plutôt à un niveau qui précède ce geste. En effet, il exemplifie plutôt la tentative de connaissance de soi toujours déçue, la tentative constamment répétée qui échoue et qui entraîne la douleur originelle. En ce sens, le poème correspond au moment de l'analyse de Sartre où il mentionne que la vie de Baudelaire n'est que l'histoire de l'échec de cette tentative de connaissance.

La forme même du poème calque la répétition, elle est la réitération d'un même thème. Il y a cinq occurrences de cette réitération et chacune d'elle met en scène ce que Baudelaire appelle un emblème. Qu'entend-il par ce terme ? Au 29^e vers, il qualifie celui-ci de « tableau parfait ». En d'autres termes, l'emblème est une sorte d'allégorie, il exemplifie une situation précise, un thème précis. Ce thème, c'est celui de la chute, d'une nature première pure qui se retrouve pervertie. Même la réitération mime la chute, puisqu'elle débute par un emblème qui pourrait être qualifié d'absolu, de pur, c'est-à-dire l'Idée, et termine par un emblème complètement dépersonnalisé, inanimé, c'est-à-dire le vaisseau. Qui plus est, cette chute prend la forme d'une condamnation, d'une sorte de châtiment que subit chacun des emblèmes. Ces derniers mettent en scène des figures qui se trouvent punies, elles vivent un sort qui leur est réservé : l'Idée chute dans le Styx Bourbeux, ce Styx faisant référence à l'enfer de Dante, là où les âmes pêcheresses sont punies ; l'ange est puni d'être descendu sur terre ; le malheureux ensorcelé cherche la clé de sa prison ; le damné... est damné ; un vaisseau est

pris dans une geôle, c'est-à-dire une prison. Cette condamnation, nous l'avons vu plus tôt, est une manière de s'individuer. Ces cinq emblèmes sont en ce sens singularisés dans leur damnation, ils se retrouvent, dans leur châtiment, uniques. Tel que Sartre le souligne à propos de Baudelaire, c'est « à travers le remords qu'il réalise son unicité et sa liberté de pécheur³⁵ ». Ce châtiment que chacun des emblèmes subit semble désiré, ou plutôt provoqué par eux-mêmes. Les emblèmes ont bel et bien un rôle à jouer dans ce châtiment, ils semblent chercher celui-ci : l'Idée tombe puisque c'est elle qui décide de partir de l'azur tout comme c'est l'ange qui s'aventure volontairement dans sa tentation du difforme. Cela confirme cette idée de l'importance fonctionnelle de la douleur et du remords, le fait que leur effet est recherché.

La deuxième partie du poème³⁶, composée des deux dernières strophes, permet de comprendre cette chute et ces remords comme étant provoqués par un usage de l'ironie sur soi, par une tentative de connaissance de soi. En effet, ces dernières strophes, qualifiées par Starobinski de « déchiffrement péremptoire³⁷ », en d'autres termes un décryptage des emblèmes qui achève de les condamner, montrent bel et bien une tentative de connaissance de soi échouée. Les deux premiers vers, « Tête-à-tête sombre et limpide / Qu'un cœur devenu son miroir³⁸ ! », exprime le résultat décevant du regard sur soi. Ce tête-à-tête, c'est celui de soi avec soi-même qui ne culmine que dans une sombre limpidité, dans une incontestable déception. Et comment ce regard est-il qualifié en dernière instance ? Comme un « phare ironique ». Cette comparaison permet de qualifier l'ironie, tel que nous l'avons fait avec Blin, comme ce qui cherche à mettre en lumière. Or, cet usage sur soi de l'ironie apparaît là aussi comme un mésusage de celle-ci. La répétition d'oppositions dans ces deux dernières strophes quant à cette tentative de regard sur soi montre ce caractère néfaste de l'ironie tournée sur soi : « sombre et limpide », « clair et noir », « étoile livide ». L'ironie est d'une part associée à ces symboles d'élucidation (le miroir, le puits de vérité, l'étoile, le phare, le flambeau) et d'autre part à quelque chose de sombre, à quelque chose de cruel. C'est le caractère risqué de l'ironie qui est encore une fois ici mis en valeur.

3. Tentative d'une définition de l'ironie

« L'Héautontimorouménos » et « L'Irrémédiable » ont permis de constater un usage de l'ironie autodestructeur dans les poèmes de Baudelaire. Tandis que « L'Héautontimorouménos » décrit une torture de soi par l'ironie ouvrant la possibilité de se saisir par la douleur, « L'Irrémédiable » met en scène la tentative de connaissance de soi toujours déçue, tentative qui devient une irrémédiable chute. Si ce dernier poème montre le rôle central de l'ironie, en ce qu'elle semble être la clé de ce que Starobinski appelle un déchiffrement péremptoire, le poème touche également au cœur de ce qu'elle est. En effet, Baudelaire la rapproche de symboles qui ont la propriété d'*élucider*, il la rapproche d'une série d'objets qui mettent en lumière. Dans cette dernière section, nous achèverons de montrer en quoi l'usage baudelairien de l'ironie est autodestructeur en tentant de définir ce qu'est l'ironie. En comprenant ce qu'elle est en propre, nous constaterons le mésusage qu'en fait Baudelaire, mésusage qui coïncidera bel et bien avec une autodestruction.

Qu'avons-nous dit jusqu'à présent sur l'ironie ? Dès l'introduction, elle a été qualifiée comme un certain moyen de *désaveugler*, de dégonfler, de saper. L'ironie, qu'elle soit socratique ou romantique, cherche à *aller outre*, à dépasser ce qui *semble* être donné dans l'immédiat. Au fond, ce qui distingue ces deux formes c'est ce qui est visé dans ce dépassement, mais dans les deux cas elles partagent le même but. Grâce à Georges Blin, nous avons également saisi partiellement son mode opératoire : l'ironie met à distance, elle crée un décalage. Ce décalage semble se créer dans ce que Jankélévitch qualifie de « jeu dialectique », jeu dans lequel l'ironiste *feint*³⁹, dans lequel celui-ci prétend une chose en voulant en affirmer une autre, voire son contraire. C'est dans la prise de conscience de cet intervalle créé par la feinte que se joue le *désaveuglement*, c'est par le contraste entre ce qui est dit et ce qui n'est pas dit qu'a lieu le *θαυμάζειν*⁴⁰ (*thaumàzein*). Ainsi comprise, l'ironie n'est jamais tout au plus qu'un moyen, qu'une manière de passer d'un état à un autre, de sortir d'un état d'ignorance. L'ironie semble donc indissociable d'un certain rapport à la vérité si celle-ci est comprise comme *ἀλήθεια*⁴¹ (*alétheia*), comme ce qui lève le voile, *dévoile*. L'ironie ne peut pas *ne pas* révéler ou du moins elle ne peut pas *ne*

pas ouvrir, pointer vers quelque chose. Elle a en ce sens une certaine qualité *protreptique*, elle nous pousse à tenter de saisir ce qui est visé dans cette feinte. Même l'ironie des plus cruelles, des plus gratuites, ne peut pas faire abstraction de cette dimension. Pensons à celle de Flaubert par exemple : le lecteur de *Madame Bovary* est perpétuellement en alerte, il ne cesse de dépasser l'immédiat du texte pour éviter d'être la risée de Flaubert. Il est donc en ce sens toujours ouvert à autre chose. Jankélévitch qualifie l'ironie d'extrême conscience, elle serait ce qui nous rend attentifs au réel⁴². Dire d'une conscience qu'elle est ironique ce serait presque un pléonasme pour lui ; la conscience, puisqu'elle doit nécessairement être en décalage avec ce qu'elle saisit pour comprendre la chose même qu'elle saisit, est toujours déjà ironique. Plus haut, nous avons affirmé que l'ironie socratique et romantique partagent le même but, mais qu'elles visent des objets différents. C'est parce qu'elles cherchent toutes deux à dévoiler, à aller outre que nous pourrions les qualifier d'ironiques. À partir de ce premier éclairage définitionnel, l'ironie dont fait usage Baudelaire apparaît sous une autre lumière. En effet, ce que celui-ci cherche à accomplir dans son usage de l'ironie se distingue du but qui vient d'être défini. Plus encore, Baudelaire ne fait pas que détourner le but de l'ironie, mais la subvertit vers une autre fin : l'autodestruction. Pour montrer cette subversion, nous proposons de faire dialoguer l'ironie avec deux autres concepts : le cynisme et le sarcasme. Sous l'éclairage de ceux-ci, c'est non seulement l'ironie qui apparaîtra plus clairement, mais également la spécificité du geste autodestructeur de Baudelaire.

3.1. *Cynisme et sarcasme*

En introduction, nous avons mentionné trois types d'ironie. Or jusqu'à présent, nous n'avons parlé que des termes extrêmes : au haut de la hiérarchie l'ironie socratique, au bas l'ironie romantique. Mais entre elles se joue un terme moyen : « Après l'ironie socratique, l'insolence cynique⁴³ ». Le cynique, nous dit Jankélévitch, serait un moraliste déçu qui ferait preuve d'une extrême ironie. Il écrit :

Socrate était pauvre : ils seront donc mendiants. Socrate flânait au coin des rues : ils habiteront les tonneaux. Socrate pratiquait

avec une exquise humilité l'art du dialogue ; ils préféreront les diatribes, sermons, apologues du propagandiste plus soucieux de militer et de prêcher que de discuter, plus ardent à convertir qu'à persuader. A l'ironie délicate succède l'outrance du grossier personnage⁴⁴.

Ce qui semble donc d'abord caractériser le cynique, c'est une certaine déception, une certaine insatisfaction, voire une impatience. Le cynique veut amplifier l'ironie, il veut accélérer ses résultats pour palier la déception. La citation le montre bien par la reprise exacerbée de traits socratiques. C'est en ce sens que le cynisme est grossier, il n'a rien de subtil. Et en réalité, tout se joue dans cette *non-subtilité*, c'est là que s'opère son effet. Jankélévitch caractérise même le cynisme comme « la philosophie de la surenchère⁴⁵ » et il écrira plus loin : « Le cynique croit à la fécondité de la catastrophe, et il endosse bravement son péché pour que celui-ci s'avère impossible, insociable, intolérable ; il fait éclater l'injustice, dans l'espoir que l'injustice s'annulera elle-même par l'homéopathie de la surenchère et de l'esclandre⁴⁶ ». L'ironiste socratique feint une chose pour en dire une autre, il pointe vers quelque chose pour montrer autre chose. Le cynisme lui ne fait pas que pointer, il sature le regard de cette chose et c'est dans cette saturation qu'a lieu le dépassement, le renversement propre à l'ironie. Si l'ironie socratique est un jeu dialectique, le cynisme est un jeu théâtral, un jeu de performance. C'est que le cynique doit tout exagérer, il doit jouer, voire *surjouer*, car c'est seulement dans ce débordement que s'opère l'effet recherché. Dans ce jeu, le rôle de l'interlocuteur est amoindri, voire supprimé ; l'acteur n'a pas besoin d'un interlocuteur, mais d'un spectateur, il a besoin d'être vu. La posture de Baudelaire nous apparaît déjà plus proche du cynisme. L'expression « fécondité de la catastrophe » est parfaitement applicable à son œuvre, elle nous semble même synonyme de *Fleurs du mal*. La fécondité de la catastrophe, c'est la production de quelque chose à partir de ce qui est censé détruire, la transformation d'une matière négative en une certaine positivité. En bref, c'est à sa manière une forme d'alchimie. En revanche, Baudelaire ne veut pas faire « éclater l'injustice », il ne veut pas annuler cette force antagoniste. Comme il a été exposé dans les sections précédentes, Baudelaire

est dépendant de cette force antagoniste. En effet, nous avons parlé de faire le mal pour le mal, de se révolter pour la révolte, d'être lu pour être jugé, etc. Baudelaire peut s'individuer précisément parce qu'il y a force opposée, c'est parce qu'elle persiste qu'il peut atteindre ce qu'il cherche à accomplir. Annihiler celle-ci, ce serait pour Baudelaire un échec. Qui plus est, c'est aussi son geste créatif qui en dépend, c'est parce qu'il est toujours face à ces forces contradictoires que Baudelaire peut créer, c'est d'elles qu'il trouve sa source créatrice. Il ne peut donc pas être caractérisé de cynique, puisqu'il ne veut pas dépasser, annuler ce que le cynique cherche à faire éclater.

Au fond, l'ironie de Baudelaire en est une qui abandonne l'idée d'*aller outre* et de dépasser ce qui est immédiatement donné. C'est parce que Baudelaire tourne l'ironie sur lui-même qu'il se heurte à l'impossibilité d'un dépassement positif ou d'une ouverture vers autre chose. La tâche de l'ironie échoue dans le scénario baudelairien, elle achoppe. Baudelaire pousse l'ironie dans l'outrance propre au cynisme tout en ne voulant rien renverser par elle. Au contraire, il utilise cette impossibilité du renversement à son escient. En réalité, ce que cherche à produire l'ironie baudelairienne, c'est une douleur. L'ironie doit blesser chez Baudelaire, c'est là sa réelle fin, car seule la douleur « fait naître une chair » sous ses doigts. Ainsi, comment pourrions-nous caractériser cette ironie si elle n'est ni socratique, ni cynique, ni romantique ? Elle est, affirmons-nous, *sarcastique*. Selon le *Trésor de la langue française*, le sarcasme est par définition une ironie belliqueuse, une ironie piquante, amère⁴⁷. Étymologiquement, sarcasme dérive du grec ancien *σαρκάζω* (*sarkazō*), qui fait référence à l'acte de montrer les dents, de déchirer la chair⁴⁸. Se moquer de quelqu'un non pas pour pointer vers autre chose, mais simplement pour s'en moquer, arracher la chair purement pour la douleur qui en résulte. Le sarcasme apparaît donc comme un moyen de causer une douleur simplement pour cette douleur, la souffrance semble devenir la fin en soi. Et c'est exactement ce qui semble s'opérer dans « L'Héautontimorouménos », où l'ironie est décrite comme la « criarde » et « vorace » « mégère » qui « secoue » et qui « mord ». Qualifier l'ironie baudelairienne ainsi, en plus de rompre avec la définition donnée dans la section précédente, achève de mon-

trer en quoi il s'agit d'un usage autodestructeur : l'ironie sarcastique n'a pour seul but que de blesser et de causer une douleur, elle ne cherche plus à dévoiler dans un dépassement de l'immédiat. Dans la mesure où Baudelaire tourne cette ironie sarcastique sur soi, il est inévitable qu'il se retrouve ainsi pris dans un cycle autodestructeur.

Conclusion

En quoi l'usage de l'ironie baudelairien est-il autodestructeur ? Notre analyse permet de répondre frontalement à cette question. Dans la dernière section, l'ironie a été définie comme un jeu dialectique dans lequel l'ironiste feint. L'ironiste pointe vers quelque chose tout en laissant sous-entendre autre chose. Cette feinte est apparue comme étant au service d'une connaissance du vrai, ou du moins au service d'un dévoilement. Les choses qui nous apparaissaient d'abord d'une certaine manière se révèlent être autrement. Nous avons indiqué que son mode opératoire est celui de la feinte, mais également celui de la mise à distance. L'ironie crée un intervalle dans lequel le moment de dévoilement peut avoir lieu. Or cet outil, tel que Blin l'indique, est adapté seulement pour le monde. Celui qui succombe à la tentation de le tourner contre soi le transforme en arme et court ainsi à sa propre perte. Pourquoi ? Puisque ce qui se révèle à nous n'est que le reflet d'un reflet, le miroir d'un miroir. En d'autres termes, c'est l'équivalent d'appliquer l'acte réflexif à ce même acte. En outre, si l'ironie implique nécessairement de mettre à distance l'objet visé, ironiser sur soi c'est se mettre à distance de soi-même, c'est créer un décalage entre soi-même et soi-même. Conséquence : une irrémédiable chute, une impossibilité d'adéquation à soi. Devant cette déception, quelle avenue reste-t-il pour Baudelaire ? Celle de la douleur, de l'autodestruction, car elle est la seule à offrir une réelle prise. Et cette prise, quelle forme prendra-t-elle ? Celle de la mauvaise conscience, du remords. Dans cette infructueuse tentative de connaissance de soi, seul le remords permettra de dépasser cette recherche à vide. En se salissant des fautes propres au remords, Baudelaire se fait *autre*, il se singularise *dans* et *par* le mal. Cette ironie ne sera donc ni qualifiée de socratique ni de cynique ni de romantique, mais bien de sarcastique. Le

sarcasme a été défini comme ce qui ne cherche qu'à blesser. Il cherche à déchirer la chair pour l'acte destructeur lui-même. En qualifiant ainsi l'ironie baudelairienne, nous achevons de montrer en quoi son usage en est un autodestructeur.

-
1. Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, 186 p.
 2. *Ibid.*, p. 12.
 3. *Idem*.
 4. *Ibid.*, p. 16.
 5. Figure parmi eux, surtout en tant que théoriciens de cette ironie romantique : Schlegel, Novalis et Solger.
 6. Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris*, Paris, Flammarion, 2017, p. 149.
 7. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Flammarion, 1991, 371 p.
 8. *Ibid.*, p. 19.
 9. Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1988, 185 p.
 10. *Ibid.*, p. 23.
 11. *Ibid.*, p. 19.
 12. *Ibid.*, p. 51.
 13. *Ibid.*, p. 55.
 14. *Ibid.*, p. 57.
 15. Bien que ce ne soit pas là l'objet de notre texte, notons que des auteurs tels que Baudelaire et Gustave Flaubert étaient très sensibles à ce phénomène encore balbutiant d'une sorte d'homogénéisation de la sphère publique. Sur un plan plus théorique, des auteurs tels qu'Alexis de Tocqueville ont tenté de penser plus sérieusement ce phénomène. Dans la première partie du deuxième tome de *De la démocratie en Amérique*, Tocqueville en fait une conséquence directe de la démocratie et par extension de l'esprit d'égalité : plus les gens sont égaux, moins il y a de différences entre eux et plus il y a une tendance à niveler vers le médiocre – à entendre ici comme substantif de « moyen ».
 16. *Ibid.*, p. 26.
 17. *Ibid.*, p. 28.
 18. *Ibid.*, p. 26-27 (nous soulignons).
 19. Notons que ce n'est sûrement pas anodin si Sartre parle de faire naître une *chair* et non pas un *corps*. La chair (en allemand *Leib*), concept thématisé par Husserl et la phénoménologie (rappelons la filiation de Sartre à ce

- courant), c'est le corps vécu par le sujet. S'en saisir, c'est donc pointer vers ce sujet.
20. Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 122.
 21. *Matérialisante*, au sens où c'est elle qui donne une matière pour la connaissance de soi. C'est dans le pâtir de cette douleur qu'une *chair* apparaît sous les doigts, sous la main *cherchante* de Baudelaire.
 22. Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 67.
 23. *Ibid.*, p. 75-76.
 24. Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 120 (nous soulignons).
 25. Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 50 : « le révolté a soin de maintenir intacts les abus dont il souffre pour pouvoir se révolter contre eux ». Notons par ailleurs que c'est la même dynamique bourreau-victime, où la douleur infligée par le bourreau doit persister pour que la victime continue d'exister pleinement.
 26. *Ibid.*, p. 61 : « lorsqu'il a posé sa candidature à l'Académie, il souhaitait des juges plutôt que des lecteurs ».
 27. Georges Blin, *Baudelaire suivi de Résumés des cours au Collège de France 1965-1977*, Paris, Gallimard, 2011, 258 p.
 28. *Ibid.*, p. 33.
 29. Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 129.
 30. Georges Blin, *op. cit.*, p. 32-33.
 31. Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 78.
 32. *Ibid.*, p. 79.
 33. Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 120.
 34. *Idem.*
 35. Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 78.
 36. Cette séparation en deux parties n'est pas présente dans la première publication des *Fleurs*, elle apparaît plutôt après coup, dans la deuxième édition. Cette séparation est un geste délibéré, réfléchi par Baudelaire, il y a donc forcément une signification précise. Sur ce point, l'article de Jennifer Yee, *Baudelaire's Ironic Lighthouse : Poem as Image, Poem into Image* est très éclairant.
 37. Jean Starobinski, « Ironie et réflexion : "L'Héautontimorouménos" et "L'Irrémédiable" » dans *La mélancolie au miroir : trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989, p. 43.
 38. Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 122.

39. Soulignons au passage l'étymologie du terme : du grec *εἰρωνεία* (*eirōneía*), qui signifierait « action d'interroger en feignant l'ignorance ».
40. Qui signifie en grec ancien : « Étonnement ». Rappelons que chez les philosophes grecs (notamment Socrate, Platon ou encore Aristote), l'étonnement était à la source de l'attitude philosophique. C'est ce sentiment de *surprise*, voire de *stupéfaction* qui déclenchait le questionnement.
41. Qui signifie en grec ancien : « Vérité ». C'est le philosophe Martin Heidegger qui a surtout thématisé par ce terme l'idée de vérité comme *dévoilement*. Il fait d'*alétheia* la contraction de *lèthè* (oubli) et de *a-* (préfixe privatif), donc, l'annulation de l'oubli, le *désobscurcissement*.
42. Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 35 : « Car l'ironie est la souplesse, c'est-à-dire l'extrême conscience. Elle nous rend, comme on dit, "attentifs au réel" et nous immunise contre les étroitesse et les défigurations d'un pathos intransigeant, contre l'intolérance d'un fanatisme exclusiviste ».
43. *Ibid.*, p. 15.
44. *Idem*.
45. *Ibid.*, p. 16.
46. *Ibid.*, p. 105.
47. « Sarcasme », *Trésor de la langue française informatisé* [En ligne], stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2790885495.
48. Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque : histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 954.

L'ironie littéraire à l'œuvre : une lecture du « Cygne » de Baudelaire

ROSE BOLDUC, *Université Laval*

RÉSUMÉ : L'ironie baudelairienne n'est pas qu'un simple artifice stylistique. Elle constitue un moyen – peut-être l'unique – de se mettre dans des dispositions propices à la création artistique à l'époque moderne. Cet article vise à illustrer le rôle joué par l'ironie dans le processus créateur du poète à partir d'une relecture du poème « Le Cygne ». Nous y suggérons que l'ironie revêt dans ce poème un caractère performatif qui permet au narrateur d'abord passif de se métamorphoser en véritable poète. Pour ce faire, nous explicitons d'abord le contenu de la métaphysique baudelairienne, que l'ironie cherche à dévoiler aux individus qui ont tendance à se voiler leur condition. Nous interprétons ensuite le poème dans le but d'illustrer comment, au contact de l'ironie, le narrateur se transforme et gagne en lucidité.

Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!

Charles Baudelaire (1961)

Introduction

Comment écrire lorsqu'on a perdu tout espoir? Comment écrire si l'espoir même est devenu un risible artéfact? C'est le problème auquel se voit confronté Charles Baudelaire au mitan du 19^e siècle. À une époque où le romantisme et ses promesses s'essoufflent, où le corps social autrefois vigoureux de sa rigidité se dilate et s'avachit, où l'on prépare tranquillement le caveau de Dieu, le poète maudit se tourne vers l'art, seul lieu où il est peut-être possible de négocier un espace qui ne sera pas soumis à la décadence du siècle. À travers une poésie nouvelle, moderne précisément en ce qu'elle s'approprie les éléments

d'un pesant héritage en les transfigurant pour créer une beauté fidèle à l'époque, Baudelaire donne vie à un art lucide, nourri par un désespoir mélancolique et qui par sa forme résiste à la bêtise ambiante. L'un des moyens préconisés par le poète pour dire la modernité sans tomber dans les pièges de la modernisation, de la bonne conscience, du moralisme ou de l'égalitarisme, pour éviter, en somme, de formuler une nouvelle promesse, c'est l'ironie. Publié en 1861, dans la deuxième édition des *Fleurs du mal*, le poème « Le Cygne » peut être lu comme une illustration du rôle que joue l'ironie dans la création artistique. Cet article tentera de donner les clés interprétatives nécessaires à l'élucidation du caractère performatif de l'ironie qui se déroule tout au long du poème. Nous y arguons que le narrateur du poème, exposé à l'ironie, modifie le regard qu'il porte sur le monde et, de simple spectateur, se métamorphose en véritable poète. Dans une première partie, nous donnons d'abord un aperçu de la métaphysique baudelairienne, fondée sur l'idée d'une chute irrémédiable et perpétuelle, car c'est sur cette base que l'ironie poétique se révèle nécessaire à quiconque aspire à la lucidité. Le but de cette première section est de montrer que l'ironie vise à contrer le plus grand vice dont il est possible de se rendre coupable au sein d'un monde décadent : l'oubli de la chute. Dans un second temps, nous suggérons que le comportement du cygne et du narrateur du poème indique que ceux-ci tentent de se voiler à eux-mêmes leur condition et qu'ils incarnent de ce fait le péché d'oubli de la chute. Finalement, dans les troisième et quatrième parties, lesquelles contiennent l'essentiel de notre argument, nous défendons que l'ironie qu'il perçoit dans la situation du cygne transforme le narrateur en dessillant son regard.

1. La chute chez Baudelaire

L'ironie de Baudelaire ne se laisse appréhender que dans l'horizon de la « métaphysique » baudelairienne, que nous qualifions de « métaphysique de la chute ». Nous considérons que l'ironie dans l'œuvre de Baudelaire se donne pour tâche de révéler la condition qui est le lot de l'humanité, qui consiste en un état de chute inexorable. S'il faut *révéler* aux mortels leur condition, c'est qu'ils n'ont de cesse de s'en détourner

par un ensemble de mécanismes de diversion. Or, là où la plupart préfèrent l'aveuglement, l'oubli et l'inconscience, la poésie baudelairienne choisit la lucidité, « la conscience dans le mal² ». Cette dernière est notamment manifeste dans la conscience schizophrène de « L'Héautontimorouménos³ » et certaines lignes du « Poème du haschich⁴ ». Dans le premier poème, la conscience du narrateur fait de ce dernier « la plaie et le couteau⁵ ». Il voit clairement sa condition, faite de souffrance et de corruption, et la voyant, il se l'inflige. Nous verrons que le poète, dans les termes que pose Baudelaire, ne peut être autrement que bourreau de soi-même, car l'artiste véritable regarde en face la souffrance, s'en nourrit, la cultive et la recrée. L'artiste ne peut s'autoriser le soulagement de la diversion et s'inflige donc à lui-même le spectacle de la douleur. Dans « Le Poème du haschich », on peut lire : « tout homme qui n'accepte pas les conditions de la vie vend son âme⁶ ». Afin de garder son âme pour soi, de rester intègre, il faut dessiller son regard et voir la vie telle qu'elle est : décadente. Le but des prochaines sous-sections sera d'éclairer cette idée de « métaphysique de la chute » et d'indiquer le rôle de l'ironie en regard de cette situation.

1.1. Une vision hérétique de la chute

Disons d'entrée que jeu que Baudelaire nourrit une conception hétérodoxe de la chute. Cette dernière ne revêt pas le même sens dans l'œuvre du poète maudit que chez les Pères de l'Église. Traditionnellement, la chute est comprise comme la conséquence de la désobéissance d'Adam et Ève à Dieu, comme le résultat du péché originel, à la suite duquel Dieu expulsa l'Homme du jardin d'Éden. Cela implique, d'une part, un état originel de béatitude, qui serait l'état naturel de l'être humain avant le péché, et, d'autre part, la possibilité de rédemption en Dieu. Pour des penseurs comme saint Paul et Augustin, par exemple, la doctrine de la grâce prend une importance considérable en vertu du caractère incurable du péché originel⁷. La corruption étant inscrite dans la nature de l'être humain, ce dernier se trouve incapable de se racheter par ses propres moyens, ni même d'être tout simplement bon. Ni la volonté du pécheur ni sa raison n'est assez forte pour empêcher qu'il ne s'engouffre dans sa faute. Il ne peut espérer s'en sortir que par la

bienveillante grâce de Dieu, dont il ne peut pas pénétrer l'intelligence, et à laquelle il doit de ce fait se soumettre pleinement. Pour la tradition chrétienne, la nostalgie du paradis perdu s'accompagne ainsi d'espérance pour une vie éternelle et pour un pardon plein et entier.

Pour Baudelaire, si la condition humaine est bien celle du péché – c'est ce que nous indique notamment l'adresse « Au lecteur⁸ », où l'homme est décrit comme le vil instrument du Diable –, sa conception du monde ne renvoie ni à un état de béatitude antérieur ni à la possibilité d'une quelconque rédemption. Il semblerait bien plutôt que la création coïncide à ses yeux avec la chute⁹. Dieu lui-même se serait profané en faisant advenir le multiple à partir de Son unité : « Qu'est-ce que la chute ? Si c'est l'unité devenue dualité, c'est Dieu qui a chuté. En d'autres termes, la création ne serait-elle pas la chute de Dieu¹⁰ ? » On voit bien la transfiguration qu'opère Baudelaire, qui renforce l'irrémediabilité de la corruption humaine : ce n'est plus l'homme qui, à partir d'une situation bienheureuse, s'est par sa propre faute vu conférer une existence douloureuse dans la prison terrestre, mais bien la création elle-même qui féconde la putréfaction. Cela sape d'emblée toute possibilité d'expiation du péché, qui se révèle dans la métaphysique baudelairienne bien plus originaire que dans la théologie paulinienne. D'après Max Milner, spécialiste de la littérature française du dix-neuvième siècle, si Baudelaire choisit de se détourner de la théologie orthodoxe de la chute, ce n'est pas dans le but d'exciter une impiété gratuite :

C'est tout simplement l'expression du doute majeur qui fait que Baudelaire ne peut pas adhérer pleinement à la doctrine chrétienne de la chute, parce qu'il lui faudrait admettre alors que la nature créée n'est pas irrémédiablement mauvaise, qu'elle est rachetée par l'action salvatrice de Jésus-Christ et qu'elle est destinée à être restituée par cette action dans sa splendeur première¹¹.

Or, nous l'avons dit, pour Baudelaire, la chute est perpétuelle, la décadence infinie. Être lucide, c'est voir qu'il n'y a pas d'espoir.

1.2. Un rachat par l'art ?

On peut cependant se demander s'il n'y aurait pas quelque chose comme une « éthique de la chute ». Y a-t-il une manière de bien vivre notre condition sans pour autant en sortir ? À l'inverse, y a-t-il un état qui serait plus funeste que celui de la chute ? Il semblerait en effet que Baudelaire considère *l'oubli* de la chute comme une aggravation de la corruption originaire, « en sorte que les êtres les plus coupables sont aussi les plus innocents : tous ceux qui sont inconscients de cet exil de l'Unité principielle¹² », et ajoutons tous ceux qui font tout en leur pouvoir pour se masquer leur propre condition. L'éthique à l'œuvre dans les poèmes de Baudelaire est une éthique du *rappel*, une éthique paradoxale dans la mesure où elle ne permet ni de vivre une vie exempte de corruption ni de se mettre sur la voie d'un salut éventuel, une éthique ironique, car la lucidité qu'elle impose n'ouvre sur rien d'autre que la chute elle-même. C'est ce que nous montrent les poèmes des « Paradis artificiels » : on ne peut pas sortir du monde de la chute, toute tentative d'effumer cette réalité achoppe.

Le principe qui motive l'éthique de la chute n'est pas un principe éthique, mais bien un principe esthétique. La positivité qui ressort au terme de ce travail de dévoilement n'est pas le Bien, mais bien le Beau. Seule la création artistique bien comprise peut prendre en charge la condition humaine et la révéler pour ce qu'elle est, et dans le même geste tirer d'elle ce qu'elle a de meilleur¹³. Évidemment, le but de Baudelaire n'est pas d'idéaliser la chute ou de n'extraire de la condition humaine que ce qu'elle a de grand et de vertueux. Un artiste qui procéderait ainsi participerait à l'oubli. Il faut voir que « l'objet ultime de la nostalgie baudelairienne n'est pas le jardin d'Éden, mais la Chute elle-même, qui institue le temps du monde¹⁴ ». Baudelaire se montre d'ailleurs très critique envers la peinture « édénique » dans *Le peintre de la vie moderne*. Cette dernière cherche une beauté intemporelle, donc forcément incommunicable à des êtres soumis au temps du monde¹⁵. Aux yeux de Baudelaire, le véritable artiste doit exprimer par son art le caractère « fugitif » et « transitoire » de l'existence telle que l'a institué la chute¹⁶ : êtres déçus, nous ne sommes pas voués à l'immortel, mais bien à la finitude, comme toute chose qui fait partie de notre monde ; se

montrer lucide, c'est intégrer dans nos tableaux ce que la vie humaine contient de mort, de mal, de laideur et de fugacité. On voit bien que le poète et son art n'offrent pas la possibilité d'une rédemption. L'artiste ne ressaisit pas les particules vaporisées de notre volonté¹⁷ pour les condenser à nouveau en un riche métal ; cela est impossible. Mais en transformant la boue en or¹⁸, il est en mesure de nous rendre une certaine unité, qui n'est certes pas édénique, mais qui permet de cultiver une manière éclairée de vivre la condition humaine.

Notre hypothèse est que l'ironie poétique joue un rôle de premier plan dans l'éthique baudelairienne de la chute. Il faut d'abord remarquer que l'ironie contient en elle-même les conditions de la chute : elle est irrémédiablement double ; on ne peut la ramener à l'unité sans la détruire. En effet, l'ironie, en ce qu'elle consiste à dire une chose pour en signifier implicitement une autre, à montrer du doigt une absence, à cultiver l'ambiguïté dans la forme, le contenu et l'intention, est – lorsqu'elle est bien construite – irrésoluble et sans issue. Le lecteur le plus acharné comme le plus perspicace n'en viendra jamais à bout, ne trouvera jamais la résolution qu'il espère, car l'ironie est construite pour que son sens reste à jamais voilé au lecteur. En ce sens, l'ironie est à l'image de la chute : insoluble. L'art de Baudelaire use de l'ironie par divers moyens : l'allégorie et l'oxymore, figures de style qui font la marque du poète maudit, se nourrissent de duplicité et s'attachent à l'équivoque ; l'agencement de thèmes antiques et modernes cultive un sentiment d'incertitude chez le lecteur qui ne sait plus s'il appartient à une humanité éternelle ou à une société fugace ; la crudité des images qu'on a l'habitude de voiler laisse perplexe le lecteur bien-pensant. Au-delà de ces éléments qui permettent à Baudelaire d'entretenir chez son lecteur un sentiment d'inconfort qui le force à se demander *ce qu'il en est* du sens caché des poèmes, l'ironie consiste également en ceci que l'œuvre du poète ne propose rien d'autre qu'elle-même et que ce qu'elle cherche à dévoiler est en fait ce qui est toujours déjà là : notre état de chute que nous tentions d'oublier. Les poèmes de Baudelaire n'offrent rien de plus qu'une expérience esthétique lucide. On ne trouve pas chez lui d'horizon qui laisse présager un salut éventuel, ou même un quelconque soulagement. L'art se nourrit de la souffrance et cultive la souff-

france dans un cercle sans fin de voilements et de dévoilements qui ne vise rien d'autre que d'offrir au monde un miroir afin qu'il puisse voir sa propre laideur qu'il préfère farder.

2. L'oubli de la chute dans « Le Cygne »

*Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,
Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec
Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal :
« Eau, quand donc pleuvras-tu ? quand tonneras-tu, foudre¹⁹ ? »*

Dans la première partie du poème « Le Cygne », trois figures incarnent ce que nous avons nommé « l'oubli de la chute ». Ces dernières tentent, par divers artifices, de masquer l'irréductibilité de leur condition personnelle ou la décadence de l'humanité entière. C'est le cas d'Andromaque, qui voue un culte à sa propre souffrance et absolutise son deuil en recréant une fausse ville de Troie à Buthrot, où elle est exilée après la guerre. L'ampleur de sa nostalgie apparaît comme une manière de dissimuler la réalité de la perte dont elle est victime. Ensuite, s'il n'est pas nommé explicitement, les lecteurs de Baudelaire s'entendent pour associer le « nouveau Carrousel²⁰ » au baron Haussmann, qui dirigea les travaux de rénovation de la ville de Paris sous le Second Empire. Plusieurs interprètes, notamment Walter Benjamin²¹, considèrent que les travaux de reconstruction de Paris auraient eu pour but de créer une sorte d'amnésie collective des événements de juin 1848, d'effacer de la mémoire de tous les massacres qui eurent lieu dans la ville. On pourrait très bien voir cet attrait haussmannien pour le progrès et ce désir d'ensevelir le passé comme une seconde figure de l'oubli de la chute. Finalement, le cygne lui-même peut être vu comme une figure du voilement dans la mesure où il place ses espoirs dans l'idée abstraite et menteuse de liberté et qu'il blâme Dieu pour ses souffrances. Dans

le cadre de cet article, nous laisserons de côté les deux premières figures pour nous concentrer sur celle du cygne, qui entretient un lien tout particulier avec le narrateur du poème.

Dans la première moitié du poème, le comportement du cygne constitue une manifestation de l'oubli de la chute. Son importance pour notre interprétation est capitale dans la mesure où sa présence occasionne une prise de conscience chez le narrateur, laquelle résulte en une posture de lucidité conforme à l'exigence éthico-esthétique du poète selon Baudelaire.

Notons d'abord que le rapprochement entre le cygne et le poète tapisse l'histoire littéraire classique. Les *Métamorphoses* d'Ovide contiennent plusieurs scènes dans lesquelles un homme se métamorphose en cygne et les poètes classiques tels qu'Ovide lui-même, Horace et Virgile sont fréquemment associés à cet oiseau²². Nous sommes donc en droit d'accorder un rôle particulier au cygne dans l'économie du poème, d'autant plus que, figure intemporelle trouvant sa place tout autant dans la littérature antique que dans une ménagerie parisienne, l'animal nous permet de passer sans heurts de l'antiquité à la modernité au sein de l'univers narratif du poème. À travers lui, «[le] présent se mêle au passé, pour se refondre, pour se recréer. Après les êtres et la ville, le temps se met en métamorphose²³ ».

Si le cygne doit, comme le suggère Béryl Schlossman, faire office d'allégorie pour le poète ou la poésie²⁴, ce n'est pas immédiatement, mais à travers une métamorphose, car nous sommes d'avis que dans les premiers vers où il apparaît, le cygne lui aussi se laisse aveugler par une illusion qui lui voile la décadence du monde. En effet, ce qui nous est d'abord révélé au sujet de l'oiseau, c'est qu'il s'est évadé de sa cage. Nous pourrions être tenté de saluer ce geste de liberté, mais Baudelaire nous en empêche aussitôt, indiquant ainsi l'ineptie de ce désir de libération. Le cygne, emprisonné derrière les barreaux, a sans doute cru qu'il pourrait accéder à une existence plus heureuse, plus douce, plus naturelle à l'extérieur. Peut-être même espérait-il, une fois sorti, retrouver « son beau lac natal²⁵ ». Voilà l'illusion qu'il nourrissait. Mais la vérité de la condition que les mortels ont en partage le rattrape dès qu'il pose le pied sur « le pavé sec²⁶ » : le Paris urbain lui est tout

aussi hostile que sa première cage, son lac natal n'est plus, l'espérance qu'il fondait dans le concept abstrait de liberté se révèle chimérique. Quand il se tourne vers le ciel pour l'implorer de faire pleuvoir sur lui l'eau tant regrettée, c'est encore une semblable illusion qu'il cultive. Il faut bien qu'un voile de fumée couvre nos yeux pour que l'on s'imagine qu'un « ciel cruellement bleu²⁷ » nous bénira de sa foudre.

La prochaine section montrera toutefois que la situation du cygne lui apparaît plus clairement qu'aux autres personnages du poème, ce qui laisse voir une ressemblance entre le cygne et le poète à travers une métamorphose rendue possible par l'ironie, laquelle n'agira pas uniquement sur le cygne lui-même, mais aussi et surtout sur le narrateur du poème.

3. L'ironie transformatrice

*Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,
Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,
Comme s'il adressait des reproches à Dieu²⁸ !*

La métamorphose du narrateur a lieu quelque part entre la sixième et la septième strophe du poème, au moment où celui-ci entrevoit le sens de ce qui se joue dans la situation ironique du cygne. Au début du poème, le narrateur-promeneur est assailli par ses souvenirs et assume le rôle de spectateur. « Ne [voyant] qu'en esprit²⁹ » les reliques de l'ancien Paris, il succombe momentanément à la tentation de recréer par imitation sa vieille ville perdue. Il invoque dans un soupir de désespoir – « (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel)³⁰ » (nous soulignons) – sa mémoire afin qu'elle matérialise le « camp de baraques », les « tas de chapiteaux ébauchés et de fûts », les « gros blocs verdis », le « bric-à-brac confus³¹ » et pallie ainsi le vide que la transfiguration haussmannienne a creusé dans son âme. On sent qu'il pourrait se laisser tenter par l'apitoiement et le regret, par une vie recluse dans les souvenirs et nourrie par l'amertume. C'est le cygne, et la triste ironie de sa situation, qui extirpera le narrateur de cette ten-

dance à l'oubli qui, paradoxalement ici, prend la forme d'une vie réglée sur la mémoire. Au tournant de la seconde partie du poème, il se transforme en narrateur-poète : nourri de ses souvenirs excités par une force créatrice nouvelle, il compose lui-même ses propres allégories – la femme africaine, les orphelins et la louve ou encore les matelots³². Même les souvenirs du narrateur qui, dans la huitième strophe, « sont plus lourds que des rocs³³ » prennent la forme allégorisée dans la dernière strophe : « Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor³⁴ ! ».

L'ironie que présente la situation du cygne provoque un moment de vacillement chez le narrateur. La croyance confiante que l'oiseau entretenait en l'idée d'une liberté prochaine fait l'épreuve de la contrainte du réel. La septième strophe, dans laquelle le cygne se tourne vers le ciel, suggère que, devant l'hostilité du Paris urbain en lequel il avait placé ses espoirs, celui-ci se met en quête d'un responsable à blâmer. Mais le ciel demeure coi. Tranquillement, on sent que le funeste de sa condition s'impose à lui dans toute son irrévocabilité. C'est là qu'apparaît, explicitement, mais aussi entre les lignes, l'ironie dans le poème : « le cygne baudelairien, image parodique du premier homme créé, se tourne vers un ciel qui ne répond pas, vers un Dieu qui, s'il existe, ne peut qu'être en butte au défi et aux "reproches"³⁵ ». Espérer obtenir de Dieu la grâce ou la rédemption, c'est pour Baudelaire, nous l'avons vu, se mentir sur l'ampleur et l'irrémediabilité de notre corruption. Le ciel du poème dévoile, sinon au cygne lui-même, du moins au narrateur et au lecteur, la vanité de ses supplications comme de ses admonestations. « Ironique », le ciel vers lequel se tourne le cygne de Baudelaire révèle à ce dernier le ridicule de sa condition ; « cruellement bleu », il le force à regarder en face l'indifférence de Dieu – s'il existe – à son égard. L'ironie lève le voile sur l'illusion et ne laisse voir que « la perte, la séparation, la privation et la vaine impatience³⁶ » du cygne. Ce dernier se rend-il lui-même compte de l'inanité de ses prières et de ses reproches ? Prend-il conscience qu'il a toujours été aveugle à la vérité métaphysique du monde ? Rien ne nous permet de l'affirmer avec certitude. Ce qui nous apparaît comme une évidence, cependant, c'est que le promeneur parisien qui relate le récit du cygne, lui, subit l'influence transformatrice de l'ironie.

En effet, constatant l'échec lamentable du cygne qui avait placé ses espoirs en une liberté salvatrice, le narrateur est forcé de prendre un pas de recul et de réévaluer son rapport à Andromaque, à la ville de Paris, au cygne et sa propre attitude à l'égard de l'existence. C'est ce que suggère aussi Gérard Gasarian : « Devant le cygne, l'ironie empêche le poète de se perdre dans son reflet analogique, elle l'aide à se maintenir devant un "tableau" allégorique où il reste conscient de voir une image³⁷ ». Après que le cygne prend la parole dans le poème, le narrateur rompt le cours de sa description narrative et s'exprime : « Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal³⁸ ». À partir de ce moment, un changement s'amorce dans la narration, lequel s'affirmera davantage dans la deuxième moitié du poème.

Notons tout de suite la transformation du « Je ne vois qu'en esprit³⁹ » de la troisième strophe, que nous avons associé plus tôt à la reconstruction fictive du Paris perdu, en simple et pur « Je vois⁴⁰ ». Associant la lucidité à la vision claire (clairvoyance), nous concluons ici à un changement dans la posture du narrateur. Qui plus est, en qualifiant le cygne de « mythe étrange et fatal⁴¹ », le narrateur montre qu'il mesure la distance entre la réalité et le tableau que lui offre le cygne, distance qui lui permet d'interpréter ce qui lui apparaît et éventuellement d'universaliser ce dont il est témoin. Gasarian suggère que, dans le poème « Le Cygne », les termes « mythe » et « allégorie » sont plus ou moins interchangeables⁴², et nous sommes tentée de nous ranger derrière cette interprétation, car le « mythe » du cygne joue bien le rôle qu'endosse généralement l'allégorie dans l'œuvre de Baudelaire : le cygne est l'image incarnée de notre état de chute irrémédiable. Dans cette optique, « l'allégorie serait à la fois le lieu d'une expérience accrue de la perte, et le théâtre d'une ressaisie du sujet sous les dehors de l'observateur ou du sage pour qui la réalité peut précisément devenir matière à allégorie⁴³ ». Autrement dit, il nous apparaît clair que l'ironie permet au narrateur de voir le cygne comme une allégorie de la condition humaine.

Comme preuve supplémentaire de la prise de distance lucide accomplie par le narrateur, ajoutons le point d'exclamation clôturant la première partie du poème, que nous comprenons comme une sorte de

commentaire éditorial énoncé par le narrateur à l'égard du comportement du cygne. Lorsqu'il s'exclame « Comme s'il adressait des reproches à Dieu ! », nous sentons tout à la fois de l'étonnement et de la dérision de la part du promeneur désormais éveillé, comme s'il soulignait le caractère ridicule de l'attitude de l'oiseau. Le point d'exclamation paraît justement survenir, dans la première partie du poème, à des moments où le narrateur s'exprime en son propre nom : « Andromaque, je pense à vous⁴⁴ ! » et « la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel⁴⁵ ». En désavouant le comportement de l'oiseau, le narrateur se montre critique et se dissocie de la bête à laquelle nous le comparions plus tôt.

4. *Un poème en miroir : transition temporelle*

Chacun des éléments présentés dans la précédente section corrobore qu'il y a effectivement une métamorphose du narrateur au sein du poème, et que cette dernière est catalysée par l'ironie qui se manifeste dans le mythe du cygne. Si la métamorphose se déroule quelque part entre la sixième et la septième strophe, le regard du narrateur ne se révèle véritablement transformé que dans la deuxième partie du poème, dont nous n'avons encore à peu près pas traité. Massimo Verdicchio suggère, dans sa relecture du « Cygne », que la seconde partie du poème résulte de la sagesse nouvellement gagnée par le promeneur⁴⁶. Si, dans la première partie, tel que nous l'avons suggéré, le narrateur tentait de reconstruire son Paris chéri et perdu et ressentait pour Andromaque et l'oiseau une certaine sympathie en raison de leurs souffrances communes, dans la seconde partie, il délaisse cette ambition reconstitutive et se voit plutôt habité par un sentiment de mélancolie qui le guidera jusqu'aux dernières lignes. Rappelant l'emploi du mot « miroir » par Baudelaire dès la deuxième strophe du poème, Jean Starobinski nous encourage à lire la seconde partie comme le reflet de la première⁴⁷, tout comme Gasarian, qui s'exprime ainsi : « À la lumière de la bipartition symétrique du poème, il faudrait donc lire les allégories du début comme autant de miroirs analogiques reflétant par avance et en esprit les "chers souvenirs" du poète⁴⁸ ». Nous serions toutefois prudente quant à l'affirmation d'une pure symétrie dans le poème. Les

strophes de la seconde partie ne reprennent ni dans l'ordre, ni dans le désordre, ni même dans l'ensemble les strophes de la première partie. Il y a à peu près correspondance entre les strophes 8 et 2-3, 9 et 5-6-7 et 10 et 1, mais les trois dernières strophes du poème s'autonomisent. Ce sur quoi nous souhaitons insister, davantage que sur la structure en miroir, c'est sur le changement que nous remarquons dans la manière de narrer du promeneur.

Deux éléments caractérisent la narration de la première partie : le narrateur semble être soumis à ses souvenirs, qui s'emparent de son esprit, qui se présentent à lui comme un tableau à regarder, et son regard est tourné vers le passé. Dans la seconde partie, ces deux attitudes se transforment : bien que des images oppriment encore le narrateur, il arrive à s'en rendre maître, à les façonner, et, ce faisant, il n'est plus confiné au passé, mais se tourne vers le présent, et éventuellement vers l'intemporel.

La première moitié du poème est particulièrement descriptive. Le promeneur, assailli par le souvenir d'Andromaque alors qu'il se déplace dans le nouveau Paris, se met à retracer les contours des images qui lui viennent à l'esprit : le fleuve, l'ancien Paris, le cygne. Le narrateur semble décrire toutes ces images telles qu'elles lui apparaissent. Le cours de sa pensée se confond avec le fleuve de souvenirs qui « a fécondé soudain [sa] mémoire fertile⁴⁹ ». Rapidement, cependant, le flot tarit et l'infécondité d'une poésie purement descriptive et archéologique se révèle. C'est ce qu'indique le thème du dessèchement qui traverse la première partie : le « petit fleuve⁵⁰ » se transforme en « flaques⁵¹ », puis en « ruisseau sans eau⁵² », le cygne baigne « ses ailes dans la poudre⁵³ » et, assoiffé, « avide⁵⁴ », il implore un ciel sans nuage de le soulager, en vain. Baudelaire martèle cette idée de vacuité et de dégradation en faisant rimer « *Ovide* » et « *avide* » dans la dernière strophe de la première partie⁵⁵. Après la métamorphose du narrateur, la fécondité du fleuve reparait sûrement : le pavé sec devient de la boue, des hommes « s'abreuvent de pleurs », l'esprit du narrateur s'exile dans une forêt⁵⁶. Évidemment, on ne recouvre pas la majesté du Simois véritable – ce serait entretenir un mensonge édénique que de prétendre y retourner –, mais on n'est pas

contraint pour autant à la stérilité du désert.

Dans la seconde partie, les vers ne sont plus uniquement descriptifs, mais deviennent plus lyriques et évocateurs. L'esprit du narrateur n'est plus soumis au joug de la mémoire, mais s'empare d'une force créatrice nouvelle qui s'accompagne d'une autonomie de pensée. Quand il écrit « tout pour moi devient allégorie⁵⁷ », le narrateur montre qu'il se détache de l'illusion qu'entretiennent les autres figures du poème. Affirmer que tout devient allégorie, c'est faire voir que l'on sait que les choses nous apparaissent d'abord de manière voilée et qu'il faut s'engager dans un travail de discernement perpétuel si l'on veut éviter l'aveuglement. La ville de Paris devient pour le narrateur « la scène majeure où appréhender la duplicité du réel⁵⁸ », le théâtre allégorique à démystifier. L'allégorie, comme l'ironie, est la figure la plus conforme à la métaphysique de la chute que nous avons évoquée plus tôt. L'allégorie, toujours double – expression écrite et idée abstraite vers laquelle celle-ci pointe – met en lumière l'illusion de l'unité du réel et la duplicité qui sous-tend notre condition⁵⁹. On pourrait aller jusqu'à supposer que cette manière voilée de présenter la vérité, cette manière de dire une chose pour en montrer une autre indirectement, est la seule qui s'accorde à notre esprit corrompu.

Nouvellement conscient de son état, le narrateur semble entreprendre la tâche de démystification que suppose l'allégorie dans cette seconde partie du poème. Nous le percevons dans la triple répétition des mots « Je pense », qui indique une activité de la pensée et une autonomisation de l'esprit du narrateur, davantage que les « Je ne vois qu'en esprit » et « Je vois » de la première partie. C'est un « je pense » qui ouvre aussi la première partie du poème, mais l'insistance trois fois marquée dans la seconde partie accentue l'impression de richesse créatrice, ce que remarque aussi Starobinski : « Le "Je pense", dans la seconde partie, répète celui du premier vers, et suscite le retour de la pensée sur ses propres traces. Mais il ne se confine pas dans la réitération du passé. Ancré dans son propre présent, il atteste, en appelant de nouvelles images, la fécondation opérée en lui par le "petit fleuve" qui a recueilli les "pleurs" d'Andromaque⁶⁰ ». Ces nouvelles images, ce sont celles de la femme africaine, des orphelins qui tettent

[sic] la Douleur, et tous les autres qui connaissent la perte⁶¹, mais pas seulement. Le narrateur jette aussi un regard neuf sur les figures évoquées dans la première partie. Le cygne devient « mon grand cygne », ce qui indique que le narrateur s'approprie l'allégorie et en fait davantage qu'un simple souvenir. De plus, le vert poète associe expressément le cygne et ses « gestes fous » aux « exilés », rapprochement qui n'était qu'implicite dans la première partie⁶². Le regard porté sur Andromaque se complexifie aussi : la première strophe ne relevait que son statut de veuve éplorée, la dixième évoque en plus les conditions dans lesquelles elle est forcée de vivre son veuvage, c'est-à-dire sous le joug de Pyrrhus, comme du « vil bétail⁶³ ».

De plus, une transition temporelle a lieu dans le passage de la première à la deuxième partie, laquelle est marquée au premier chef par le vers « Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal⁶⁴ », qui indique, disons-nous, le moment de prise de conscience du narrateur. Dans ce vers, le narrateur emploie le présent plutôt que l'imparfait qu'il avait préféré pour décrire le mythe du cygne ou le passé simple qu'il avait choisi pour retracer le sort d'Andromaque. C'est le présent qui domine le reste du poème à partir de là. Les vers qui portent sur Andromaque et le cygne s'abstiennent de mobiliser des verbes d'action au passé, et penchent plutôt pour les formes participiale et adjectivée : « *rongé* d'un désir sans trêve⁶⁵ ! », « des bras d'un grand époux *tombée*⁶⁶ », « en extase *courbée*⁶⁷ » (nous soulignons). Cette préférence pour le présent n'est pas anodine et appuie l'hypothèse d'après laquelle le narrateur devient poète dans la seconde partie du poème. En effet, la poésie de Baudelaire, en particulier dans les *Tableaux parisiens*, est une poésie de la modernité, du présent, lequel recèle en lui-même une qualité essentielle et mérite en soi d'être pris au sérieux par l'artiste : « 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 présent⁶⁸ ». Nous nous permettons d'appliquer à Baudelaire la description qu'il fait de Constantin Guys dans *Le peintre de la vie moderne* : « Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'histoire, de tirer l'éternel du transitoire⁶⁹ ». Pour que cette phrase s'applique de part en part à la poésie baudelairienne, il faudrait

sans doute remplacer « mode » par « ville », en tout cas pour ce qui est des *Tableaux parisiens*, dont l'héroïne principale est très certainement la ville de Paris. Baudelaire cherche à extraire la beauté de la vie présente dans tout ce qu'elle a de fuyant, contrairement aux peintres édéniques que nous avons mentionnés plus tôt, qui cherchent une beauté éternelle et immuable. En se tournant vers le présent et en reconnaissant à la femme africaine effarée la dignité d'apparaître aux côtés d'Andromaque et du cygne à titre d'allégorie, le narrateur se révèle un véritable poète, capable d'extraire la beauté du fugitif et du contingent⁷⁰. Remarquons que c'est ce que Baudelaire lui-même, que nous distinguons du narrateur, faisait déjà dans la première partie du poème en introduisant dans un poème de forme classique, reprenant l'allégorie conventionnelle du cygne, des mots éminemment modernes tels que « bric-à-brac » et « voirie⁷¹ ».

Toujours à propos de l'art moderne de Constantin Guys, Baudelaire ajoute : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable⁷² ». Pour que l'art soit total, il faut donc que se conjuguent le transitoire et l'éternel. C'est ce que nous voyons à l'œuvre dans les deux dernières strophes du poème, lesquelles, à partir du présent, entreprennent de s'élever à l'universel. Après avoir pensé au cygne, à Andromaque et à la femme noire, Baudelaire pense « A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve / Jamais, jamais⁷³ ! », indiquant une ouverture à l'ensemble de l'humanité, qui se confirme dans les points de suspension de la strophe suivante : « Je pense aux matelots oubliés dans une île / Aux captifs, aux vaincus !... à bien d'autres enco⁷⁴ ! ». L'humanité entière est victime de ce sentiment de perte qu'incarnent Andromaque, le cygne, la femme africaine, les orphelins, les matelots, car, nous l'avons dit d'entrée de jeu, la condition humaine est celle de la chute. Ce sentiment de perte de ce qui ne se retrouve jamais, qui est le lot de la modernité, voire de l'humanité en entier, Baudelaire le nomme « mélancolie ». Elle apparaît dès que l'on réalise que le passé est perdu sans retour – d'où la répétition : « Jamais, jamais⁷⁵ ! » – et que la dégradation correspond au mouvement de la vie elle-même, qu'il y aura de ce fait toujours davantage de perte. Il suffit de s'arrêter sur les deux derniers types humains

évoqués par Baudelaire juste avant la finale flottante pour se faire une idée de son anthropologie : les êtres humains sont des « vaincus », ils sont ceux qui perdent, et ils sont « captifs » de cet état, c'est-à-dire qu'ils ne peuvent espérer en sortir⁷⁶. Le narrateur se révèle encore une fois véritable poète dans la seconde partie du poème lorsqu'il nomme avec lucidité le spleen qui est sien : « Paris change ! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé⁷⁷ ! ». Il appartient au lecteur de compléter : « et jamais elle ne me quittera ».

Malgré le portrait désespéré de la condition humaine brossé par Baudelaire dans le poème, une condition marquée par la ruine et le déracinement, un certain nombre d'éléments permettent de supposer que l'expérience artistique atteinte par le narrateur dans la deuxième moitié du poème peut jouer en quelque sorte le rôle de contrepoison : sans promettre une quelconque rédemption positive, l'art permettrait de rétablir l'ordre des choses. Nous avons déjà noté que l'assèchement à l'œuvre dans la première partie n'a plus cours dans la seconde, qu'au contraire une humble fertilité reparaît. Ajoutons à cela la transformation du mot « rocs » en son palindrome « cor » dans la dernière strophe de même que le « tombeau vide » qui devient un « plein souffle » qui suggèrent un allègement et un accomplissement final. C'est ce que voit Starobinski dans cette dernière strophe : « Nous atteignons ainsi la région de la mélancolie musicienne, où le chagrin n'est plus mortel, où le deuil n'est plus lié au mutisme, où la jouissance, peut-être de façon perverse, vient se mêler à la douleur, comme déjà l'annonçait l' "extase" d'Andromaque⁷⁸ ». Voilà le paradoxe fédérateur de l'art poétique : la poésie contre et cultive tout à la fois le sentiment de perte. En fixant le Paris moderne dans ses écrits, Baudelaire le sauve de l'oubli, mais il éclaire en même temps le caractère absolu de la décadence qui nous habite tous et contre laquelle l'art n'est vraisemblablement d'aucun secours.

Conclusion

Nous avons pour but de faire voir que le poème « Le Cygne » de Baudelaire illustre le mécanisme de l'ironie en acte et révèle son caractère transformateur pour celui qui la subit. À cette fin, nous avons brièvement présenté l'état de la condition humaine telle que la com-

prend Baudelaire et que toute sa poésie cherche à éclairer, un état de corruption perpétuel et irrésoluble, absolument sans espoir. Nous avons montré comment le cygne incarnait une figure qui, incapable de souffrir dignement la décadence, tente par tous les moyens de se masquer la gravité de sa condition en plaçant son espoir dans des idées comme celles du progrès et de la liberté. Rapprochant d'abord le narrateur de ce personnage exilé et souffrant, nous avons ensuite soutenu que celui-ci, constatant l'ironie de la situation du cygne, évite le péché de l'oubli et se transforme en poète capable d'extraire la beauté du présent et de l'élever au niveau de l'universel. Nous croyons que cette interprétation du « Cygne » peut faire de nous de meilleurs lecteurs de Baudelaire s'il est vrai que sa poésie vise à éclairer « [son] semblable⁷⁹ » sur la véritable condition qui est sienne. Seule cette lecture permet à notre avis de comprendre avec pénétration la reprise par Baudelaire de l'association classique du poète au cygne. Si Baudelaire et cet oiseau se ressemblent, c'est que tous deux, grâce à leurs « gestes fous⁸⁰ », forcent l'« Hypocrite lecteur⁸¹ » à prendre conscience de sa duplicité.

-
1. Charles Baudelaire, « Au lecteur », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 6.
 2. Charles Baudelaire, « L'irréparable », *op. cit.*, p. 75-76.
 3. Charles Baudelaire, « L'Héautontimorouménos », *op. cit.*, p. 74.
 4. Charles Baudelaire, « Le Poème du haschich », *op. cit.*, p. 354-388.
 5. Charles Baudelaire, « L'Héautontimorouménos », *op. cit.*, p. 74.
 6. Charles Baudelaire, « Le poème du haschich », *op. cit.*, p. 384.
 7. Jürgen Habermas, *Une histoire de la philosophie*, Tome I : « La constellation occidentale de la foi et du savoir », Paris, Gallimard, 2021, p. 456.
 8. Charles Baudelaire, « Au lecteur », *op. cit.*, p. 5-6.
 9. Laurent Jenny, « Baudelaire et la nostalgie de la chute », *L'expérience de la chute de Montaigne à Michaux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 86.
 10. Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu », XX, *op. cit.*, p. 1283.
 11. Max Milner, « Poétique de la chute », *Regards sur Baudelaire. Actes du colloque de London (Canada), the Department of French, the University of Western Ontario, 1970*, Paris, Lettres modernes, 1974, p. 99.
 12. Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 88.

13. *Ibid.*, p. 112.
14. *Ibid.*, p. 106.
15. *Ibid.*, p. 107.
16. Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, p. 1163.
17. Charles Baudelaire, « Au lecteur », *op. cit.*, p. 5.
18. Charles Baudelaire, « Projet d'épilogue pour la seconde édition des *Fleurs du mal* », *op. cit.*, p. 180.
19. *Idem.*
20. Charles Baudelaire, « Le Cygne », *op. cit.*, p. 81.
21. Walter Benjamin, « Baudelaire », *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 2009.
22. Béryl Schlossman, « Figures du "Cygne" : Baudelaire, L'allégorie, la Métamorphose », *Carnets*, 2013, [en ligne], doi.org/10.4000/carnets.8338, p. 120.
23. *Ibid.*, p. 123.
24. *Ibid.*, p. 127.
25. Charles Baudelaire, « Le Cygne », *op. cit.*, p. 82.
26. *Idem.*
27. *Idem.*
28. *Idem.*
29. *Ibid.*, p. 82.
30. *Idem.*
31. *Idem.*
32. *Ibid.*, p. 83.
33. *Ibid.*, p. 82.
34. *Ibid.*, p. 83.
35. Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir : Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1997, p. 72.
36. *Ibid.*, p. 73.
37. Gérard Gasarian, « Dyptique parisien », Jean-Paul Avice et Claude Pichois (dir.), *Baudelaire, Paris, l'allégorie*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 60.
38. Charles Baudelaire, « Le Cygne », *op. cit.*, p. 82.
39. *Idem.*
40. *Idem.*
41. *Idem.*
42. Gérard Gasarian, *op. cit.*, p. 61.

43. Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Librairie Droz, 1999, p. 51.
44. Charles Baudelaire, « Le Cygne », *op. cit.*, p. 82.
45. *Idem.*
46. Massimo Verdicchio, « Rereading Baudelaire's "Le Cygne" », *MLN* 130, no 4, 2015, [en ligne], muse-jhu-edu.acces.bibl.ulaval.ca/article/610610., p. 884.
47. Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 58-59.
48. Gérald Gasarian, *op. cit.*, p. 63.
49. Charles Baudelaire, « Le Cygne », *op. cit.*, p. 81.
50. *Idem.*
51. *Ibid.*, p. 82.
52. *Idem.*
53. *Idem.*
54. *Idem.*
55. *Idem.*
56. *Ibid.*, p. 83.
57. *Ibid.*, p. 82.
58. Patrick Labarthe, « Paris comme décor allégorique », Jean-Paul Avice et Claude Pichois, *op. cit.*, p. 49.
59. *Idem.*
60. Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 60.
61. Charles Baudelaire, « Le Cygne », *op. cit.*, p. 83.
62. *Ibid.*, p. 82.
63. *Idem.*
64. *Idem.*
65. *Idem.*
66. *Idem.*
67. *Idem.*
68. Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 1153.
69. *Ibid.*, p. 1163.
70. *Ibid.*
71. Charles Baudelaire, « Le Cygne », *op. cit.*, p. 82.
72. Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 1163.
73. Charles Baudelaire, « Le Cygne », *op. cit.*, p. 83.
74. *Idem.*
75. *Idem.*

76. *Idem.*

77. *Ibid.*, p. 82.

78. Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 78.

79. Charles Baudelaire, « Au lecteur », *op. cit.*, p. 6.

80. Charles Baudelaire, « Le Cygne », *op. cit.*, p. 82.

81. Charles Baudelaire, « Au lecteur », *op. cit.*, p. 6.

Varia

La transparence et l'opacité : modalités de l'écriture de soi chez Jean-Jacques Rousseau et Michel de Montaigne

RÉMI FORMOSA, *Université Laval*

RÉSUMÉ : Si Rousseau et Montaigne ont tous les deux tenté de répondre à l'injonction delphique « connais-toi toi-même », il faut néanmoins admettre que leurs conceptions de la connaissance de soi diffèrent. Alors que pour Rousseau, cette connaissance se caractérise par la *transparence*, pour Montaigne, elle se distingue au contraire par l'*opacité*. Bien que la critique ait souligné à maintes reprises ces distinctions, elle a en revanche peu exploré leurs conséquences directes sur le plan de l'écriture de soi. Par conséquent, le présent article cherche à montrer comment les conceptions rousseauiste et montaignienne de la connaissance de soi dictent, *in extenso*, leurs façons respectives de s'écrire. Sur la base d'un bref exposé de ces conceptions, nous examinons, en nous concentrant sur les *Essais* et les premiers récits autobiographiques de Rousseau, comment celles-ci orientent les *fins* visées par leurs écritures, ainsi que les *moyens* mis en oeuvre pour les atteindre.

Introduction

En 1995, une copie personnelle des *Essais* ayant appartenu à Rousseau fut mise aux enchères chez « Christie's ». Trouvé à sa mort parmi les dix-huit livres répertoriés à Ermenonville¹, cet exemplaire est agrémenté de cinq notes et d'une trentaine de soulignages sur des passages des livres I et II². Cependant, aucune de ces annotations ne fait directement mention de commentaires ou de jugements sur Montaigne. Il faut *tordre* ces notes pour essayer de leur donner une signification en regard des passages des *Essais* qu'elles jouxtent. Le plus souvent le

fruit d'une rêverie occasionnée par la lecture, d'un sentiment en hâte de s'exprimer, ces notes nous renseignent avant tout sur le souci égo-centrique de Rousseau : là où Montaigne parle des monstruosités de l'espèce humaine, Rousseau vante l'excellence de son caractère.

Aussi cet exemplaire jette-t-il un jour intéressant sur la relation qui unit ces deux auteurs. Certes, Rousseau a lu Montaigne – et à certains égards les deux auteurs partagent un vocabulaire et des idées analogues –, mais il l'ignore pourtant la plupart du temps. Lorsqu'il s'y réfère, c'est soit pour s'en distancer, soit pour l'accuser. Dans le manuscrit de Neuchâtel par exemple, Rousseau minore la sincérité du portrait qu'offre Montaigne en l'accusant de faire partie de ces faux sincères qui se peignent « ressemblant mais de profil³ ». Pour tout dire, c'est comme si, autant dans son exemplaire que dans sa vie, Rousseau était dans la marge de Montaigne tout en s'en moquant (dans les deux sens du terme).

L'on ne s'étonnera pas dès lors si cette curieuse relation s'étend jusqu'aux conceptions que ces deux auteurs ont eues de la connaissance de soi. Chacun a en effet tenté de répondre à l'injonction delphique « connais-toi toi-même⁴ », seulement le Genevois l'a fait sans se soucier des remarques et des mises en garde du Périgourdin⁵. Et de fait, Rousseau envisage la connaissance de soi sous l'angle de la *transparence*, tandis que Montaigne, lui, la conçoit au contraire sous celui de l'*opacité*. Or, si la majorité des interprètes se sont plu à relever cette distinction⁶, assez peu d'études se consacrent aux répercussions, sur le plan l'écriture de soi, de ces deux conceptions de la connaissance de soi.

Ainsi est-ce là ce que nous souhaitons examiner dans le présent article. Il s'agit de déterminer dans quelle mesure les manières rousseauiste et montaignienne de s'écrire sont tributaires de la saisie que ces deux auteurs font d'eux-mêmes. À cette fin, nous analysons sommairement, dans un premier temps, en quoi consistent leurs conceptions respectives. Cela nous permet, dans un second temps, de montrer comment ces dernières dictent du même coup (1) la raison pour laquelle ils s'écrivent, leur « ce en vue de quoi » ; mais aussi (2) la manière par laquelle ils le font. De cette façon, on pourra dire brièvement si leurs

projets se soldent sur un échec ou sur une réussite.

En ce qui concerne le choix des œuvres, nous nous référons pour Montaigne exclusivement, on s'en doute, aux *Essais*. Pour ce qui est de Rousseau, nous nous concentrons surtout sur ses premiers écrits autobiographiques majeurs – les *Lettres à Malesherbes* et les *Confessions* –, car on y distingue assez nettement, peut-être mieux qu'ailleurs, ce qui le conduit à s'écrire.

1. Transparence et opacité : le statut de la connaissance de soi chez Rousseau et Montaigne

1.1. Le sentiment intérieur ou le dogmatisme du sentiment de Rousseau

Comme nous l'annonçons à l'instant, la connaissance de soi se caractérise chez Rousseau par la transparence. À la question « qui suis-je ? », la réponse de Rousseau est on ne peut plus certaine, elle est immédiate : « je sens mon cœur⁷ », dit-il. Cela signifie que la saisie faite par Rousseau de son Moi, c'est-à-dire de lui-même et de ce qu'il est, est instantanée et irréfutable. « Instantanée », d'une part, car, comme le note Starobinski, elle se situe sur le terrain de « la connaissance intuitive, qui est présence immédiate à soi-même, et qui se constitue tout entière dans un acte unique du sentiment⁸ ». En d'autres termes, d'une proximité avec soi naît l'intuition immédiate de soi : « passant ma vie avec moi je dois me connaître⁹ ». Elle est « irréfutable », d'autre part, parce que dès lors que le Moi se découvre et se saisit d'un seul coup, il devient en même temps une vérité intérieure. Et la voie intérieure du sentiment ne peut faillir. Se dévoilant chaque fois que l'acte est réalisé, le Moi de Rousseau devient une évidence totale, une autorité absolue. Assurément, le contenu de cet acte diffère – il est sujet aux variations des circonstances –, mais il est à tous coups une évidence intérieure de la plus haute instance. Quand bien même il se dresserait des obstacles sur le chemin de l'apparition de cette vérité intérieure, il suffirait d'un bref examen de conscience pour en garantir à nouveau l'émergence. Le sentiment outrepasserait ces obscurités et le Moi serait une nouvelle fois découvert et possédé. Tout bien pesé, aucune obscurité n'existe pour Rousseau à ce niveau, du moins pas lorsqu'il rédige ses premiers écrits autobiographiques. Se connaître et se sentir sont de par-

faits synonymes pour l'auteur des *Confessions*.

Partant de cela, l'évidence intérieure ne saurait être envisagée sur le plan de la connaissance théorique ou rationnelle. D'autant qu'il y a chez Rousseau un moment sceptique envers ce type de savoir. Peu touché par l'enthousiasme de ses contemporains à cet égard, il moque les prétentions d'une raison qui, infatuée d'elle-même, se pense capable de percer les mystères de l'Être¹⁰. Or Rousseau n'en reste pas là. Ce moment sceptique est rapidement dépassé, voire évincé par le rôle prééminent que sa pensée attribue au sentiment. En vain dira-t-on, donc, que la pensée rousseauiste manifeste un dogmatisme épistémologique. Mais un certain dogmatisme s'y trouve tout de même¹¹. Il s'agit, comme l'a souligné Yvon Belaval, d'un « dogmatisme du sentiment¹² ».

1.2. L'épineuse entreprise de la connaissance de soi ou le scepticisme de Montaigne

Au rebours de Rousseau, la saisie de soi est hautement plus problématique chez Montaigne et se doit d'être envisagée à la lumière de ses inclinations sceptiques. Le mot grec σκέψις (*skepsis*), qu'on peut traduire par « examen¹³ », doit être en effet appliqué à l'entreprise de la connaissance de soi montaignienne. Tandis que le Moi se saisit chez Rousseau d'un seul coup, il est chez Montaigne continuellement sujet au doute. Son apparition est le fruit d'une longue et laborieuse recherche, souvent peu fructueuse, qui nécessite d'être inlassablement répétée, et cela, sans promesse de réussite. La raison en est que celui qui prétend être au plus près de lui-même finit par se rendre compte qu'un abîme existe entre lui-même et la connaissance qu'il en possède. « Mais nostre condition porte [comporte] », écrit Montaigne, « que la cognoissance de ce que nous avons entre mains, est aussi esloignée de nous, et aussi bien au dessus des nues, que celle des astres » (II, 12, 538)¹⁴. La connaissance de soi est ainsi envisagée non pas sous le signe de la transparence, mais, tant s'en faut, sous celui de l'opacité, de l'altérité à soi. Car c'est « une espineuse entreprinse » que de s'y extraire et de « penetrer les profondeurs opaques de ses replis internes » (II, 6, 378).

Trois raisons ou sources de cette opacité méritent d'être relevées.

La première est liée à ce qu'on pourrait appeler la doctrine de la « branloire perenne ». Parce que « le monde n'est qu'une branloire perenne » (III, 2, 804), c'est-à-dire une balançoire perpétuellement en mouvement, l'homme n'est jamais en mesure de fixer l'objet de son étude. Celui-ci est changeant, fluant, et si jamais il nous apparaît fixe, c'est simplement que son changement s'effectue plus lentement. « La constance mesme », écrit-il, « n'est autre chose qu'un branle plus languissant » (III, 2, 805). Par conséquent, l'homme peine à se connaître. Dans la mesure où il participe au monde, l'objet de sa connaissance, à savoir lui-même dans ce contexte, fuit constamment la prise de son intellect. Cette mutabilité existe aussi chez Rousseau, mais le recours à l'autorité du sentiment lui permet de surpasser les obscurités occasionnées par ses sporadiques variations. Or, chez Montaigne, il n'est point question d'un tel recours pour se saisir ; l'opacité n'est pas dissoute par la clairvoyance du sentiment.

La seconde source d'altérité à soi est celle de la condition double de l'homme, de son inexpugnable ambivalence. Montaigne écrit : « Mais nous sommes, je ne scay comment, doubles en nous mesmes, qui faict que ce que nous croyons, nous ne le croyons pas, et ne pouvons deffaire de ce que nous condamnons » (II, 16, 619). C'est en effet la condition ordinaire de l'homme : il est le plus souvent en désaccord avec lui-même, autant sur le plan intellectuel qu'affectif. Nous rions d'une chose qui nous alarme, nous nous plaisons de la compagnie d'une chose qui nous répugne et nous jugeons en bien ce qui évoque en même temps en nous le blâme. Le plus souvent divisés en nous-mêmes, nous peignons alors à déterminer congrûment ce que nous pensons, ce que nous croyons, voulons, redoutons, etc., et, pour cette raison même, ce que nous sommes. Nos pensées et nos affections sont en tout et pour tout sujettes à la « bigarrure » (II, 20, 675), occultant de nouveau l'accès à notre monde intime.

La dernière source d'opacité, quant à elle, doit être entendue comme la propension humaine à l'imitation, à l'apparence et aux masques. C'est la condition « singeresse et imitatrice » (III, 5, 875) de l'homme. Succinctement, celle-ci désigne l'ensemble des rôles que nous prenons et imitons par convenance, par pression extérieure ou,

qui pis est, pour répondre à l'opinion que nous souhaitons posséder et donner de nous-mêmes – tendance par ailleurs que la lucidité de Montaigne dévoile à plusieurs reprises dans les *Essais* : « la plupart de nos vacations [occupations] sont farcesques » (III, 10, 1011), c'est-à-dire tiennent de la comédie. Toutefois, bien que Montaigne fustige décidément cette tendance, il reconnaît en être lui-même touché : « Ce que je considere, je l'usurpe : une sottie contenance, une desplaisante grimace, une forme de parler ridicule » (III, 5, 875). Seulement voilà, dans ces conditions, se connaître tels que nous sommes, c'est-à-dire en dehors de ces incitatifs, s'avère plus ardu que prévu, d'autant qu'en « s'enfari[nant] le visage » (III, x, 1011), nous risquons de ne pas être en mesure de découvrir ce qui se cache sous la *poudre* des apparences.

2. Visée et manière de l'écriture de soi : transmettre sa transparence et surmonter l'opacité

Suivant le portrait brossé de ces deux conceptions de la connaissance de soi, il appert que la transparence rousseauiste s'oppose assez frontalement à l'opacité montaignienne. Pendant que l'un se saisit pleinement et immédiatement, l'autre peine à retranscrire fidèlement les contours de son Moi. Sur ce point, il est malaisé d'avancer que Rousseau fut effectivement un lecteur des *Essais*, puisque le recours au sentiment, compris comme outil de la claire conscience de soi, est étranger à Montaigne. À cet égard plus proche des Anciens que des Modernes, l'entreprise de la connaissance de soi s'effectue chez Montaigne par l'entremise d'une autre instance : la raison (ou le jugement), dont le dur labeur et l'exercice permettent de dévoiler, quoique de manière imparfaite, ce qui se cache derrière les nombreuses couches d'opacité. Fidèle à ses penchants pyrrhoniens, il va être question de « faire l'examen » de soi, ce que Rousseau ne semble pouvoir admettre¹⁵.

Ainsi tous deux risquent-ils, pour les raisons évoquées à l'instant, de s'écrire différemment *et* en vue d'objectifs eux-aussi différents : Rousseau va se raconter en se connaissant déjà, Montaigne va le faire pour se connaître. C'est là ce qu'il convient dorénavant d'examiner.

2.1. Pourquoi s'écrire ? Les motifs de l'écriture de soi

Nous l'avons vu, le rapport à soi ne pose aucun problème pour Rousseau. Le Moi émerge chaque fois comme évidence intérieure. Or cette évidence n'en reste pas à la seule subjectivité de Rousseau. Elle se manifeste et s'extériorise jusqu'à devenir visible pour les autres. « Mon cœur transparent comme le cristal », écrit-il, « n'a jamais su cacher durant une minute entière un sentiment un peu vif qui s'y fut réfugié¹⁶ ». Offerte à tous les regards, la vie intérieure de Rousseau n'est pas dissimulée ni cachée, chacun peut s'y glisser et y voir clair. En revanche, que cette vérité intérieure se donne entièrement à tous comme transparence n'implique pas pour autant que tous la reconnaissent. Le véritable problème de Rousseau n'est guère de se saisir ni de s'offrir aux autres, mais de réussir à faire en sorte que les autres saisissent et reconnaissent la claire conscience qu'il possède de lui-même. Il s'agit somme toute de transmettre sa transparence, de « se faire reconnaître pour ce qu'[on] est¹⁷ » ou, autrement dit, de faire correspondre la saisie que nous possédons de nous-mêmes et celle qu'autrui possède de nous. C'est là, résumée en une phrase, l'une des raisons qui conduisent Rousseau au projet de s'écrire. Cela s'entrevoit particulièrement à la fin du livre IV des *Confessions* : « Je voudrais pouvoir en quelque façon rendre mon âme transparente aux yeux du lecteur, et pour cela je cherche à la lui montrer sous tous les points de vue, à l'éclairer par tous les jours, à faire qu'il ne s'y passe pas un mouvement qu'il n'aperçoive, afin qu'il puisse juger par lui-même du principe qui les produit¹⁸ ».

Une question se pose : pourquoi Rousseau insiste-t-il à ce point sur la nécessité de rendre transparente son âme aux yeux du lecteur ? Pour y répondre, il est possible d'envisager deux motifs. Un motif « philosophique » d'une part : il lui faut transmettre sa transparence en vue de sa *reconnaissance* ; et un motif « apologétique » d'autre part : il doit transmettre sa transparence pour prouver son *innocence*.

En premier lieu, si Rousseau doit communiquer sa transparence en vue de sa reconnaissance, c'est parce qu'elle n'est pas une donnée préexistante mais une tâche à réaliser¹⁹. Elle s'exprime de prime abord comme potentialité et devient en acte si et seulement si autrui, ici le lecteur, est là pour la reconnaître et l'attester comme transparence. Sans

cela, sans l'accueil d'autrui, cette connaissance immédiate et irréfutable que Rousseau possède de lui-même est pour ainsi dire vaine et caduque, car à la fois voilée et solitaire. Personne n'est là pour en rendre compte. On l'aura deviné, c'est à ce moment précis que l'écriture de soi va se révéler utile et nécessaire. Elle va justement lui permettre d'accomplir cette transparence. En second lieu, transmettre sa transparence, comme on l'a dit, c'est aussi un moyen pour Rousseau de s'innocenter. Nous basculons vers le motif apologétique. Afin d'en saisir la portée, penchons-nous un instant sur le premier grand écrit autobiographique de Rousseau : les quatre *Lettres à Malesherbes*.

Lorsqu'en 1761 « l'impression de l'*Emile* se ralentissoit et fut enfin tout-à-fait suspendue, sans que [Rousseau] pût en apprendre la raison²⁰ », ce dernier s'imagine, devant le silence des imprimeurs, que le manuscrit de l'*Émile* est aux mains des jésuites et que ceux-ci veulent le mutiler. Chancelant et affaibli en raison d'un problème de santé, Rousseau délire et lance des accusations hâtives et injustifiées. Il regrette et souffre des opinions qu'il imagine peser sur lui, mais il est trop tard, le mal est fait : on médit de lui à cause desdites accusations. Sa solution, qu'on qualifiera sans grande peine de cavalière, est la suivante : il rédige, un an plus tard, quatre lettres « contenant le vrai tableau de [son] caractère et les vrais motifs de toute [sa] conduite²¹ ». Rousseau y explique son comportement et tente de rectifier les jugements qu'on a portés sur lui en se plongeant en lui-même, c'est-à-dire en trouvant dans les événements de sa vie les causes de ses débordements. Ici, rendre son âme transparente est un moyen, pense Rousseau, de faire en sorte que nous comprenions son comportement et par suite que nous l'innocentions. Sans doute est-ce la raison pour laquelle il écrit dans la seconde lettre : « Je continue Monsieur à vous rendre compte de moi, puisque j'ai commencé ; car ce qui peut m'être le plus défavorable est d'être connu à demi [...] »²².

Quelques années plus tard, en 1765, c'est notamment pour les mêmes raisons que Rousseau entame la rédaction des *Confessions*²³. En 1762, l'*Émile* est brûlé à Paris et, à Genève, l'*Émile* et le *Contrat social* sont mis sous scellés. Pour ne rien arranger, Voltaire fait paraître anonymement le libelle injurieux et calomniateur *Sentiment du citoyen*

(1765) dans lequel il l'accuse d'avoir abandonné ses enfants à l'assistance publique. C'en est trop pour Rousseau. Sa première réaction est de tout nier, mais c'est là une piètre stratégie, une défense maladroite. Il vaut mieux tout avouer, tout dire et surtout tout expliquer. Il ne faut pas tenter de nier les faits, mais bien plutôt tenter de les justifier. À nouveau, l'écriture de soi va devenir nécessaire. Les *Confessions* seront le plaidoyer d'un persécuté qui proclame son innocence et qui, pour le faire, va se mettre à nu, se raconter entièrement afin de rectifier le jugement des autres²⁴. Rousseau écrit : « Je me suis montré tel que je fus, méprisable et vil quand je l'ai été, bon, généreux, sublime, quand je l'ai été²⁵ ». C'est qu'en s'écrivant ainsi, on comprendra, comme dans les *Lettres à Malesherbes*, les causes de son tempérament et de ses agissements. Si l'*Émile* fait scandale et si, à l'instar de Voltaire, nous le jugeons sur l'abandon de ses enfants, c'est parce que nous ne le connaissons pas comme lui-même se connaît, parce que nous n'accueillons pas la vérité qu'il nous offre. Bref, c'est comme si tout était de notre faute, comme si nous étions, et nous seuls, responsables de son sort. Car si nous n'étions pas aveugles à cette transparence qui s'extériorise, nous nous rendrions compte que Rousseau est innocent, qu'il l'a toujours été et que tous ses comportements s'expliquent et se justifient – même l'abandon de ses enfants.

Ainsi, il est à noter que des *Lettres à Malesherbes* jusqu'aux *Confessions*, les motifs philosophique et apologétique se rejoignent pour répondre à une même problématique. En s'écrivant pour se faire connaître, Rousseau entend corriger l'erreur des autres et faire en sorte que sa transparence ne soit pas voilée, mais reconnue et attestée, si bien qu'il sera possible de surcroît de l'innocenter. C'est l'unique moyen, pense-t-il, vers la réhabilitation.

Contrairement à Rousseau, ce n'est ni dans l'excès d'enthousiasme ni dans le besoin de se justifier que les *Essais* furent rédigés, bien au contraire. Lassé de ses offices publics et ayant acquis une importante fortune à la suite de la mort de son père, Montaigne se retire en 1571 dans son château familial pour se consacrer à sa « liberté, à sa tranquillité et à ses loisirs²⁶ ». Or cela ne se passe pas comme prévu. Laissé en pleine oisiveté, son esprit se met à faire le « cheval eschappé » et lui

engendre « chimères et monstres fantasques » (I, 8, 33). Soucieux de redresser cet esprit indocile, Montaigne prend alors la décision d'écrire. Il se met à rédiger des commentaires de lectures, des *leçons*²⁷, et se rend progressivement compte de l'originalité de son jugement. Constatant en effet que « le jugement est un util à tous subjects, et se mesle par tout » (I, 50, 301), Montaigne l'emploie et l'exerce à toutes sortes d'occasions. Les commentaires qu'il effectue l'invitent à parler de plus en plus de lui-même, à mettre en scène son *Moi*²⁸, c'est-à-dire à inscrire ses propres pensées sur le papier. Il en résulte que, «[se] trouvant entièrement despourveu et vuide de toute autre matiere » (II, 8, 385), Montaigne finit par se peindre lui-même, soit par se prendre pour l'objet de son livre. C'est là ce qu'indique le « Au lecteur » : « Ainsi, lecteur, je suis moy-mesmes la matiere de mon livre » (I, 3). L'on pourrait schématiser en soutenant que Montaigne parvient graduellement, de manière inattendue, à ce que Philip Kneepomme nomme un dédoublement du jugement : « Montaigne juge des choses *et* il s'interroge sur sa manière de les voir²⁹ » tout en relatant dans son livre le contenu de ses exercices, à savoir les mouvements de son esprit. Considéré de cette façon, le dessein de se peindre n'est pas prémédité comme il pouvait l'être chez Rousseau : lui apparaissant fortuitement, il n'est pas le résultat de calculs ou d'intérêts mondains sous-jacents. Il traduit plutôt l'accueil de réflexions diverses suscitées par la lecture, ce qui a amené certains interprètes à penser que les *Essais* furent composés sous le signe de la sérénité et de la tranquillité³⁰.

Ce n'est pas tout : puisque « tout mouvement nous descouvre » (I, 50, 302), Montaigne réalise qu'en passant des compilations de lecture aux coups d'essai de son jugement³¹ – et donc en se prenant progressivement pour l'objet de son livre –, c'est en même temps lui-même qu'il découvre. Ces nouveaux exercices lui permettent en effet de se connaître, de s'approcher de la vérité profonde de son être : « Je ne vise icy qu'à decouvrir moy mesmes » (I, 26, 148). D'aucuns diront néanmoins qu'au moment du « Au lecteur », Montaigne entend avant tout se peindre pour ses proches³². Certes, mais cela ne constitue pas, semble-t-il, l'aspect principal de son œuvre. L'objectif à terme est bien plutôt de s'examiner et d'essayer de bâtir toute une unité

avec soi, « de peindre un Moi qui tente d'apprendre petit à petit qui il est en s'écrivant³³ ». Cela étant, il n'est pas exagéré d'admettre que si l'auteur des *Essais* s'écrit et se lance dans un tel projet littéraire, c'est entre autres pour s'efforcer de surmonter l'opacité qui touche la connaissance de soi. C'est un moyen de former vaille que vaille son être, ou à tout le moins de donner un peu de substance et de consistance à un Moi fuyant, louvoyant et obscur. Montaigne écrit : « J'ay mis tous mes efforts à former ma vie. Voilà mon mestier et mon ouvrage » (II, 37, 784) ; ou encore : « Je m'estudie plus qu'autre subject. C'est ma metaphisique. C'est ma phisique » (III, 13, 1072). Son livre n'est ce faisant pas offert de prime abord à un lecteur. Il le consacre à sa propre personne, à une commodité plus que personnelle : c'est le Moi de Michel de Montaigne qui se fait jour dans ces pages.

2.2. Comment s'écrire ? Les procédés en faveur de l'écriture de soi

Pour Starobinski, les *Confessions* peuvent être comprises comme une « démonstration qui ne se situe plus au niveau de la philosophie et qui ne nous explique pas pourquoi Rousseau pense ce qu'il pense, mais pourquoi il est ce qu'il est³⁴ ». Parce qu'avec les *Confessions* l'objectif de Rousseau est de se justifier, il doit pouvoir, par cette *démonstration*, expliquer de fond en comble les raisons de son comportement. Aussi fait-il le choix de se peindre par les événements de sa vie (l'objet de son écriture), par ses actes et ses gestes, même les plus pénibles et honteux à avouer. Car en revenant sur son passé, Rousseau peut mettre au jour ce qui, depuis le début, est à l'origine de ce qu'il est, la finalité étant de faire sentir l'enchaînement des effets à partir des causes.

Dans ce contexte, les événements de son enfance, exposés au premier livre des *Confessions*, jouissent d'un statut unique. En insistant sur les origines, là où les impressions touchent le Moi au plus profond et non pas superficiellement – ce n'est pas simplement l'*épiderme* du Moi qui est touché –, on comprendrait pourquoi Rousseau est Jean-Jacques. En guise d'exemple, la fessée reçue de la main de Mlle Lambercier n'est pas anodine, elle est au contraire déterminante pour la personnalité sexuelle de Rousseau : « Qui croiroit que ce châtiment d'enfant reçu à huit ans par la main d'une fille de trente a décidé de mes goûts,

de mes desirs, de mes passions, de moi pour le reste de ma vie [...]»³⁵ ».

Que Rousseau choisisse donc de peindre les événements de sa vie plutôt que d'autres aspects, fussent-ils ses réflexions ou ses jugements, cela permet de renforcer la teneur apologétique des *Confessions* et de répondre à l'objectif qu'il s'était fixé avec celles-ci. Se focaliser sur ses gestes et les peindre à l'excès, c'est offrir à tous un coup d'œil intégral sur sa vie. C'est placer les lecteurs dans une position de *voyeur* et tenter de faire se correspondre la vision qu'ils possèdent de Rousseau et celle qu'un Dieu omniscient posséderait de lui. Il l'avoue lui-même : « J'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même [c'est-à-dire Dieu]³⁶ ». Car de cette façon, ayant écouté ses *Confessions*, le lecteur pourra en quelque sorte absoudre Rousseau.

S'agissant de Montaigne, peu lui importe de relater les événements de sa vie. Puisqu'il désire découvrir la vérité profonde de son être, il lui est inutile de se peindre par ses actions et ses gestes. Étant toujours auprès de lui-même, il sait sa vie et en connaît les événements. En conséquence, plutôt que ses gestes, Montaigne « peint principalement [ses] cogitations, subject informe, qui ne peut tomber en production ouvragere » (II, 6, 379), c'est-à-dire qui ne peut pas se manifester par des actes.

Cela peut se comprendre : peindre ses pensées revient à dévoiler ce qui se cache sous les diverses couches de sa vie mondaine (les événements de son existence), là où son essence risque de se révéler. Pour le dire simplement, cela consiste à rendre *patent* ce qui est de prime abord *latent*. Et Montaigne en a conscience : « Ce ne sont mes gestes que j'escris, c'est moy, c'est mon essence » (379). On ne sera donc pas surpris si, comme le soutient Lajarte, « les objets que se donnent les *Essais* sont extrêmement divers, l'essai montaignien ayant pour principe de ne fixer aucune limite à son champ d'investigation³⁷ ». La grande diversité des objets, en effet, prête main-forte à l'entreprise de la connaissance de soi. Plus il s'exerce sur différents sujets – il parle franchement de tout : d'histoire, de philosophie, de religion, d'éducation, de rhétorique, etc. –, plus il se découvre à travers eux et se rapproche petit à petit de lui-même.

C'est pourquoi Montaigne, d'ailleurs, ne souhaite pas se trans-

mettre aux autres en tant que Maire de Bordeaux ou conseiller d'Henri de Navarre. Il est préférable pour son projet de se communiquer par son « estre universel, comme Michel de Montaigne, non comme grammairien ou poète ou jurisconsulte » (III, 2, 805). Puisqu'en faisant le contraire d'un spécialiste qui se borne à une modalité d'existence et donc à un sujet, la position de généraliste que prend Montaigne lui permet de ne pas limiter son enquête et son champ d'investigation. Alors qu'au XVI^e siècle avoir rempli un office politique ou militaire était la condition *sine qua non* pour qu'un auteur se livre au public³⁸, Montaigne situe son propos sur un autre plan. Désirant surmonter l'opacité, il n'est pas question de s'écrire sous l'égide de l'une de ses raisons – la « condition singeresse et imitatrice » de l'homme –, et de relater les grands événements auxquels on a participé. Ainsi sommes-nous tentés de faire l'hypothèse suivante : Montaigne se peint par ses cogitations dans la mesure où, en exerçant son jugement, il effectue le travail que Rousseau fait en amont par le sentiment. Il récolte par une entreprise fastidieuse, inscrite dans le temps et la durée, ce que l'immédiateté du sentiment livre à Rousseau.

Pour poursuivre notre étude des procédés utiles à l'écriture de soi, il peut être opportun d'exposer le statut que Montaigne et Rousseau octroient au lecteur par rapport aux buts qu'ils poursuivent. Bien qu'ils se servent tous les deux du lecteur à des fins utilitaires, force est de constater qu'ils se distinguent assez nettement quant à l'*activité* qu'ils lui attribuent. Alors que, chez Rousseau, le lecteur est considéré comme un témoin *actif*, chez Montaigne, il peut l'être comme un témoin *passif*. L'un est indispensable ; l'autre, non.

Nous soutenons que le lecteur peut être qualifié de témoin *actif* chez Rousseau, parce qu'il doit impérativement faire partie du projet des *Confessions*, soit celui, rappelons-le, de se rendre transparent et d'assurer son innocence. Or, si le lecteur n'est pas actif, s'il n'accuse pas réception *expressis verbis* de cette transparence que Rousseau lui livre, alors, en même temps que cette transparence s'évanouit, son innocence s'échappe. Cet enjeu est très clairement exposé dans un discours prononcé par Rousseau en 1770 pour introduire à la lecture des *Confessions*. Rousseau y soutient :

Je leur ferai mes confessions, et je les prie d'en recevoir le dépôt dans leur mémoire sans autre condition que d'en user durant ma vie pour vérifier, dans les occasions, ce que je leur aurai dit, et pour rendre, après ma mort, la justice qu'ils croiront devoir à ma mémoire, sans faveur et sans partialité³⁹.

En fait, tout se passe comme si les premières œuvres autobiographiques de Rousseau ne pouvaient pas se suffire à elles-mêmes, à leur simple écriture. En en appelant au jugement des lecteurs⁴⁰, Rousseau se donne la possibilité d'actualiser, en définitive, la transparence selon ce que Starobinski en disait, soit qu'elle était une tâche à réaliser.

À l'inverse de Rousseau, le lecteur peut être qualifié de témoin *passif* chez Montaigne. Puisqu'au regard du but que visent les *Essais* – avant tout se connaître –, la présence du lecteur n'exige pas son activité. Sa simple compagnie en effet, qu'elle soit effective ou imaginée, suffit et aide Montaigne à former son être. En prenant position sur les divers sujets qui lui viennent à l'esprit et en les partageant avec son lecteur, ou simplement en imaginant un lecteur présent pour les recevoir, Montaigne se rend comptable de ce qu'il soutient devant autrui, ce qui lui permet de se définir du même coup. S'inspirant d'un processus décrit par Bernard Williams, Claude Romano écrit : « Je me donne forme à moi-même en assumant publiquement le fait d'être celui qui possède une telle croyance [ou une telle pensée]⁴¹ ». N'est-ce pas ce que Montaigne fait dans ses *Essais*? En rassemblant ses pensées informes devant un autre, c'est-à-dire en se figurant un lecteur, le Moi de Montaigne se cristallise et prend forme. Il se déploie et surpasse l'opacité primitive liée à la connaissance de soi, car le Moi « ondoyant et divers » (I, 1, 9) disparaît un peu au profit d'un Moi plus en relief, plus consistant. « Moulant sur moy cette figure [son portrait] », écrit Montaigne, « il m'a fallu si souvent dresser et composer pour m'extraire, que le patron s'en est fermé et aucunement formé soy-mesmes. *Me peignant pour autrui, je me suis peint en moy de couleurs plus nettes que n'estoyent les miennes premières* ». (II, 18, 665, nos italiques). Au surplus, ce n'est pas seulement, *a contrario* de Rousseau, l'activité du lecteur qui n'est pas indispensable chez Montaigne : même sa *passivité*, quoique désirable, ne l'est pas non plus. Même s'il n'était pas lu, Mon-

taigne aurait récolté pour lui-même les fruits d'une écriture destinée à un autre. Sous la forme d'une question rhétorique, il écrit : « Et quand personne ne me lira, ay-je perdu mon temps de m'estre entretenu tant d'heures oisives à pensements si utiles et agreables ? » (665).

2.3. Les résultats de l'écriture de soi : entre sérénité et anxiété

Comme nous venons de le voir à l'instant, la tranquillité de Montaigne s'oppose à l'inquiétude de Rousseau. Parce que le premier suit un dessein avant tout personnel, l'enjeu d'une présence effective d'un autre est secondaire. Montaigne n'attend rien du lecteur et s'écrit de cette façon apaisée. Le second, avant même d'écrire, attend déjà trop du lecteur. Sauf qu'à trop vouloir être reconnu tel qu'il se sent, et reconnaissant la complexité d'une telle tâche⁴², Rousseau s'impose une écriture médiatisée par l'angoisse de son échec.

Ainsi ces deux modalités de l'écriture de soi, pour autant qu'elles nous permettent de mieux cerner le rapport contrasté qui existe entre Montaigne et Rousseau à l'égard de la connaissance de soi, se concluent-elles néanmoins, *volens nolens*, sur des échecs. Les deux auteurs se rejoignent sur ce point : Rousseau n'arrivera pas à transmettre sa transparence et Montaigne n'arrivera pas à surmonter de manière définitive l'opacité. En revanche, ils se distinguent, nous paraît-il, quant à la nature de leur échec. Essayons brièvement d'en rendre compte.

Dès le départ, Montaigne est conscient que la complétion de son projet est impossible, car son tempérament sceptique tient l'incertitude pour le point de départ et d'arrivée de son enquête. L'humaine condition ne saurait s'en extraire. Se connaître ne va pas de soi. Toutefois, et c'est peut-être là que s'illustre la grandeur de Montaigne, il ne s'empêche pas de se féliciter du chemin parcouru, de même que du portrait incertain auquel il parvient. Malgré le doute et l'incertitude, une voie s'ouvre, c'est celle de l'acceptation sereine de son ignorance, laquelle peut se montrer positive. Knee le note : « Il se félicite de ce que le Moi fictif qu'il peint en vienne à constituer un repère pour la conduite de son existence réelle, qu'une fidélité à soi prenne ainsi forme, lui permettant de mieux s'orienter⁴³ ». En bref, nonobstant son impossible résolution,

Montaigne commence son enquête sous l'égide de la sérénité et la termine similairement, peut-être même plus.

Quant à Rousseau, l'échec est de plus grande envergure. Lorsqu'en 1770, Rousseau a achevé la rédaction des *Confessions*, il s'attèle à en faire des lectures privées et confidentielles, entre autres chez le marquis de Pezay et le poète Dorat. Malencontreusement, une année plus tard, « Mme d'Épinay demande au lieutenant de police d'interdire à Rousseau toute lecture de ses *Confessions*⁴⁴ ». Battu en brèche par ses contempteurs et n'ayant pas publié ses *Confessions* de son vivant, Rousseau n'arrivera finalement pas à transmettre sa transparence... Aussi finira-t-il par en abandonner le projet, admettant du même coup que la connaissance de soi est hautement plus difficile qu'il ne le pensait jadis⁴⁵. L'anxiété a précédé les premiers écrits autobiographiques, s'est étendue jusqu'aux *Dialogues*, œuvre polémique et angoissée, et s'est conclue par la déception et l'échec de son projet. Après avoir frôlé la folie dans les *Dialogues*, Rousseau s'écrira, au soir de sa vie, pour lui-même dans les *Rêveries* : « Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frere, de prochain, d'ami, de société que moi-même⁴⁶ ».

Conclusion

En guise de conclusion, il semble peu nécessaire de revenir sur les modalités de l'écriture de soi chez Montaigne et Rousseau. Nous avons suffisamment remarqué, à tout le moins nous l'espérons, leur « pourquoi » et leur « comment », ce qui les dicte et les distingue. Signalons plutôt un fait quelque peu étonnant : alors que Rousseau se *moquait* jadis de Montaigne, c'est curieusement à la fin de son parcours d'écrivain qu'il marche davantage dans ses pas. Débarrassé de la nécessité de se justifier⁴⁷, de l'angoisse de se faire connaître et d'être sincère, le Genevois se libère et se rapproche progressivement du Périgourdin. Sans doute les *Rêveries* sont-elles, pour cette raison, l'œuvre la plus montaignienne de Rousseau. Nourri des enseignements de probité de Montaigne, il se lance, en le reconnaissant, sur une quête qui n'est pas sans rappeler celle des *Essais*. C'est ce que suggèrent en tout cas ces phrases de la « Première promenade » : « Mais moi [...], que suis-je moi-même ? Voilà ce qui me reste à chercher⁴⁸ » ; ou encore : « Je fais

même entreprise que Montaigne [...]»⁴⁹ ». Et même si, une fois de plus, Rousseau sent le besoin de s'en distancer – « Il [Montaigne] n'écrivait ses essais que pour les autres, et je n'écris mes rêveries que pour moi⁵⁰ » –, il reconnaît à la « Quatrième promenade » dans un élan de lucidité montaignienne : « Que si quelquefois sans y songer par un mouvement involontaire j'ai caché le côté difforme en me peignant de profil, ces reticences plus bizarres qui m'ont souvent fait taire le bien plus soigneusement que le mal⁵¹ ».

Assurément Rousseau nous dit avoir fait inconsciemment ce qu'il accusait Montaigne d'avoir fait par calcul, mais il n'en est pas moins vrai que, à la fin de sa vie, c'est bien dans la marge de Montaigne que Rousseau se situe. Ayant terminé la rédaction des *Rêveries* et ne prévoyant vraisemblablement pas d'écrire un autre ouvrage, Rousseau herborise paisiblement autour d'Ermenonville. « Moustarde apres dinner⁵² » (III, x, 1010) : peut-être était-il trop tard pour tenter de surmonter l'opacité...

-
1. En 1778, le marquis René-Louis de Girardin offre l'hospitalité à Rousseau. Il l'invite à demeurer dans l'un des pavillons de son domaine, au château d'Ermenonville, une commune située non loin de Paris. Rousseau y passera les six dernières semaines de sa vie.
 2. Pour un commentaire de ces cinq notes, on consultera avec profit Jean Starobinski, « Rousseau dans la marge de Montaigne. Cinq notes inédites » dans *Le débat*, vol. 3, n° 90, 1996, p. 3-26; James Miller, « Rousseau and Montaigne » dans *Raritan*, vol. 33, n° 4, 2014, p. 162-166.
 3. Jean-Jacques Rousseau, *Ébauches des Confessions, Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « coll. Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 1150.
 4. « Both men made an earnest effort to answer to the Delphic injunction "Know Thyself" ». James Miller, *loc. cit.*, p. 158.
 5. Par « Genevois », nous faisons référence à Rousseau, celui-ci étant né à Genève; par « Périgoudrin », nous faisons référence à Montaigne, qui était un habitant du Périgord, région historique française correspondant approximativement à l'actuelle Dordogne.
 6. Voir par exemple Colette Fleuret, *Rousseau et Montaigne*, Paris, A.-G. Nizet, 1980.

7. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions, Œuvres complètes*, vol. I, *op. cit.*, p. 5.
8. Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 216.
9. Jean-Jacques Rousseau, *Lettres à Malesherbes, Œuvres complètes*, vol. I, *op. cit.*, p. 1133.
10. Voir Philip Knee, *La parole incertaine : Montaigne en dialogue*, Québec, PUL, 2003, p. 135 ; Colette Fleuret, *op. cit.*, p. 11.
11. Philip Knee, *op. cit.*, p. 139.
12. Yvon Belaval, « Rationalisme sceptique et dogmatisme du sentiment chez Jean-Jacques Rousseau » dans *Annales de la société J.-J. Rousseau*, vol. 38 (1969), p. 7-24.
13. C'est là entre autres l'une des appellations que Sextus Empiricus donne au scepticisme tel qu'il le définit dans les *Esquisses pyrrhoniennes*. Il écrit : « Ainsi la voie sceptique est appelée aussi "chercheuse" du fait de son activité concernant la recherche et l'examen ». Il convient d'ailleurs de rappeler qu'il existe une parenté étymologique, non rendue en français entre « examen » (« le fait d'examiner ») et « sceptique ». Sextus Empiricus, *Esquisses pyrrhoniennes*, trad. Pierre Pellegrin, Paris, Seuil, 1997, p. 55.
14. Les références aux *Essais*, entre parenthèses dans cette étude (livre, essai, page), renvoient à l'édition réalisée à partir de l'exemplaire de Bordeaux, soit l'édition Villey-Saulnier, publiée en 1924 aux Presses Universitaires de France et rééditée, pour notre variante, en 2004. Nous avons maintenu dans l'ensemble l'orthographe en nous permettant cependant parfois quelques corrections afin de faciliter la lecture. Pour certains mots ou expressions inusités, nous avons pris le soin d'indiquer entre crochets un équivalent moderne, en nous servant le plus souvent de ceux proposés par Villey.
15. À ce sujet, Knee souligne : « il [Rousseau] n'accorde aucun crédit à l'éthique de la recherche chez Montaigne et considère sa position comme trop douloureuse psychologiquement et conduisant au malheur ». Philip Knee, *op. cit.*, p. 139.
16. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions, op. cit.*, p. 446.
17. Marcel Raymond, « Les écrits autobiographiques », dans Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, vol. I, *op. cit.*, p. xi
18. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions, op. cit.*, p. 175.
19. Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 219.

20. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 565.
21. Jean-Jacques Rousseau, *Lettres à Malesherbes*, *op. cit.*, p. 1130.
22. *Ibid.*, p. 1134.
23. Par ailleurs, il peut être opportun de mentionner que Rousseau redemandera ces lettres au moment de se mettre à la tâche. Elles serviront de matrice à beaucoup de passages des *Confessions*, expliquant par le fait même le lien qui existe entre le dessein de ces *Lettres* et de celui des *Confessions*. En bref, les *Lettres à Malesherbes* offrent une première clé de lecture des *Confessions*.
24. L'épigramme latine placée au tout début du premier livre accourt dans ce sens : « *intus, et in cute* » (« intérieurement et sous le peau »). Perse, Satire III, vers 30.
25. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 5.
26. C'est ce qu'indique l'inscription que Montaigne fait poser dans sa librairie au moment de retirer.
27. C'est un genre littéraire qui était en vogue au XVI^e siècle, car le besoin de rendre accessible le savoir, de le vulgariser, était pressent. Les auteurs extraient la quintessence de leur lecture et, ponctuée parfois de quelques commentaires, la compilaient par écrit.
28. L'essai « De l'exercitation » (II, 6), rédigé dans les alentours de 1573-1574, soit environ 3 ans après son retrait, est le premier essai, nous dit Villey, où le Moi rentre en scène. Le dessein de se peindre en revanche, tel qu'exprimé dans le *Au lecteur*, n'est pour l'instant pas encore conçu par Montaigne. Voir Pierre Villey, « Notice essai "De l'exercitation" », dans Michel de Montaigne, *Essais*, (édition réalisée à partir de l'exemplaire de Bordeaux), éd. Pierre Villey, Paris, PUF, 1924, rééd. augmentée 2004, p. 370.
29. Philip Knee, *op. cit.*, p. 9.
30. Pour une opposition entre la tranquillité de Montaigne et l'anxiété de Rousseau quant au contexte de la rédaction de leurs œuvres, voir James Miller, « Rousseau and Montaigne : From Enthusiasm to Equanimity » Helena Rosenblatt et Paul Schweigert (dir.), *Thinking with Rousseau : from Machiavelli to Schmitt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 31-33.
31. Voir Colette Fleuret, *op. cit.*, p. 132-133.
32. « Je l'ay voué [le livre des *Essais*] à la commodité particuliere de mes parens et amis : à ce que m'ayant perdu [...] il nourrisse plus entiere et plus vifve, la connoissance qu'ils ont eu de moy ». (I, 3).

33. Philip Knee, *op. cit.*, p. 153.
34. Jean Starobinski, « Rousseau et la recherche des origines », dans *Jean Starobinski, Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, 1971, p. 322.
35. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 15.
36. *Ibid.*, p. 5.
37. Philippe de Lajarte, « Entre dispersion et centralité : l'invention du sujet dans les *Essais* », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, vol. 1, n° 92 (2021), p. 81.
38. *Ibid.*, p. 80.
39. Jean-Jacques Rousseau, *Écrits divers, Œuvres complètes*, vol. I, *op. cit.*, p. 1185.
40. Dans la même page, Rousseau indique s'écrire « pour qu'on puisse porter un jugement éclairé [...] de [lui] » et, un peu plus loin, qu'« il serait important, pour bien juger de [sa] conduite », qu'on connaisse son tempérament et son naturel. *Ibid.*, p. 1185.
41. Claude Romano, « Le sommet du naturel : Montaigne », dans *Id., Être soi-même. Une autre histoire de la philosophie*, Paris : Gallimard, 2019, p. 289.
42. « Je vois que les gens qui vivent le plus intimement avec moi ne me connoissent pas, et qu'ils attribuent la plupart de mes actions, soit en bien soit en mal, à de tout autres motifs que ceux qui les ont produites ». Jean-Jacques Rousseau, *Fragments autobiographiques, Œuvres complètes*, vol. I, *op. cit.*, p. 1121.
43. Philip Knee, *op. cit.*, p. 158-59.
44. Anne-Marie Pfister, « Chronologie de J.-J. Rousseau », (sur la base de celle publiée par L.-J. Courtois dans le tome XV des *Annales J.-J. Rousseau* (1923)), dans Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, vol. I, *op. cit.*, p. cxvi.
45. « Pour mettre à profit les leçons du bon Plutarque, je résolu d'employer à m'examiner sur le mensonge la promenade du lendemain, et j'y vins bien confirmé dans l'opinion déjà prise que le connois-toi toi-même du Temple de Delphes n'étoit pas une maxime si facile à suivre que je l'avois cru dans mes *Confessions* ». Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries, Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. I, p. 1024.
46. *Ibid.*, p. 995.
47. « La même inquiétude [celle de se justifier et de s'innocenter] ne me tourmente plus pour cet écrit, je sais qu'elle seroit inutile, et le desir d'être mieux connu des hommes s'étant éteint dans mon cœur n'y laisse qu'une

indifférence profonde sur le sort et de mes vrais écrits et des monumens de mon innocence qui déjà peut-être ont été tous pour jamais anéantis ».

Ibid., p. 1001.

48. *Ibid.*, p. 995.

49. *Ibid.*, p. 1001.

50. *Ibid.*, p. 1001.

51. *Ibid.*, p. 1036.

52. Il s'agit d'une locution datant du XVI^e siècle. On peut la comprendre ainsi : « Se dit lorsqu'une chose désormais inutile se présente alors qu'on aurait besoin d'elle avant ».

Diderot, Sophie Volland et la philosophie naturelle

PIER-OLIVIER BILODEAU, *Université Laval*

RÉSUMÉ : Dans cet article, nous tenterons de montrer comment la correspondance de Diderot permet d'effectuer la transition théorique entre ses *Pensées sur l'interprétation de la nature* et son *Rêve de d'Alembert*. Nous commencerons par souligner que Diderot, dans sa correspondance, rejette définitivement la distinction entre une matière morte et une matière vivante pour mieux affirmer la thèse de la sensibilité universelle de la matière, qui est centrale dans le *Rêve*. Dans cette veine d'idées, nous expliquerons en quoi les échanges de Diderot rajoutent une nouvelle dimension à ce principe de la sensibilité universelle. Ensuite, nous verrons que la correspondance permet de spécifier la figure de l'interprète de la nature (évoquée dans les *Pensées*) en la rattachant à celle du rêveur, qui est cruciale dans le *Rêve*. Enfin, nous tenterons de montrer de quelle manière la forme des *Lettres* fait rupture avec celle des *Pensées* tout en s'accordant avec celle du *Rêve*.

Introduction

La correspondance des philosophes modernes est très souvent digne d'intérêt pour la recherche en philosophie : elle permet de compléter la compréhension que l'on a des œuvres plus canoniques de ces penseurs, qui prennent souvent la forme d'une enquête, d'un traité ou d'un discours. Nous n'avons qu'à penser aux lettres que Descartes envoie à la princesse Élisabeth de Bohême : cette correspondance nous permet de mieux saisir les enjeux relatifs aux passions humaines et à l'union de l'âme et du corps, dont elles dépendent. Plus précisément, ces lettres permettent d'effectuer la transition entre deux ouvrages canoniques de Descartes, soient ses *Méditations métaphysiques* et

son traité intitulé *Les passions de l'âme*. Concernant Diderot, il est surprenant que les commentateurs n'aient pas attribué la même valeur philosophique à sa correspondance qu'au reste de son œuvre. Comme le souligne Jean Varloot en 1971, « Diderot épistolier, – qu'on lui accorde ou non ce titre – n'a été l'objet que de peu de recherches¹ » en raison d'un a priori négatif que les critiques entretenaient à son égard. Cependant, quelques commentateurs ont suggéré par la suite que les lettres de Diderot pourraient bel et bien posséder un intérêt philosophique². Comme le demande Gabrijela Vidan en 1972, « ces lettres ne seraient-elles pas comme un banc d'essai, ou comme un premier jet pour l'auteur des chefs-d'œuvre dialogués³ ? ». Son hypothèse, elle la laisse néanmoins en suspens, déplorant que cette œuvre épistolaire n'ait pas encore fait l'objet de recherches plus approfondies. Dans cet article, nous nous proposons donc de tester l'hypothèse de cette commentatrice en analysant les *Lettres à Sophie Volland*, avec en tête l'importance qu'elles ont eu dans l'élaboration de la philosophie naturelle de Diderot. Plus précisément, notre objectif consistera à montrer en quoi ces lettres permettent d'effectuer la transition théorique entre deux œuvres majeures de Diderot, soient ses *Pensées sur l'interprétation de la nature* et son *Rêve de d'Alembert*. Nous pourrions alors constater que la correspondance de Diderot, en effectuant la liaison entre ces deux œuvres, permet de mieux comprendre certains aspects du *Rêve* tout en approfondissant certains points cruciaux de la pensée diderotienne. Pour parvenir à notre objectif, nous recourrons principalement à deux lettres de Diderot : celles du 15 octobre 1759 et du 20 octobre 1760. Nous avons choisi de nous intéresser à ces deux lettres puisque l'on ne retrouve pas d'exposé aussi substantiel de la philosophie naturelle de Diderot ailleurs dans la correspondance avec Sophie Volland. Dans la première section de cette étude, nous montrerons comment la lettre de 1759 permet d'effectuer le passage entre les *Pensées* et le *Rêve* relativement à la thèse diderotienne fondamentale de la sensibilité universelle de la matière. Nous verrons alors que Diderot, dans sa correspondance, tout comme dans le *Rêve*, renie la distinction entre une matière morte et une matière vivante pour plutôt affirmer fortement l'idée d'une matière toujours sensible. Nous

explorerons enfin le lien que cette thèse de la sensibilité universelle entretient avec le vécu et l'expérience. Il s'agira alors de montrer en quoi la correspondance se rapproche du *Rêve de d'Alembert* en ajoutant une dimension pratique à cette thèse. Dans la seconde section de cette étude, nous traiterons de la lettre du 20 octobre 1760. Notre but sera alors de voir en quoi cette lettre lie la figure de l'interprète de la nature (qui est développée dans les *Pensées*) avec l'état de conscience du rêve, qui occupe un rôle central dans le *Rêve de d'Alembert*. Nous analyserons enfin l'analogie entre l'état du rêve et la conversation pour montrer en quoi cette dernière, dans la correspondance de Diderot tout comme dans son *Rêve de d'Alembert*, constitue un outil épistémique dont profite la philosophie naturelle.

1. La thèse de la sensibilité universelle de la matière : l'apport des Lettres

1.1. Les Pensées et la distinction entre matière morte et matière vivante

Diderot, dans la pensée LI de ses *Pensées sur l'interprétation de la nature*⁴, écrites en 1753, esquisse la thèse de la sensibilité universelle de la matière, qui postule que toute particule matérielle est vivante et sensible, bien que sa vie et sa sensibilité puissent être dormantes, de sorte qu'elles ne soient pas toujours activées. Cependant, il ne va pas jusqu'à adopter cette thèse, ce qu'il fait de manière assumée dans sa lettre à Sophie Volland du 15 octobre 1759 et dans son *Rêve de d'Alembert*, rédigé en 1769. Dans ses *Pensées*, Diderot ouvre brièvement la porte à cette thèse de la sensibilité de la matière pour immédiatement lui préférer une hypothèse alternative. Cette dernière consiste à dire qu'il existe une séparation franche entre une matière qui serait morte et une matière qui serait vivante. Diderot suggère alors que ce qui distingue la matière vivante de la matière morte, c'est le fait que les corps qui en sont composés peuvent se mouvoir par eux-mêmes ou non⁵. Par exemple, la matière composant un être humain serait vivante étant donné que cet être humain peut se mouvoir par lui-même. Inversement, la matière composant une poire serait morte, puisque la poire ne peut pas bouger de manière autonome, en vertu de sa propre force et de sa propre énergie. En guise d'ouverture à ses *Pensées*, dans le tout dernier paragraphe de

cette œuvre, Diderot clarifie cette distinction entre matière morte et vivante en soulevant l'hypothèse selon laquelle les molécules de matière vivante pourraient perdre la vie, pour ensuite la reprendre et la reperdre à l'infini⁶. Nous croyons bon d'exemplifier cette hypothèse au moyen de l'exemple de la poire, que nous avons déjà mentionné. Plus précisément, la poire, lorsqu'elle est mangée par un homme, se désagrègerait et viendrait prendre part à l'organisme qui la digère et qui l'assimile, de sorte que ses molécules de matière morte prennent soudain vie en participant au corps humain, qui est un corps vivant (puisqu'il peut se mouvoir par lui-même). Lorsque cet être humain décéderait, ses molécules vivantes en viendraient elles-aussi à mourir. Elles pourraient ensuite reprendre vie en prenant part à de nouveaux organismes, puis mourir à nouveau, et ainsi de suite. De manière plus précise, cette conclusion aux *Pensées* témoigne du fait que Diderot ne rejette jamais la distinction entre matière morte et matière vivante, bien qu'une thèse alternative soit émise dans la pensée LI. En effet, lorsque Diderot affirme que la matière vivante peut devenir morte, et que la matière morte peut devenir vivante, la distinction entre ces deux états de la matière est maintenue, bien que ceux-ci puissent s'alterner. Dans la lettre que Diderot adresse à Sophie Volland le 15 octobre 1759, cependant, la séparation entre une matière morte et une matière vivante est totalement abandonnée au profit de l'hypothèse de la sensibilité universelle de la matière, que Diderot esquisse dans sa pensée LI sans néanmoins l'adopter. De plus, à notre avis, le rejet franc de cette distinction ainsi que l'alternative que lui donne Diderot dans cette lettre de l'automne 1759 préfigurent la philosophie du *Rêve de d'Alembert*. Cela contribuerait à montrer l'intérêt philosophique de la correspondance avec Sophie Volland.

1.2. La lettre du 15 octobre 1759 : le passage des *Pensées* au *Rêve*

Dans cette lettre du 15 octobre 1759, au lieu de traiter des molécules mortes qui pourraient éventuellement reprendre vie, Diderot semble plutôt insister sur des molécules qui n'auraient pas « perdu tout sentiment, toute mémoire de leur premier état⁷ », de sorte qu'elles ne soient pas mortes. Elles conserveraient toujours une sensibilité et une vie dormantes, soit « un reste de chaleur et de vie dont elles jouissent à

leur manière au fond de l'urne froide qui les renferme⁸ ». Autrement dit, ici, Diderot distingue, dans la matière, une sensibilité qui serait active d'une sensibilité qui serait inactive, dormante. Selon Diderot, la sensibilité éveillée serait celle des animaux, qui sont dotés d'un système nerveux les rendant susceptibles de ressentir de la douleur : « la statue n'a qu'une sensibilité inerte, et l'homme, l'animal [...] une sensibilité active⁹ ». La sensibilité dormante (ou inerte), quant à elle, serait attribuée aux êtres ne pouvant ressentir de douleur sensible, tels que la poire dont nous avons traité plus tôt. Pour résumer, à l'intérieur de toutes les molécules matérielles, il y aurait donc une sensibilité, qui témoignerait également d'une vie. De plus, cette sensibilité serait toujours présente, mais sans être actualisée en permanence. Lorsque les particules de matière seraient agencées de telle manière qu'elles constituent « un système de corps vivant¹⁰ » susceptible de ressentir de la douleur, la sensibilité serait alors active, et lorsque ce corps organique serait désagrégé, sa sensibilité et sa vie resteraient présentes dans les particules de matière qui le composaient jadis : ces particules ne seraient donc pas mortes, comme l'affirmait Diderot dans ses *Pensées*, mais leur sensibilité et leur vie seraient plutôt en dormance, inertes.

Pour exemplifier son hypothèse, Diderot mentionne une anecdote. Il affirme qu'après avoir énoncé sa thèse de la sensibilité universelle lors d'une soirée avec des convives, ces derniers ne faisaient que plaisanter sur cette idée. Ces convives s'amusaient à dire que, s'il soutient bel et bien que toute particule de matière est sensible et vivante, il doit nécessairement affirmer que les fruits qu'il est en train de manger sont dotés d'une sensibilité et d'une vie éveillées, de sorte qu'ils puissent ressentir de la douleur et penser, entre autres¹¹. Diderot a recours à cette anecdote pour distinguer et protéger sa thèse de la critique que les invités présents à cette soirée lui adressent, laquelle s'incarne dans cet exemple des fruits vivants capables de ressentir la douleur. La critique de ces invités consiste à dire que, si l'on affirme que la matière est nécessairement dotée de vie et de sensibilité, cette vie et cette sensibilité qu'on lui accorde doivent toujours être éveillées et effectives : ainsi, selon eux, si l'on opte pour la thèse de la sensibilité de la matière, l'on serait forcé d'admettre que même une poire devrait ressentir

de la douleur. Cependant, ces adversaires ne prennent pas en compte la distinction fondamentale que Diderot opère entre la sensibilité vivante et la sensibilité inerte. Si Diderot est d'accord pour attribuer une sensibilité aux fruits, il n'affirme jamais que ces fruits peuvent penser et ressentir de la douleur. Puisque ces fruits ne sont pas dotés du système nerveux propre à la majorité des animaux, leur sensibilité et leur vie ne peuvent pas s'activer, de sorte qu'elles soient dormantes et que ces fruits ne puissent pas exercer des actes vitaux tels que la sensation et la pensée. L'on voit donc que Diderot, en répondant aux critiques de son entourage, parvient à maintenir sa thèse faisant de la sensibilité une qualité générale de la matière, bien que cette qualité ne soit pas éveillée chez tous les êtres matériels.

Après avoir défini sa thèse de la sensibilité de la matière par la négative, en la distinguant de cette thèse que les convives lui attribuent (à tort), Diderot procède de manière plus positive pour exprimer cette même idée. Pour ce faire, il a recours à l'exemple des cendres de personnes amoureuses, soit celles de lui-même et de Sophie Volland. Il formule cet exemple ainsi : « Ceux qui se sont aimés pendant leur vie et qui se font aimer l'un à côté de l'autre ne sont peut-être pas si fous qu'on pense. Peut-être leurs cendres se pressent, se mêlent et s'unissent [...] peut-être n'ont-elles pas perdu tout sentiment¹² ». Ici, l'on voit que Diderot, sans dire que la sensibilité de la matière est toujours active, affirme que les particules de matière formant ses cendres et celles de Sophie garderaient toujours une sensibilité dormante. Cette sensibilité pourrait se réactiver dans l'éventualité où leurs cendres s'uniraient en un corps organique animal. Comme Diderot le dit, il pourrait alors être de nouveau réuni avec Sophie en vertu d'une loi faisant en sorte que la vie propre à leurs molécules puisse se réactiver après la mort, dans l'union de leurs cendres¹³ : cette loi, c'est celle de la sensibilité universelle de la matière.

Ainsi, la matière des cendres ne serait pas morte, puisque les molécules de cendre seraient dotées d'une sensibilité et d'une vie dormantes : un germe de sensibilité serait toujours présent dans les molécules qui composent la cendre. Il est donc possible de dire que l'idée d'une matière morte, qui est affirmée dans les *Pensées sur l'interpréta-*

tion de la nature, est explicitement rejetée par Diderot dans sa lettre du 15 octobre 1759 puisque, dans cette lettre, il mentionne que même les molécules de cendre seraient dotées d'une vie, bien que cette vie soit inerte. Dans cette lettre à Sophie Volland, plutôt que de simplement évoquer la thèse de la sensibilité universelle pour ensuite lui préférer l'hypothèse de l'alternance entre une matière morte et une matière vivante, comme il le fait à la fin de ses *Pensées*, Diderot affirme clairement que « ce qui vit a toujours vécu, et vivra sans fin¹⁴ ». Par cette affirmation, il dépasse clairement la distinction entre matière vivante et matière morte, ce qui n'était pas le cas dans ses *Pensées sur l'interprétation de la nature*. Ce dépassement préfigure la pensée de Diderot dans le *Rêve de d'Alembert*, œuvre en laquelle il ne parle jamais de matière vivante ou morte, mais bien plutôt d'une sensibilité comme « qualité générale et essentielle de la matière¹⁵ », soit « de la sensibilité active ici, inerte là, qui se communique comme le mouvement¹⁶ ». Dans cette œuvre, Diderot admet ouvertement la sensibilité et la vie universelles de la matière et il rejette la distinction entre matière morte et matière vivante. L'on voit donc que la correspondance de Diderot, en énonçant la thèse de la sensibilité de la matière, permet d'effectuer la transition théorique entre les *Pensées* et le *Rêve*. Selon nous, cela montre la valeur de la correspondance de Diderot dans le champ de la philosophie naturelle.

1.3. La dimension vécue de la thèse de la sensibilité universelle de la matière

Nous aimerions désormais insister sur la manière dont Diderot, dans sa correspondance, ancre sa thèse de la sensibilité de la matière dans la concrétude de l'expérience vécue. Selon nous, l'aspect pratique qu'il donne à cette thèse dans sa lettre à Sophie Volland du 15 octobre 1759 permet d'apprécier davantage le processus de mûrissement de sa pensée tel qu'il se produit dans le passage des *Pensées* au *Rêve*. D'abord, il convient de dire que les *Pensées sur l'interprétation de la nature* sont avant tout une œuvre méthodologique visant à rendre compte de la meilleure manière d'accéder à l'ordre naturel. Pour cette raison, ce texte n'accorde pas une place centrale à la sphère de l'expé-

rience vécue, caractérisée par la subjectivité humaine : il se contente plutôt d'énoncer, de manière plus abstraite, des principes permettant aux philosophes et aux scientifiques de bien comprendre la nature. En ce sens, la thèse de la sensibilité universelle de la matière n'est considérée, dans la pensée LI, que d'un point de vue strictement théorique : elle serait l'une des manières possibles de rendre compte des phénomènes naturels tels que la formation des animaux.

Dans la correspondance de Diderot, la formulation de la thèse de la sensibilité universelle se présente tout autrement. Diderot évoque cette thèse à l'occasion d'une conversation avec le père Hoop au sujet de la vie et de son immortalité¹⁷. Cette conversation, rapportée dans la lettre du 15 octobre 1759, est introduite par un véritable galimatias, soit le conte de l'abbé Galiani, qui est ridicule, désordonné et loufoque. Par la suite, « la conversation en prit un tour un peu sérieux¹⁸ ». Le père Hoop, en véritable pessimiste, souligne qu'il préfère la mort à la vie : « on me donnerait l'immortalité bienheureuse, pour un seul jour de purgatoire que je n'en voudrais pas. Le mieux est de n'être pas¹⁹ », déclare-t-il. Cette conversation et la tournure tragique qu'elle a prise ont plongé Diderot dans la crainte de perdre son amante. Pour éviter de perdre Sophie, Diderot en vient formuler une thèse matérialiste soutenant que la vie est immortelle. Cette thèse, c'est celle de la sensibilité universelle de la matière, dont nous avons traité plus tôt, et qui postule que la vie rattachée aux molécules matérielles ne meurt jamais. On constate que, dans la correspondance de Diderot avec Sophie, cette idée de sensibilité universelle trouve une justification qui relève presque purement de l'expérience et du vécu humains : c'est l'expérience vécue et quotidienne de l'amour qui mène Diderot à énoncer cette thèse de philosophie naturelle, et non des considérations strictement épistémologiques, comme c'était le cas dans ses *Pensées sur l'interprétation de la nature*. Comme le résume Varloot, Diderot cherche ici à répondre au père Hoop, et « à maintenir l'immortalité de la vie, ne serait-ce qu'en molécules. Il ne s'agit pas là d'une inquiétude métaphysique, de l'angoisse d'un esprit incertain de sa vision du monde, mais du désir de ne pas sacrifier au mécanisme le sens profond de la vie universelle, vécu immédiatement dans l'amour²⁰ ». Cette dimension pratique dans la formulation de la thèse

de la sensibilité universelle constitue un enrichissement certain apporté par la correspondance de Diderot à ses *Pensées sur l'interprétation de la nature* : plutôt que de simplement être une thèse qui explique l'ordre naturel, la sensibilité universelle serait également l'hypothèse qui sacrifie le moins l'aspect concret du vécu humain : en témoigne le lien qu'elle entretient avec le phénomène de l'amour.

La dimension incarnée et vécue de la thèse de la sensibilité de la matière telle qu'elle apparaît dans la lettre du 15 octobre 1759 est aussi présente dans le *Rêve de d'Alembert*. Bien qu'il n'évoque pas l'expérience de l'amour, comme il le fait dans sa correspondance, Diderot se réfère à d'autres aspects du vécu et de l'expérience quotidiens ou ordinaires. Dans son *Rêve*, Diderot se réfère plutôt au phénomène de la digestion pour traiter de cette thèse de la sensibilité universelle. Plus précisément, ce serait le processus de la digestion qui permettrait à la sensibilité passive de s'activer, de sorte que le passage entre sensibilité inerte et sensibilité active soit assuré²¹. Lorsqu'un être humain digère le corps doué de sensibilité inerte qu'il a mangé (un fruit, par exemple), il en vient à assimiler ce corps à lui-même, de sorte que ses molécules soient désormais dotées d'une sensibilité active. Autrement dit, en vertu du phénomène de la digestion, les molécules du fruit, qui étaient potentiellement vivantes en ce qu'elles faisaient partie d'un corps ne pouvant pas ressentir de douleur, deviennent activement vivantes en ce qu'elles s'intègrent désormais à un organisme pouvant ressentir de la douleur (en l'occurrence, le corps de l'être humain qui a mangé le fruit). Comme le mentionne Diderot, « en mangeant, vous levez les obstacles qui s'opposaient à la sensibilité active de l'aliment ; vous l'assimilez avec vous-mêmes ; vous en faites de la chair ; vous l'animalisez ; vous le rendez sensible²² ». Le fait que Diderot, dans son *Rêve*, octroie une aussi grande place à l'acte de manger et au phénomène de la digestion dans l'élaboration de l'hypothèse de la sensibilité de la matière révèle l'ancrage que sa philosophie naturelle trouve dans la vie ordinaire, dans l'expérience quotidienne. Cette importance donnée à l'expérience vécue, comme nous l'avons déjà mentionné, apparaît déjà dans sa correspondance, mais pas dans ses *Pensées*. En ce sens, les *Lettres* constituent, sur ce point précis, un pont entre les *Pen-*

sées et le *Rêve*. À notre avis, cela contribue à montrer, encore une fois, leur valeur philosophique.

2. *L'apport des Lettres au mode d'énonciation de la philosophie naturelle de Diderot*

2.1. *Les Pensées et la figure de l'interprète de la nature*

Après avoir montré en quoi la correspondance de Diderot permet de lier les *Pensées* avec le *Rêve* en ce qui relève du contenu même de la thèse de la sensibilité universelle de la matière, il nous semble opportun de nous tourner du côté du mode d'énonciation de cette thèse. À notre avis, la lettre que Diderot adresse à Sophie Volland le 20 octobre 1760 permet en effet de comprendre le passage que Diderot opère entre les *Pensées* et le *Rêve* relativement à cet aspect complémentaire.

Dans les *Pensées*, Diderot affirme que l'interprète de la nature est la figure la plus à même de saisir et de comprendre l'ordre naturel. En ce sens, Diderot affirme qu'il faut absolument distinguer l'interprétation de la nature de son observation. Si cette dernière consiste à récolter des données empiriques sur la nature au moyen des sens, ces faits serviront ensuite de matériaux de base aux interprètes de la nature qui, parce qu'ils sont tellement familiers avec l'étude empirique des faits naturels, peuvent étendre leur réflexion au-delà des simples données sensorielles pour déceler l'ordre invisible de la nature²³. Les sens font alors plutôt place à la réflexion, qui s'apparente à un « pressentiment ayant le caractère de l'inspiration²⁴ », et qui combine les faits empiriques en s'employant sans cesse à établir des analogies toujours plus audacieuses. En quelque sorte, ces analogies représentent les outils permettant de saisir l'ordre naturel. Par exemple, elles consistent à voir le macrocosme à travers le microcosme, et vice versa. Dans le *Rêve de d'Alembert*, Diderot, par l'entremise du personnage de l'interprète de la nature (soit d'Alembert), en vient à formuler l'hypothèse d'un monde en constante transformation, puisqu'issu de la génération spontanée des atomes²⁵ : il y aurait donc une analogie entre le monde et ces atomes générés spontanément et, à partir cette analogie, Diderot postule que l'ordre naturel est chaotique. Cette thèse transformiste aura un impact dans sa conception des espèces animales, qui seraient également sou-

mises à la variation, étant donné qu'elles sont intégrées dans ce monde en perpétuel changement. Ici, l'on voit donc que l'analogie initiale qui part du microcosme (les atomes) et qui s'étend jusqu'au macrocosme (le monde) possède une seconde dimension, qui s'exprime dans le retour effectué à partir du macrocosme (le monde) jusqu'au microcosme auquel il est associé²⁶ (les espèces animales).

De plus, il faut dire qu'une combinaison analogique de l'interprète de la nature, pour qu'elle soit à même de correspondre avec l'ordre naturel et qu'elle possède une valeur en philosophie, doit toujours pouvoir être validée par l'expérience, qui « vérifie le résultat de la combinaison²⁷ » en s'assurant qu'il n'excède pas les bornes de la nature. Après avoir émis ses analogies relatives à l'ordre naturel, l'interprète de la nature devra donc toujours s'assurer que celles-ci puissent être vérifiées au moyen d'une expérience empirique. À côté du Diderot plus spéculatif, qui affirme que l'interprète de la nature peut saisir l'ordre naturel, il faut ultimement se rappeler que « l'autre Diderot est là, qui n'abdique pas, le réaliste, le biologiste [...] celui qui ne conçoit pas un système dont la valeur ne serait pas démontrée par l'expérience²⁸ ».

Maintenant, il conviendrait de traiter de l'apport de la correspondance de Diderot à cette figure de l'interprète de la nature. Nous pourrions alors constater que la lettre du 20 octobre 1760 constitue un pont théorique entre les *Pensées* et le *Rêve* sur le plan de l'interprétation de la nature.

2.2. La lettre du 20 octobre 1760 : le lien entre le rêve et la réflexion analogique

Si la lettre que Diderot adresse à Sophie Volland le 15 octobre 1759 permet de mieux comprendre l'hypothèse de la sensibilité de la matière, la lettre du 20 octobre 1760 introduit quant à elle la notion de « rêve » dans la philosophie naturelle diderotienne. Alors que cette notion était absente des *Pensées sur l'interprétation de la nature*, elle joue un rôle considérable dans le *Rêve de d'Alembert* : le titre de cette œuvre en témoigne.

Dans sa lettre du 20 octobre 1760, Diderot suggère que « comme il n'y a rien de décousu ni dans la tête d'un homme qui rêve, ni dans celle

d'un fou, tout tient aussi dans la conversation²⁹ ». L'auteur, ici, affirme que le désordre des pensées d'une personne qui rêve n'est qu'apparent et qu'il traduit en réalité un ordre. Plutôt que de nous inviter à relativiser un ordre qui ne serait qu'un simulacre, comme il le fait dans sa *Lettre sur les aveugles* en insistant sur l'hypothèse du chaos originel sous-jacent à toute forme d'organisation, Diderot met l'accent sur le « désordre apparent³⁰ » des pensées du rêveur ou du fou, qui sont des figures analogues selon lui. Par-là, il veut montrer en quoi les pensées du rêveur sont en fait ordonnées par un processus d'association des idées : « la folie, le rêve, le décousu de la conversation consistent à passer d'un objet à un autre par l'entremise d'une qualité commune³¹ ». Ici, l'on voit bien que Diderot évoque un processus analogique qui est basé sur l'observation empirique et qui ordonne la pensée d'un homme qui rêve. Plus concrètement, cette association d'idées à l'œuvre chez un sujet rêvant est exemplifiée par la découverte de l'analogie entre les atomes et le monde, que nous avons déjà évoquée dans la section 2.1 de cet article. En effet, d'Alembert est en train de rêver et de délirer lorsque cette analogie apparaît dans son esprit³². Cela montre bien que, selon Diderot, l'esprit du rêveur, plutôt que d'être désordonné, raisonne en fait par association d'idées, de manière analogique. Plus précisément, l'état du rêve permet aux pensées de d'Alembert de s'associer, de sorte qu'il en vienne à imaginer la qualité commune entre le monde et les atomes, soit le fait qu'ils soient tous deux générés spontanément. D'Alembert, ensuite, se base sur ce point commun pour suggérer son analogie.

Dans son *Rêve*, Diderot explique plus en détail la manière dont s'ordonne la pensée du rêveur. D'abord, le personnage de Bordeu mentionne que la personne qui rêve, puisqu'elle n'est soumise à aucun stimulus extérieur, puise sa réflexion en elle-même, dans les fluctuations de sa propre sensibilité³³ : c'est ce qui explique la vivacité et la force du rêve, qui donnent à ce dernier une apparence désordonnée. Cependant, Diderot prend soin de souligner que ce désordre n'est qu'apparent, puisque le réseau nerveux de celui qui dort vient à avoir des représentations « si liées, si suivies, si bien ordonnées que l'homme éveillé n'aurait ni plus de raison, ni plus d'éloquence, ni plus d'imagination³⁴ ».

Cette citation permet de confirmer que, selon Diderot, les idées de la personne qui rêve se lient et s'associent en fait les unes aux autres, de sorte qu'elles traduisent un ordre : en témoigne l'exemple de d'Alembert.

Ce rapprochement entre le rêve et l'analogie, de plus, permet d'associer l'interprète de la nature avec l'état du rêve, étant donné que l'interprète raisonne de manière analogique tout comme le rêveur. Cependant, ce lien entre le rêve et l'interprète de la nature reste à établir puisqu'il ne va pas du tout de soi chez les philosophes qui précèdent Diderot. En effet, le fait que Diderot fasse résider l'association des idées chez le fou et le rêveur tout en affirmant que la pensée de ces personnages est la condition nécessaire d'un bon raisonnement quant à l'ordre naturel semble assez novateur par rapport à la tradition philosophique empiriste qui le précède immédiatement. Après tout, chez Hume, ce principe cognitif associatif est davantage utilisé pour décrire le fonctionnement d'un esprit humain normal³⁵, et non dérégulé par la folie ou les rêves. De plus, chez Locke, si la pensée du fou raisonne également en obéissant au principe d'association des idées, il faut ajouter qu'elle raisonne mal et qu'elle est dans l'erreur, puisqu'elle confond les liaisons accidentelles auxquelles la mène son association d'idées avec les liaisons naturelles et avérées³⁶.

Si l'on s'accorde avec Jean-Claude Bourdin, le sujet dont l'état est altéré par le rêve serait, aux yeux de Diderot, le plus apte à interpréter la nature puisque sa pensée se situerait sur un plan supérieur à celui sur lequel se trouve la pensée des hommes dont l'état est normal. Plus précisément, elle ne se situerait plus à un niveau de compréhension axé sur l'expérience et sur l'usage de l'entendement, mais elle procéderait plutôt d'une intuition et d'une imagination pure lui permettant de rompre les barrières du temps, qui soumettent normalement l'entendement humain³⁷.

Rappelons que, selon Diderot, les moyens dont dispose l'entendement humain sont bornés en comparaison de la richesse de la nature qui, comme nous l'avons mentionné plus tôt, est en perpétuelle transformation. En ce sens, il faudrait un temps énorme s'étirant sur des siècles pour qu'un homme éveillé, dont la réflexion se situe dans un registre

d'entendement, puisse parvenir à découvrir l'ordre de la nature³⁸. Or, ce temps long, aucun individu ne le possède puisque tous les hommes sont soumis à la mort. Une barrière temporelle fait donc en sorte que l'ordre naturel soit inaccessible à la raison d'un homme éveillé. En ce sens, pour palier cette impossibilité pour l'homme normal de découvrir l'ordre de la nature, Diderot affirme que l'interprète de la nature, s'il raisonne à la manière du rêveur, sera capable d'anticiper sur l'état actuel de la science des praticiens pour s'élever « à l'essence même de l'ordre³⁹ ». Plus précisément, le rêve décuplerait l'imagination de l'interprète de la nature, ce qui donnerait à ce dernier la possibilité de comprendre la nature plus rapidement que l'être humain éveillé : l'état du rêve insufflerait chez l'interprète de la nature la liberté nécessaire pour émettre les hypothèses les plus avérées quant à l'ordre naturel, et ainsi dépasser le raisonnement lent et restreint des hommes éveillés. En raison de l'imagination supérieure que lui procure l'état du rêve, l'interprète de la nature devient capable d'entendre « quelques sons imperceptibles du concert lointain⁴⁰ », qui coïncident avec les premiers principes de l'ordre naturel. L'esprit de l'interprète de la nature, plutôt que de simplement traduire l'ordre de la science empirique (comme s'il était éveillé), s'ordonnerait selon un ordre encore plus vrai et plus fondé que l'ordre scientifique relevant de l'entendement humain.

Ultimement, l'état du rêve permet à l'interprète de la nature de dépasser les observations effectuées par les scientifiques dont l'entendement est limité. Cela fait en sorte que les hypothèses de l'interprète soient encore plus vraies que celles de la science actuelle : « la mesure de la connaissance des choses n'est plus donnée par nos capacités ordinaires finies de compréhension, mais par la puissance propre à l'imagination de construire un monde autre qui est pourtant plus vrai que le nôtre, sans être ailleurs⁴¹ ». Cependant, ses hypothèses quant à l'ordre naturel, comme nous l'avons mentionné précédemment, devront toujours être vérifiées empiriquement *a posteriori*, et ce, afin de prouver qu'elles n'excèdent pas les bornes de la nature, qui sont exprimées par les principes de la sensibilité universelle de la matière et de la génération spontanée. En ce sens, les hypothèses émises par l'interprète de la nature se révèlent conformes à l'expérience. Pour cette raison, loin

d'invalider les premiers principes de la science, elles prolongeront plutôt le regard de cette dernière. À la lumière de ces considérations, l'on voit donc qu'il existe une réelle concordance entre l'interprète de la nature et l'état du rêve. Ce lien qui, rappelons-le, est suggéré dans la correspondance de Diderot, se trouve donc bel et bien avéré dans la philosophie diderotienne. La lettre du 20 octobre 1760, en évoquant ce lien, témoigne d'une étape intermédiaire de la réflexion de Diderot dans le passage des *Pensées* au *Rêve*, puisque qu'il n'est pas dit, dans les *Pensées*, que l'interprète de la nature doit suivre le processus cognitif du rêveur. Cependant, dans le *Rêve*, cette idée est à la base du choix fondamental de Diderot de faire tenir ses thèses de philosophie naturelle par un personnage qui est endormi (soit d'Alembert). Comme nous allons bientôt le montrer, il y a encore une autre manière dont les *Lettres à Sophie Volland* peuvent nous aider à comprendre la transition des *Pensées* au *Rêve*. Il s'agit justement de considérer le rapport que la forme conversationnelle entretient avec l'émergence des thèses de philosophie naturelle.

2.3. La lettre du 20 octobre 1760 : l'utilité philosophique de la conversation

Gabrijela Vidan souligne que Diderot rapproche la conversation de l'état du rêve⁴². Jacques Chouillet précise cette idée en affirmant que la conversation et le rêve témoigneraient de la même chaîne de liaisons⁴³. En d'autres termes, nous pourrions expliquer cette comparaison entre la conversation et le rêve au moyen du processus analogique dont ils témoignent tous les deux : « c'est par le jeu quasi mécanique de l'association et de l'analogie que la conversation glisse d'un sujet à l'autre⁴⁴ ». Comme dans le cas du rêve, la conversation peut commencer par paraître vague et décousue, puis mener à une unité qui était jusqu'alors imperceptible : « C'est une chose singulière que la conversation, surtout lorsque la compagnie est un peu nombreuse. Voyez les circuits que nous avons faits ; les rêves d'un malade en délire ne sont pas plus hétéroclites⁴⁵ ». La conversation, malgré son désordre apparent, décèle une unité cachée qui est semblable à l'unité de la pensée du rêveur⁴⁶. Nous aimerions maintenant montrer plus en détail en quoi la forme de

la conversation présente dans les *Lettres à Sophie Volland* permettrait de laisser émerger la thèse fondamentale de la sensibilité universelle de la matière, essentielle à la philosophie de la nature diderotienne. Ainsi, la forme conversationnelle de la correspondance de Diderot aurait une valeur épistémologique en philosophie naturelle s'apparentant à la valeur accordée au cas de conscience du rêve.

Pour parvenir à notre objectif, il convient de mentionner à nouveau la conversation qu'entretient Diderot avec le père Hoop au sujet de la vie et de son caractère immortel. Comme nous l'avons déjà mentionné, cette conversation, qui débute par le récit chaotique de l'abbé Galiani et qui laisse ensuite place aux thèses pessimistes du père Hoop, en vient à s'ordonner, de sorte qu'elle fasse ultimement naître la thèse fondamentale de la sensibilité universelle de la matière. Ce sur quoi nous avons moins insisté dans la section 1.3 de cette étude, c'est l'importance du processus d'association d'idées dans la conversation. Plus précisément, la crainte que Diderot éprouve après avoir entendu le discours du père Hoop le mène à établir une association entre le pessimisme de Hoop et la perte de Sophie. De cette analogie va naître la thèse de la sensibilité de la matière : il faut que les molécules qui composent son corps et celui de Sophie ne meurent point pour que, même après leur décès, ils puissent avoir la chance, un jour, d'être à nouveau réunis. Ainsi, la conversation, en suscitant des passions fortes chez Diderot, a su libérer l'imagination de ce dernier, ce qui a permis à son esprit d'établir l'analogie nécessaire à la découverte et à la formulation de la thèse de la sensibilité universelle.

La lettre du 20 octobre 1760 permet de constater que la conversation se rapproche du rêve : la conversation, de la même manière que le rêve, permet à de nouvelles idées de voir le jour en libérant l'imagination des interlocuteurs. Le mode conversationnel a donc une utilité heuristique semblable à celle du rêve puisque cet espace de liberté imaginative est nécessaire pour émettre les analogies et les hypothèses novatrices qui sont essentielles à l'avancement de la connaissance.

Enfin, cette importance donnée à la conversation dans l'énonciation de thèses relevant de la philosophie naturelle montre que la correspondance de Diderot permet bel et bien d'effectuer la transition entre

les *Pensées sur l'interprétation de la nature* et le *Rêve de d'Alembert*. Comme nous l'avons déjà dit, les *Pensées* sont une œuvre assez théorique, abstraite. Cela fait en sorte qu'elles ne possèdent pas l'aspect vivant et dynamique de la conversation qui caractérise les *Lettres à Sophie Volland*. De plus, le fait même que les thèses des *Pensées* soient présentées sous la forme de « pensées » témoigne du caractère monologique de cette œuvre : cette dernière met en scène les pensées propres à une seule conscience et à un seul individu (soit Diderot). Le caractère monologique des *Pensées* exclue donc qu'elles accordent une place centrale à la conversation, puisque cette dernière suppose un dialogue entre plusieurs personnes. Dans le *Rêve*, cependant, la conversation est mise au premier plan par Diderot. En effet, le *Rêve de d'Alembert* constitue un dialogue entre plusieurs personnages, soient Julie de Lespinasse, Bordeu et d'Alembert. En ce sens, les thèses de philosophie naturelle qui sont énoncées dans cette œuvre sont issues de l'interaction dialogique et conversationnelle prenant place entre ces trois personnages, qui s'interrogent réciproquement. Les *Lettres à Sophie Volland*, en ce sens, permettent de comprendre l'évolution de Diderot entre les *Pensées* et le *Rêve* en ce qu'elles privilégient le mode de la conversation, qui fait partie intégrante du *Rêve*, mais qui ne se retrouvait pas dans les *Pensées*.

Conclusion

L'objectif principal de notre article était de montrer en quoi la correspondance de Diderot permet d'effectuer la liaison entre deux œuvres centrales, soient les *Pensées sur l'interprétation de la nature* et le *Rêve de d'Alembert*. Pour parvenir à ce but, nous avons eu recours à quatre stratégies argumentatives distinctes. Premièrement, nous avons montré en quoi Diderot, dans sa correspondance tout comme dans le *Rêve*, rejette de manière franche la distinction entre une matière morte et une matière vivante pour mieux affirmer la thèse de la sensibilité universelle de la matière (ce qui n'était pas le cas dans les *Pensées*). Deuxièmement, nous avons affirmé que la correspondance ajoute un ancrage concret et vécu à cette thèse de la sensibilité de la matière : cet aspect concret, rappelons-nous, n'est pas présent dans les *Pensées*, quoiqu'il

fasse partie intégrante du *Rêve*. Troisièmement, nous avons montré en quoi la lettre du 20 octobre 1760 permet d'associer la figure de l'interprète de la nature évoquée dans les *Pensées* avec celle du rêveur, qui est centrale dans le *Rêve*, de sorte que l'on puisse dire que l'interprète de la nature, pour pouvoir découvrir l'ordre naturel, doit absolument calquer son raisonnement sur celui du rêveur. Quatrièmement, nous avons montré en quoi la forme des *Lettres à Sophie Volland*, qui correspond au mode de la conversation, fait rupture avec le caractère abstrait et la forme monologique des *Pensées*. Les *Lettres*, en vertu de leur forme, parviendraient à énoncer des thèses de philosophie naturelle de manière plus dynamique et efficace, comme c'est le cas dans le *Rêve* (qui est un dialogue). En définitive, nous sommes d'avis que la correspondance avec Sophie Volland, loin de se limiter à notre objectif, contribue plus largement à la philosophie naturelle de Diderot. En plus d'effectuer la liaison théorique entre les *Pensées* et le *Rêve* sur le plan du contenu et du mode d'énonciation de la philosophie naturelle diderotienne, nous croyons que les *Lettres* permettent d'identifier le niveau de certitude que Diderot accorde aux premiers principes de sa philosophie. Ainsi, la correspondance avec Sophie Volland permettrait de mieux comprendre le type de certitude que Diderot attribue à sa thèse fondamentale de la sensibilité universelle de la matière, qui est évoquée dans les lettres du 15 octobre 1759 et du 20 octobre 1760. Selon nous, il serait possible de jeter un éclairage sur ce sujet en nous intéressant au rejet de Démocrite que Diderot effectue au profit de d'Alembert dans son *Rêve*. Les raisons de ce rejet sont évoquées dans la lettre du 31 août 1769. Dans cette lettre, Diderot affirme avoir rejeté la figure de Démocrite pour représenter son matérialisme puisque cette figure aurait trahi le fond même de sa philosophie. Plus précisément, la figure de Démocrite ne convient pas à Diderot étant donné que ce philosophe antique accorde une certitude absolue au premier principe de sa philosophie (soit l'atome), alors que Diderot considérerait plutôt les bases de son matérialisme comme étant toujours susceptibles d'évoluer au gré des avancées scientifiques. En ce sens, la certitude qu'il faudrait accorder à la thèse de la sensibilité de la matière ne serait pas absolue : elle ne vaudrait que tant et aussi longtemps qu'une meilleure alternative à cette thèse n'ait été énoncée.

Cette lettre du 31 août 1769 permettrait donc de compléter celles du 15 octobre 1759 et du 20 octobre 1760 en précisant une autre dimension de la thèse de la sensibilité de la matière. Si la lettre de 1759 traite du contenu de cette thèse alors que celle du 1760 traite de son mode d'énonciation, la lettre de 1769 préciserait plutôt son niveau de certitude. Nous croyons toutefois qu'un travail d'approfondissement resterait nécessaire pour mieux traiter de ce thème de philosophie naturelle au prisme de la comparaison entre D'Alembert et Démocrite, qui est développée dans la correspondance de Diderot.

-
1. Denis Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, Paris, Gallimard, 1984, p. 30.
 2. Cf. Jacques Chouillet, *Denis Diderot-Sophie Volland. Un dialogue à une voix*, Paris, Honoré-Champion, 1986 et Benoît Melançon, « Du dialogue : la correspondance de Diderot » dans *Études françaises*, vol 23, n° 1 (1987).
 3. Gabrijela Vidan, « Style libertin et imagination ludique dans la correspondance de Diderot » dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol 90, n° 1 (1972), p. 1744.
 4. Denis Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, Paris, Flammarion, 2005, p. 105.
 5. *Ibid.*, p. 115-116.
 6. *Ibid.*, p. 117.
 7. Denis Diderot, *Correspondance*, Paris, Robert Laffont, 1997, p. 171.
 8. *Idem.*
 9. Denis Diderot, *Œuvres philosophiques*, Paris, Gallimard, 2010, p. 346.
 10. Denis Diderot, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 171.
 11. *Idem.*
 12. *Idem.*
 13. *Idem.*
 14. *Idem.*
 15. Denis Diderot, *Œuvres philosophiques*, *op.cit.*, p. 345.
 16. *Ibid.*, p. 360.
 17. Denis Diderot, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 170-171.
 18. *Ibid.*, p. 269.
 19. *Idem.*
 20. Jean Varloot, « Points de vue sur la correspondance de Diderot » dans *Cahiers du Centre d'études et de recherches marxistes*, vol 92, n° 1 (1971),

- p. 22.
21. Denis Diderot, *Œuvres philosophiques*, op. cit., p. 347.
22. *Idem*.
23. Denis Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, op.cit., p. 77
24. *Idem*.
25. Denis Diderot, *Œuvres philosophiques*, op.cit., p. 365.
26. *Idem*.
27. Denis Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, op.cit, p. 70.
28. Lydia-Claude Hartman, « À propos de Sophie Volland » dans *Diderot Studies*, vol. 12, n° 1 (1969), p. 83.
29. Denis Diderot, *Correspondance*, op. cit., p. 271.
30. Jacques Chouillet, « Forme épistolaire et message philosophique dans les Lettres à Sophie Volland » dans *Littérature*, vol 15, n° 1 (1986), p. 103.
31. Denis Diderot, *Correspondance*, op. cit., p. 271.
32. Denis Diderot, *Œuvres philosophiques*, op.cit., p. 365.
33. *Ibid.* p. 396-397.
34. *Ibid.*, p. 396.
35. David Hume, *Enquête sur l'entendement humain*, trad. André Leroy, Paris, Flammarion, 2006, p. 71.
36. John Locke, *Essai sur l'entendement humain*, trad. Jean-Michel Vienne, Paris, Vrin, 2001, p. 617.
37. Jean-Claude Bourdin, « Diderot métaphysicien. Le possible, le nécessaire et l'aléatoire » dans *Archives de philosophie*, vol. 71, n° 1 (2008), p. 21.
38. Denis Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, op.cit., p. 107.
39. *Ibid.*, p. 109.
40. Denis Diderot, *Correspondance*, op. cit., p. 367.
41. Jean-Claude Bourdin, « Diderot métaphysicien. Le possible, le nécessaire et l'aléatoire », loc.cit., p. 27.
42. Gabrijela Vidan, « Style libertin et imagination ludique dans la correspondance de Diderot », loc.cit., p. 1737.
43. Jacques Chouillet, « Forme épistolaire et message philosophique dans les Lettres à Sophie Volland », loc.cit., p. 104.
44. *Idem*.
45. Denis Diderot, *Correspondance*, op. cit., p. 271.
46. *Idem*.

La théorie des systèmes dynamiques en tant que *cogito* d'appareil : la connaissance du biologique de Georges Canguilhem à René Thom

SIMON TARDIF, *Université Laval*

RÉSUMÉ : Le mécanisme peut-il s'accommoder, sinon dépasser, le « vitalisme épistémique » de Georges Canguilhem ? – Une connaissance *mécaniciste* des phénomènes biologiques est-elle seulement envisageable ? Dans cet article, nous proposons de montrer que tout dépend de la manière de caractériser le statut et la fonction de ce « mécanisme » et les reproches lui étant adressés par Canguilhem. Par le recours à la théorie des systèmes dynamiques (TSD), et plus particulièrement au morphodynamisme du mathématicien René Thom, nous mettons en relief qu'une « solution mécaniste » au problème des phénomènes biologiques est envisageable. Pour ce faire, dans les suites de Jean Petitot et de Michel Bitbol, nous caractérisons la théorie des systèmes dynamiques dans les termes d'une *épistémologie transcendantale*, plus particulièrement à partir de la notion bachelardienne de « *cogito* d'appareil ».

Seule une voie synthétique, qui s'efforce de remonter à la source commune de l'organisation du monde et du sujet pensant le monde, a quelque chance de réussir.

René Thom (1981)

Introduction

Comment pouvons-nous connaître les phénomènes typiquement biologiques ? – Supposent-ils, contrairement aux phénomènes physiques et chimiques, des modes d'accès et des types de jugement leur

étant propres? On sait combien fut déterminante pour une part de l'histoire moderne des idées la vieille opposition entre mécanisme et vitalisme. En revanche, on s'est peu intéressé, semble-t-il, à la dialectique continue qu'on pourrait établir entre mécanisme et vitalisme, c'est-à-dire la façon dont le mécanisme et le vitalisme pourraient trouver un point de bascule l'un dans l'autre. Afin de nous en faire une idée, nous proposons de prendre appui sur les travaux de Georges Canguilhem, dans lesquels une tension entre mécanisme et vitalisme se profile et trouve une problématisation de fond. Ce faisant, après avoir rappelé la position épistémologique de Canguilhem, nous montrons qu'il existe, du point de vue d'une épistémologie transcendantale, une réponse « néo-mécaniste » suffisante au problème de la connaissance du biologique.

1. Le vitalisme épistémique de Canguilhem

Dans *Le normal et le pathologique* (1943), Georges Canguilhem distinguait la biologie des autres sciences de la nature, pour autant que la *vie* – en tant qu'« évolution, variation de formes, invention de comportements¹ » – avait peu de choses à faire avec les objets stables et identiques à soi rencontrés dans la physique et la chimie, lesquels objets sont susceptibles d'être définis par des lois et par le mécanisme. Dans un article intitulé « La biologie, la réflexivité et l'histoire » (2018), Isabel Gabel caractérisait la position de Canguilhem devant de la connaissance du biologique en tant qu'elle serait un « vitalisme épistémique² ». Cette position consisterait à mettre en place une perspective à partir de laquelle on s'efforcerait d'indiquer *in actu* les obstacles épistémologiques d'une science (en l'occurrence, la biologie)³, avant que l'historien ne soit mené *a posteriori* à en attester l'occurrence. – Le chapitre « Machine et organisme » de *La connaissance de la vie* (1952) serait représentatif de cette méthode dite épistémologiquement « vitaliste ». De survol, disons d'abord qu'il importe de caractériser la position de Canguilhem comme tournée *contre* l'application du mécanisme en biologie, dans la manière dont il aurait mené à une interprétation fautive de la *vie*⁴. Cela étant dit, la position canguilhemienne ne s'est aucunement fait jour *ex nihilo*. La variation moderne du problème de la

connaissance du biologique émerge canoniquement dans la *Critique de la faculté de juger* (1790). Dans celle-ci, Emmanuel Kant affirme que la connaissance de phénomènes biologiques est, contrairement à celle des mécanismes, en dehors de notre entendement, n'étant épistémiquement accessible que par le moyen d'un *jugement réflexif*. En France, cette distinction trouvera une réception considérable et durable dans l'*Essai sur les fondements de la connaissance* (1851) de Cournot. Cela étant dit, bien que s'insérant dans cette histoire française des idées, Canguilhem ne s'en tient pas seulement à la limitation du criticisme kantien, tout influencé qu'il fut par les « analyses réflexives » d'Alain, de Lagneau et de Lachelier⁵, pour autant qu'il procédait à son élargissement avec la notion d'« action synthétique⁶ », employée pour la première fois dans le texte « Descartes et la technique » (1937). En effet, Canguilhem entretenait une distance avec l'argument des « limites cognitives » de Kant, élaborant plutôt une connaissance de la vie par l'analyse de sa conceptualité dans l'histoire. Cette histoire doit montrer qu'un « concept » n'est jamais hors du vivant, car il représente une *archive* pour ce type de connaissance. *A fortiori*, comme l'a montré Brillman⁷, Canguilhem rappelle contre Kant que la connaissance n'est pas la négation du vivant. En revanche, Canguilhem ne renonce pas entièrement au criticisme. Suivant la posture post-kantienne de Krannhals, Canguilhem retenait en effet l'« originalité vitale irréductible à la rationalisation⁸ ». En cela, Canguilhem partageait à l'égard de la connaissance des phénomènes biologiques, sous l'optique du mécanisme, un jugement de type « limitatif ». Un tel jugement suppose de remettre à sa place et de recadrer la position du scientifique et les paramètres de construction de son objet théorique – et plus généralement, le mécanisme. En ce sens, Canguilhem affirmait qu'il incombe de développer un « sens biologique⁹ » (à la lecture, par exemple, de Uexküll et de Goldstein), lequel sens permettrait de juger et de faire proprement droit aux problèmes biologiques. De surcroît, semble-t-il, ce sens mènerait à admettre l'irréductibilité de la *synthèse* à l'*analyse*¹⁰, fond d'opposition entre le vitalisme et le mécanisme – voire, entre qualification et quantification des phénomènes¹¹. La raison étant que la finalité d'un phénomène biologique ne pourrait être « analytiquement interprétée¹² », nous

dit Canguilhem.

Cependant, une telle assertion reste nébuleuse ou sinon ambiguë tant que la caractérisation du mécanisme par Canguilhem n'est pas davantage explicitée. Relativement à celui-ci, on trouve des passages caractéristiques dans *La connaissance de la vie* (1952), et plus particulièrement au chapitre « Machine et organisme ». En ces pages, Canguilhem montrait qu'une théorie mécaniste de l'organisme ne tiendrait pas, qu'elle serait frappée d'*étroitesse* et d'*insuffisance*. Le problème n'est pas mince, puisque Canguilhem montre que dans l'histoire, l'organisme vivant fut presque chaque fois compris *à partir* de la machine, du mécanisme¹³. Afin de caractériser le mécanisme, Canguilhem reprend *La Cinématique* (1875) de Reuleaux et *La pensée technique* (1931) de Julien Pacotte. Chez eux, on rencontrerait de part et d'autre une sorte de définition canonique du mécanisme :

Un mécanisme, c'est une configuration de solides en mouvement tel que le mouvement n'abolit pas la configuration. Le mécanisme est donc un assemblage de parties déformables avec restauration périodique des mêmes rapports entre parties. L'assemblage consiste en un système de liaisons comportant des degrés de liberté déterminés. [...] En toute machine, le mouvement est donc fonction de l'assemblage, et le mécanisme, de la configuration¹⁴.

Pourtant, le trait d'essence du mécanisme voudrait qu'il ne contienne pas *l'initiative de son moteur*, ni même *l'immanence de son principe*. Puisqu'il « n'y a pas de machines à construire des machines¹⁵ », l'argument de Canguilhem veut qu'il faudrait remonter vers la construction en tant que telle, voire vers le constructeur, afin d'arrimer le *sens* du mécanisme¹⁶. Cela suppose de remonter vers le phénomène biologique interprété en son caractère authentique.

Qu'est-ce qu'un phénomène biologique ? Dans « Aspect du vitalisme », Canguilhem caractérise le phénomène biologique comme un *centre absolu* incommensurable avec l'absence de localité des phénomènes physiques et chimiques, pour autant qu'un organisme serait caractérisé par une « polarité dynamique¹⁷ » ; cela revient à dire qu'on ne saurait parler du biologique entièrement depuis son dehors, depuis un

locus qui ne serait pas à proprement parler biologique, en cela qu'on se place tantôt depuis l'intérieur du vivant et tantôt depuis son extérieur. Ceci contraste très clairement, nous dit Canguilhem, avec les phénomènes physiques et chimiques que nous pouvons appréhender depuis leur seul extérieur. C'est pourquoi, il faudrait distinguer deux types de relation, l'une *physico-chimique* et l'autre *biologique*. Canguilhem détaille ainsi le second type dans *La connaissance de la vie* :

Du point de vue biologique, il faut comprendre qu'entre l'organisme et l'environnement, il y a le même rapport qu'entre les parties et le tout à l'intérieur de l'organisme lui-même. L'individualité du vivant ne cesse pas à ses frontières ectodermiques, pas plus qu'elle ne commence à la cellule. Le rapport biologique entre l'être et son milieu est un rapport fonctionnel, et par conséquent mobile, dont les termes échangent successivement leur rôle¹⁸.

De fait, comme le notait Gayon dans les suites de Canguilhem, « il existe une dissymétrie épistémologique fondamentale entre les sciences de la vie et les autres sciences de la nature¹⁹ ». Dans *Le normal et le pathologique*, la spécificité du domaine biologique se caractérisait en outre par la « normativité vitale », le surgissement des « anomalies » traduisant chaque fois un « point de vue nouveau²⁰ » – d'où le potentiel pathologique du vivant. La normativité exigerait en effet de l'organisme qu'il s'efforce de *persévérer en son être*. En cela, la vie serait à entendre comme « activité d'opposition à l'inertie et à l'indifférence » : « La vie cherche à gagner sur la mort, à tous les sens du mot gagner et d'abord au sens où le gain est ce qui est acquis par jeu. La vie joue l'entropie croissante²¹ ». L'important consisterait alors à faire droit aux phénomènes typiquement biologiques : l'auto-construction, l'auto-conservation, l'auto-régulation, l'auto-réparation²². Dans tous les cas, pour Canguilhem, il serait ici question de retrouver l'*autonomie* échappant à la machine, comme il s'efforçait de le faire en s'inspirant des travaux de son époque en embryologie expérimentale portant sur la culture de tissus (Driesch, Hörstadius, Spemann, Mangold, etc.), lesquels travaux lui permettaient, prétendait-il, de récuser la valeur du mécanisme dans l'explication des phénomènes biologiques. À ce titre,

si le mécanisme s'accommode d'une *téléologie de disposition* (les parties impliquant le tout), il resterait impuissant devant la *latitude de potentialités* de l'organisme, laquelle se caractérise par la vicariance des fonctions et la polyvalence des organes²³, c'est-à-dire par le fait que chaque organe de l'organisme est appelé à occuper plusieurs rôles, au contraire des rouages d'une machine dont la fonction est chaque fois précise, spécialisée et rigide. Parmi les exemples cités contre le mécanisme, citons le fait que « la biocénose engendre son propre milieu²⁴ », contredisant ainsi la linéarité et l'unidimensionnalité de la causalité du mécanisme. De fait, l'expérimentation en laboratoire montrerait que l'une des caractéristiques essentielles du vivant consiste à « se composer son milieu²⁵ ».

Cependant, Canguilhem n'en reste pas à une alternative simplificatrice opposant mécanisme et vitalisme. Il faudrait admettre *la dure réalité du mécanisme* : bien avant d'être un « obstacle épistémologique » pour reprendre une terminologie bachelardienne, celui-ci apparaîtrait être ce que nous voudrions quant à nous appeler un « échafaudage épistémologique²⁶ », c'est-à-dire un événement théorique à partir duquel on construirait un objet théorique autrement trop difficile à élaborer. L'argument épistémologique de Canguilhem consiste, en cela, à faire du mécanisme un comportement typiquement vital. Si tel était effectivement le cas, alors le mécanisme ne serait plus seulement *a posteriori* une position théorique caractérisée en tant qu'*obstacle*, mais elle serait en droit un *échafaudage* épistémologique. Le mécanisme, ce serait alors l'orientation méta-scientifique exprimant moins les non-limites d'une proposition analytique que l'insatisfaction opératoire devant les multiples synthèses de l'intuition, alors que l'initiative du vivant demande à ce qu'on rende raison. La machine, dès lors, supposerait « la vie et les vivants²⁷ ». Par ailleurs, on pourrait tout à fait décrire l'« échafaudage » en tant que fondement ou support *primaire* sur lequel on échafaude des phénomènes *secondaires*. Dans les termes d'une épistémologie transcendantale, sur laquelle nous reviendrons sous peu, on peut dire que l'échafaudage est une condition de possibilité ou un fondement transcendantal. La « théorie de la projection » de Köhler et les travaux ethnographiques de Leroi-Gourhan (particulièrement *Milieu et*

Techniques) cités par Canguilhem exemplifient cette notion d'échafaudage. Les techniques primitives et les outils acheuléens furent d'abord élaborés en partant du corps humain, en tant que *prolongements*²⁸. À ce propos, le chapitre « Machine et organisme » témoigne d'un tel prolongement, en cela que l'argument épistémologico-historique de Canguilhem consiste à ancrer la connaissance de la machine *dans* l'organisme. La cinématique de la machine est d'abord *connue* par l'organisme qui la *réalise*. La prothèse est toujours postérieure à l'organe, comme l'initiative de la technique devant les exigences du vivant. L'intelligence entre l'organisme (concepteur) et la machine (conception) tiendrait alors non seulement dans la *reconnaissance* du premier dans l'autre, mais dans la *génération* du second dans l'autre. Si l'on peut construire une « machine », ce serait parce que la logique du mécanisme demeure d'abord ancrée dans l'organisme.

2. L'émergence d'une solution mécaniste à la connaissance des phénomènes biologiques

À l'époque des travaux cités, Canguilhem se trouvait légitimé dans la récusation d'« un » mécanisme (de type *leibnizien*), celui dont il faisait la critique en un sens tout à fait spécifié et particularisé. Cependant, il n'est pas obligatoire, en son idée plus générale, que « le » mécanisme dans son ensemble le soit également. Si le mécanisme s'en tient causalement à des variables *continues* (dans une fonction linéaire), négligeant les variables *discrètes* (dans une fonction non linéaire), alors la récusation faite par Canguilhem demeure entière. On distingue ici les variables continues des variables discrètes en ce que les premières peuvent prendre toutes les valeurs dans une intervalle donnée, tandis que les secondes ne peuvent prendre que certaines des valeurs de cette même intervalle. Cependant, du point de vue de la modélisation des variables discrètes, la chose se modifie rapidement dans les années 1960 et 1970, dès lors que des équations différentielles sont appliquées à des processus stochastiques, c'est-à-dire dès lors qu'on applique de telles équations aux comportements d'un système en s'efforçant de suivre la trajectoire d'un espace de phases de dimension n (où n dé-

pend du nombre de variables). Par exemple, on peut désormais modéliser la morphogenèse d'un organisme, de la plante à l'embryon humain. Très certainement, le vitalisme épistémique caractérisait d'abord le mécanisme en tant qu'*échafaudage* et ensuite comme *obstacle*, mais rien n'interdit de considérer l'itération d'une *rupture épistémologique*. Entre l'intégration des phénomènes biologiques dans la thermodynamique par Schrödinger dans *What is Life?* (1944), l'introduction des algorithmes en biologie avec la publication par Turing de l'article « The Chemical Basis of Morphogenesis » (1952), et le développement de la première cybernétique avec Shannon et Wiener, on peut affirmer que la *modélisation* du vivant serait passée du songe à l'actualité.

Pour cause, on peut très bien montrer que la théorie des systèmes dynamiques permet de contredire le type de « mécanisme » remis en cause par Canguilhem. Historiquement, la théorie des systèmes dynamiques se faisait la réponse mathématique implicite aux limites de l'entendement identifiées par Kant²⁹. En effet, comme nous l'indiquions plus tôt, celui-ci doutait des limites de l'*intuition* et de l'*imagination productrice* devant la difficulté cognitive du type de causalité impliquée dans les phénomènes biologiques³⁰. Pour Kant, il n'existerait d'intuition permettant de « regarder » (*anschauen*) l'intérieur des organismes. Dans la troisième *Critique*, Kant définissait deux types de finalité : *relative* et *intrinsèque*. La première serait rapportée à l'adaptation à d'autres fins et la seconde à la relation entre une cause et un effet. La difficulté, pour l'entendement, consisterait à « saisir » ce type de finalité dite « intrinsèque », c'est-à-dire cette finalité pour laquelle le phénomène est à la fois *cause* et *effet* – l'organisme. La croissance et la maturation sont des phénomènes caractéristiques de cette « causalité réursive », dont il faudrait considérer le caractère *morphodynamique*. Pour Kant, nous pouvons certes différencier les deux types de finalité, car ils sont accessibles à l'expérience, mais la différence entre la connaissance de l'*unité* avec celle de l'*agrégat* ne serait pas accessible à notre entendement. On peut accéder à chacune des parties d'une machine, en saisir la solidarité agrégative du point de vue des fonctions et de la construction, mais rien ne nous permettrait d'atteindre une telle chose concernant l'organisme, pour

autant qu'aucune intuition sensible ne nous conduirait « comme » à *l'intérieur* de celui-ci. En d'autres termes, Kant avait bien compris la difficulté intuitive *et* conceptuelle de la causalité non linéaire, celle des organismes.

Comment a-t-on envisagé une solution à ce problème ? La théorie des systèmes dynamiques s'est progressivement développée dans les années 1960 et 1970, afin d'expliquer et de prévoir l'état et le comportement de l'organisme *en tant que* système auto-organisé. Manquant ici d'espace, ne précisons que trop brièvement le caractère général de la théorie des systèmes dynamiques. Elle est une branche des mathématiques portant sur le changement et la modification des comportements d'un système dans le temps. Symboliquement, elle désigne un modèle $\phi : S \times T \rightarrow S$ où la trajectoire d'un état de phase (S) est définie par un temps (T)³¹,. Un tel modèle comporte un nombre limité de variables représentant des états de phase tout en comportant l'algorithme non linéaire de son évolution, selon les couplages du système avec d'autres. Dans les sciences biologiques et cognitives, on exploite cette théorie afin de modéliser une myriade de systèmes³². L'important consiste seulement à souligner que l'exploitation de ces modèles repose sur le caractère spécifique des systèmes en question, caractérisés par (a) un *état d'équilibre métastable* maintenu par des processus d'auto-organisation, par exemple le « métabolisme », et (b) des couplages entre le système modélisé et les autres systèmes avec lequel celui-ci interagit, par exemple l'organisme et son milieu. Comme l'avait fait le mécanisme de Newton avec les équations intégro-différentielles, les équations différentielles stochastiques représentent la levée d'un obstacle épistémologique³³.

La théorie des systèmes dynamiques coïncide ainsi avec la connaissance des phénomènes biologiques. Développée par le mathématicien René Thom, la théorie des catastrophes exemplifie un type d'explication « néo-mécanique » du vivant. En termes mathématiques, on peut dire que Thom s'était efforcé de combiner la théorie des systèmes dynamiques avec la topologie différentielle afin d'expliquer la succession des formes et les règles de leurs discontinuités. Par « topologie différentielle », il faut entendre ces mathématiques portant sur

des fonctions différentiables définies sur des variétés différentielles³⁴, ces dernières étant habituellement représentées par des formes qu'on appelle « espaces courbes ». Or, il s'avère que de telles formes furent historiquement très difficiles à modéliser. Dans *Stabilité structurelle et morphogenèse* (1972), l'ambition de Thom consistait à élaborer une théorie générale des formes, s'appliquant tant aux phénomènes biologiques (*morpho-dynamisme*) qu'aux phénomènes linguistiques (*sémiophysique*). Thom se revendiquait alors d'une tradition « morphologique » remontant à Goethe et Diderot et poursuivie par D'Arc Thompson et Waddington, pour laquelle le problème de la *succession des formes* est fondamental; ce problème, c'est par exemple celui qui mène une plante de son germe à sa fleur, ou encore l'embryon animal à l'adulte. Pour Thom, « l'objet de toute science [serait] de prévoir cette évolution des formes, et si possible, de l'expliquer³⁵ », pour autant qu'elles « occupent une certaine portion de l'espace et durent un certain laps de temps³⁶ ». La difficulté première consistait cependant à caractériser la logique de succession des formes, et la seconde consistait à *conceptualiser* le rapport entre le local et le global. La succession des formes suppose ainsi l'hypothèse qu'il n'existe pas de *fossé complet* entre les formes et leurs régimes d'individuation : les formes d'une méduse seraient comparables à la diffusion d'une goutte d'encre dans l'eau³⁷. Ce faisant, modéliser un organisme en tant que « système » impliquerait seulement d'analyser sa *stabilité structurelle*³⁸.

Pour autant, la question ici apparaît être la suivante : le mécanisme, adapté à l'explication des phénomènes physico-chimiques, convient-il pour autant aux phénomènes biologiques, et plus particulièrement à leurs formes? Thom conteste vigoureusement la suffisance d'une « théorie strictement quantitative et déterministe » tout en s'efforçant d'élaborer une solution néo-mécaniste aux phénomènes biologiques, mettant l'accent sur l'importance de la « déduction qualitative et empirique³⁹ ». D'autant plus, les phénomènes physico-chimiques supposent, le plus souvent, des modèles adaptés à la *cinématique*, tandis que les phénomènes biologiques demanderaient une *dynamique*. Entre les deux, la première différence est relative à l'auto-organisation

du système, pour autant que tout système vivant s'efforce de maintenir une individualité en dépit des *catastrophes élémentaires*⁴⁰ (qu'on retrouve comme « accidents locaux » pour les phénomènes physico-chimiques dans les diagrammes de phases). La seconde concerne les règles de cette individualité, caractérisant par exemple les parois cellulaires (assimilables, selon Thom, à des ensembles de Maxwell). Conceptuellement⁴¹, la proposition de Thom consiste dès lors à modéliser la dynamique des formes d'un système vivant, en paramétrant celui-ci en termes de catastrophes, d'attracteurs de phases, de bifurcations, etc. Pour des raisons d'espace, sans entrer dans le détail de chacune de ces notions, tenons-nous en à préciser que Thom développe et déploie de manière inédite tout un ensemble de notions afin de rendre compte conceptuellement des systèmes vivants en des termes dynamiques inaccessibles aux outils conceptuels et mathématiques antérieurs.

Quel rapport avec Canguilhem ? La notion de « forme » (et de morphologie) de Thom est plus générale que celle reprise par Canguilhem à partir des *Colloïdes* (1925) de Duclaux, en cela qu'elle ne concerne pas seulement les organes, les tissus et les cellules en leur caractère statique⁴². Précisons cependant que, dans des notes datant de 1946, Canguilhem affirmait que l'organisme n'est pas seulement une *forme* mais une *formation*. À cet égard, Canguilhem réitère s'en tient à réitérer néanmoins que « des méthodes de réduction et de décomposition analytique » ne sauraient expliquer la forme vivante⁴³, c'est-à-dire cette forme prise en son sens statique. Pourtant, la fonction du morphodynamisme de Thom consistait très exactement à expliquer la forme *par* sa formation, selon une modélisation essentiellement *analytique*. Quel est le sens de la formation d'un organisme pour Canguilhem et Thom ?

Canguilhem en parle en termes d'*instauration de normes*, dans la réciprocité avec le milieu. Pour le morphodynamisme, au contraire, la forme est la *réalisation momentanée* d'une norme, pour autant que la stabilité structurelle repose sur un positionnement flexible et changeant devant les exigences du milieu. La morphogenèse de Thom caractérise ainsi le rapport entre l'organisme et son milieu en termes d'« attrac-

teur de phases », un attracteur de phase représentant ici un ensemble d'états vers lequel un système tend en l'absence de déséquilibre et de changement. Ainsi, Thom modélise un *ensemble de catastrophes* représentant chaque fois les singularités au-delà desquelles, selon l'état local et les bifurcations qu'il impose, le système sera marqué par la discontinuité (par exemple, durant l'embryogenèse) – tout changement de forme étant une *catastrophe*. En l'occurrence, il faudrait ici préciser que la « bifurcation engendre la catastrophe⁴⁴ ». En un sens, nous proposons d'interpréter le morpho-dynamisme comme la modélisation des normes d'un système selon des règles de succession clairement identifiables. Ce que nous appelons de fait le « néo-mécanisme » de Thom n'est en rien commensurable avec les versions mécanistes de Loeb ou de Watson, cités par Canguilhem dans *La connaissance de la vie*. Chez Thom, il n'est cependant pas question d'affirmer que le milieu détermine entièrement l'organisme⁴⁵. Le morpho-dynamisme admet en effet la relation entre contraintes *internes* et *externes*. Devant un Canguilhem affirmant, dans les suites de Goldstein, qu'entre le vivant et le milieu s'établit un rapport de « débat » (*Auseinandersetzung*), le morpho-dynamisme traduit ce processus dans les termes d'un rapport entre les attracteurs de phase et la stabilité structurelle d'un organisme.

A-t-on cependant véritablement affaire à un « dépassement » du vitalisme par le mécanisme ? *Analytiquement*, on peut l'affirmer, pour autant qu'on serait parvenu à décortiquer chacune des étapes de la succession des formes d'un organisme. En dépit de la limitation *synthétique* identifiée par Canguilhem, laquelle portait justement sur notre incapacité à saisir la genèse de la forme d'un organisme, la levée d'obstacles techniques et symboliques a produit une réponse analytique à l'auto-organisation du vivant (en des échelles ontogéniques, morphogéniques et phylogéniques). Le plus essentiel sur le plan épistémologique, en revanche, reste à dire.

3. La caractérisation épistémologique de la théorie des systèmes dynamiques

L'enjeu resterait en effet à légitimer la possibilité d'une connaissance du biologique de manière « néo-mécaniste ». *In concreto*, on

s'emploie dans les sciences biologiques à modéliser des phénomènes biologiques, mais comment caractérise-t-on l'affaire *épistémologiquement*? Doté d'une conscience historique fine devant le problème des formes, Thom appréhendait le caractère novateur de ses travaux. Cependant, le statut de cette percée restait informulé. Comment expliquer, à la suite des progrès de la topologie et de l'analyse différentielle, le « raffinement de notre intuition géométrique⁴⁶ » et comment se caractérise l'« intelligence ⁴⁷ » en découlant? Nous pouvons caractériser la levée des obstacles épistémologiques, en d'autres termes leur échafaudage, en faisant référence au passage d'un *cogito* d'idée à un *cogito* d'appareil. Notre argument et proposition interprétative veut que la théorie des systèmes dynamiques (et le morphodynamisme de Thom) relève d'un tel passage.

Pour le comprendre, il faudrait d'abord caractériser le « *cogito* d'appareil », notion développée par Gaston Bachelard. Chez celui-ci, l'activité scientifique et surtout l'appareillage technique ont pour fonction première de « vérifier » ou d'« expliquer » des objets purs, autrement dit, dans les termes de Kant, des *noumènes*. La difficulté étant alors d'« accéder » à ces « entités » que Kant conçoit par principe comme en dehors des formes de l'intuition, et dès lors en dehors de l'entendement (par exemple, la causalité récursive de l'organisme). La découverte de Bachelard, si l'on veut, consiste à montrer que les appareils modernes d'expérimentations ont pour fonction de « manifester » ou de « phénoménaliser » les noumènes – et il est question, ce faisant, d'une *rupture épistémologique*. En ce sens, Bachelard prétendait que les mathématiques modernes « ouvraient » désormais l'expérience à une « activité purement nouménale⁴⁸ ». Dans la physique de Planck par exemple, il observait que « la notion de fréquence est un noumène indispensable pour comprendre les phénomènes du rayonnement⁴⁹ », et que « l'infiniment petit est un noumène ». Relativement à cette caractérisation, un extrait de Bachelard est révélateur du programme épistémologique dont il est ici question : « Naturellement, les philosophes feront des objections à ce "*cogito* d'appareil". Ils estimeront que nous avons vite fait de nous désintéresser des difficultés du sujet derrière l'appareil. Mais

l'œil derrière le microscope a accepté l'instrumentalisation, il est lui-même un appareil derrière l'appareil⁵⁰ ». Qu'est-ce à dire ici ? – Qu'il ne suffit peut-être pas de nous « sentir bêtes pour faire de la biologie », pour reprendre un mot de Canguilhem. Et dès lors, si on arrive à certains phénomènes non plus *donnés* mais *construits*, alors il n'est pas certain que la vie soit suffisante *en elle-même* pour accéder à cette strate nouménale, pour autant qu'une « objectivité » nouvelle serait nécessaire – ce dont les « purs concepts » des sciences modernes peuvent rendre compte. La physique moderne, nous dit Bachelard, est une « fabrique de phénomènes⁵¹ », ce qu'il appelait, dans *L'activité rationaliste de la science contemporaine* (1951), un « *cogito* d'appareil », lequel a pour double fonction de se *substituer* à l'analytique transcendantale de Kant tout en *construisant* les phénomènes qui autrement n'auraient aucune phénoménalité.

Avec Raymond Ruyer, commentant l'épistémologie de Bachelard, disons que le « savant [moderne] pense avec ses appareils, non avec les organes des sens⁵² ». Le *cogito* d'appareil est non seulement externalisé, comme le *cogito* d'idée sur les pages d'un carnet de notes, mais il se caractérise d'abord et surtout par une abolition de l'intuition sensible. En parallèle de Bachelard avec qui il partageait une orientation épistémologique-transcendantale, Jean Cavaillès reconnaissait cette élimination de l'intuition, sous le couvert du concept de l'« idéalisation infinie ». Que veut dire *idéaler*, demandait Cavaillès, « sinon raboter l'extrinsèque, ce qui est lié pour la pensée du savant au factice (c'est-à-dire sortant du fait) de son actualisation présente et n'aurait de sens que relativement à lui⁵³ ». Ce processus épistémologique, en revanche, ne pouvait advenir dans l'histoire des concepts qu'une fois inventés les « droites et les plans parfaits, la position d'un espace homogène et infini⁵⁴ ». Cela étant dit, bien que l'invention ici en question remonte effectivement à la physique de Galilée – elle n'est pas, à proprement parler, un *cogito* d'appareil. Elle est un *cogito* d'idée, en cela que les phénomènes restent constitués dans la conscience⁵⁵. Or, les choses changent radicalement avec l'apparition d'un *cogito* d'appareil, puisqu'on assiste à un dépassement des limites de l'intuition. Un *cogito* d'appareil, en effet, constitue le

phénomène non dans l'*entendement* mais à partir d'un *instrument de mesure*, à partir d'une corrélation entre symbole et mesure. En cela, comme l'illustre le cas de Niels Bohr, ce dernier pouvait affirmer que l'apparition des phénomènes de la rationalité moderne exigeait la mesure et dès lors une capacité de *prédiction*⁵⁶. Cela étant dit, comme voulut le démontrer Heisenberg, une telle affaire suppose l'abandon de la définition classique du « concept scientifique », à la faveur d'une *symbolisation* complète des sphères d'objet d'une science⁵⁷. L'« objet quantique » n'*existe* que pour l'instrument de mesure, dans le symbolisme servant à prédire le comportement de systèmes préalablement paramétrés⁵⁸. Puisque le *cogito* d'appareil ne se rapporte qu'à un domaine (phénoménal), tout modèle n'est au fond qu'une « rationalité régionale⁵⁹ », dont l'évaluation dépend *in fine* des motivations impliquées chez l'observateur et le modélisateur. Le *cogito* d'appareil implique en effet l'élargissement des frontières phénoménales de notre accès au *monde réel*⁶⁰. En cela, Bachelard pouvait parler du *cogito* d'appareil comme d'une « phénoménotechnique » (notion enveloppant à la fois le *cogito* d'idée et le *cogito* d'appareil), pour autant qu'elle construit les phénomènes et le « réel⁶¹ ».

Cet effacement de l'intuition était implicitement connu de Thom⁶² ; il rappelait la préface aux *Principles of Quantum Mechanics* (1930), en laquelle Paul Dirac indiquait l'incommensurabilité de la conceptualité de la mécanique quantique avec l'intuition. Le *cogito* d'appareil est un type particulier d'échafaudage. Phénoménologiquement, celui-ci implique dès lors un type d'intuition non plus *sensible* mais *catégoriale*⁶³, voire n'appartenant plus du tout à la *perception* et plus tout à fait à l'*appréhension*. Caractériser la différence d'appréhension entre le *cogito* d'idée et le *cogito* d'appareil requérant de plus amples remarques, n'en restons qu'à la différence d'essence : alors que le mathématicien n'a plus besoin d'autre chose que d'un peu de repos, d'un crayon et d'une feuille de papier, une fois les symboles et les notions du *cogito* d'idée « intégrés » ou « appris », l'intelligence du *cogito* d'appareil ne comporte aucune positivité, est frappée d'inexistence, dès lors que les instruments de mesure disparaissent. En quoi la chose importe-t-elle ? Plus généralement, la tradition de l'« épis-

témologie transcendantale » à la Bachelard propose l'élargissement de l'analytique transcendantale de Kant à partir des *cogita* d'appareil, en cela qu'un dépassement de l'intuition sensible impliquerait une modification des catégories de l'entendement. Du reste, il appartient à cette tradition d'avoir caractérisé et défini la rationalité scientifique moderne. Entre l'ouvrage *Substance et Fonction* (1910) de Ernst Cassirer et *La formation de l'esprit scientifique* (1934) de Bachelard, notamment, on en est venu à déplacer les critères de la connaissance vers une redéfinition du transcendantal. En physique, comme le soulignait Michel Bitbol, « les phénomènes sont souvent modelés⁶⁴ », ce qui veut dire que la construction d'un modèle et la formation d'un concept n'ont finalement que peu affaire avec l'intuition sensible. L'introduction du principe d'incertitude par Werner Heisenberg dans l'article « Sur la réinterprétation théorétique-quantique des relations cinématiques et mécaniques » (1927) devait explicitement invalider une partie de l'analytique transcendantale de Kant, par la réfutation de la catégorie classique de causalité. Ne pourrait-on pas considérer, alors, que la théorie des systèmes dynamiques matérialise une dialectique semblable à l'égard des phénomènes biologiques ? L'affaire n'est pas entièrement réglée, mais nous considérons avoir déposé des pièces à conviction dans le dossier d'un « néo-mécanisme ».

Conclusion

Le *cogito* d'appareil, un impensé de Canguilhem ? Pas vraiment. Dans le cours « La biologie » (1942-1943), il présente l'emploi des mathématiques en termes « phénoménologiques », pour autant qu'elles auraient fait « apparaître le caractère normatif du fait biologique⁶⁵ ». De surcroît, il fait un usage cette fois-ci historique de son terme parent, la phénoménotechnique. Dans *La formation du concept de réflexe* (1955), en référence à Bachelard et au *Rationalisme appliqué* (1949), Canguilhem affirme que la notion de réflexe « cesse [au XIX^{ème} siècle] d'être seulement concept pour devenir percept » et qu'elle « existe puisqu'[elle] fait exister des objets qu'[elle] fait comprendre⁶⁶ ». En l'état, le *cogito* d'appareil n'est pas un accélérateur de particules ou un modèle mathématique, mais il se matérialise dans le laboratoire, dans ses ma-

tériels d'exploration et de démonstration. En cela, le concept de réflexe « pense » *pour* le savant, mais lui permet surtout de *mieux* « penser ». Du reste, Canguilhem semble adhérer à cette position épistémologique dans les premières pages de *La connaissance de la vie*, dès lors qu'il distingue les « yeux de la raison », ceux pouvant voir les ondes lumineuses, des organes des sens, faisant du microscope le « prolongement de l'intelligence⁶⁷ ».

En dernière instance, la théorie des systèmes dynamiques (et plus généralement le néo-mécanisme) est-elle suffisante devant l'*originalité de la vie* ? En l'état, notre argument ne permet pas de le confirmer entièrement. Cependant, il relativise la définition canguilhemienne du mécanisme, montrant que celui-ci n'est pas incapable de *saisir* les phénomènes biologiques, par des procédures analytiques. Cette première partie historico-philosophique d'un chantier argumentatif plus large pourrait être utile aux discussions contemporaines concernant l'analyse des phénomènes biologiques ; songeons notamment à la façon dont la théorie de l'« inférence active » s'est prêtée à une réinterprétation du vivant dans les dernières années⁶⁸. Cependant, en dessous de ces éventuelles implications contemporaines, il est un irréductible dont le mécanisme ne dit rien, un irréductible touchant à la situation du savant et qui reste pourtant passé sous silence par le néo-mécanisme. Que reste-t-il de la valeur, de la normativité vitale dans la production théorique dans les sciences biologiques ? Tout mécanicien ne serait-il pas « vitaliste à son insu⁶⁹ » ? Ce problème axiologique appellerait sans doute à une nouvelle étape dans la relation dialectique entre vitalisme et mécanisme.

-
1. Georges Canguilhem, *Œuvres complètes, Tome II (Écrits de médecine et de philosophie et les thèses)*, Vrin, 2021, p. 203.
 2. Isabel Gabel, « La biologie, la réflexivité et l'histoire : Réinscrire Canguilhem dans son milieu », dans *Revue d'histoire des sciences*, vol. 71, no. 2, 2018, p. 155-177.
 3. Mikel Dufrenne montrait que la justification du vitalisme de Canguilhem ne venait aucunement d'une réflexion *projetée* sur la vie, mais du « fait historique de la permanence de l'affirmation vitalise sous des travestissements très divers ». L'épistémologie historique, dans sa version canguilhemienne, déboucherait sur ce vitalisme – et des textes comme

- Le normal et le pathologique* ne feraient que mettre en évidence le fond vital des pratiques scientifiques, la préséance de la valeur sur le fait. La fonction du « vitalisme » (épistémique) consisterait à « donner un sens » aux faits scientifiques, « empêchant qu'ils ne deviennent artificiels ». Cf. Mikel Dufrenne, « Un livre récent sur la connaissance de la vie », dans *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 58, 1953, p. 170-187.
4. Cette position impliquait de surcroît une dimension « éthique ». Cf. Jean-François Braustein, « La critique canguilhemienne de la psychologie », dans *Bulletin de psychologie* vol. 52, no. 2, 1999, p. 181-190.
 5. Timothée Deldicque, « Canguilhem et la technique », dans *Artefact*, vol. 15, 2021, p. 201-238.
 6. Xavier Roth, *Georges Canguilhem et l'unité de l'expérience : Juger et agir (1926-1939)*, Vrin, 2013.
 7. Marina Brilman, M. « Canguilhem's Critique of Kant : Bringing Rationality Back to Life », dans *Theory, Culture & Society*, vol. 35, no. 2, 2018, p. 25-46.
 8. Georges Canguilhem, 2021, *op. cit.*, p. 470.
 9. *Ibid.*, p. 496.
 10. « Si nous convenons d'appeler synthèse l'altération d'un donné par ce qui s'ajoute à lui nous comprenons que le paradoxe de l'expérimentation biologique c'est d'être l'analyse d'une synthèse ». Georges Canguilhem, « Histoire de la biologie, cours à l'Institut d'histoire des sciences (1948-1972) », dans *Archives du CAPHÈS*, GC 12.2.1, fol. 23. Toutes les archives citées de cette manière sont tirées du fonds Canguilhem conservé à Paris, au CAPHÈS. Pour la suite du texte, nous n'y ferons référence qu'en fonction de la cote.
 11. GC 11.2.3, fol. 30.
 12. GC 11.1.2, fol. 31. La position « vitaliste » de Canguilhem fut changeante. Selon Gabel, les notes de cours des années de 1960 (ex. GC 15.4.4, fol. 2 et 4) « révèlent un Canguilhem largement ouvert à la possibilité de comprendre la vie dans les termes de la physique et de la chimie. Cf. Isabel Gabel (2018), *op. cit.*, p. 174-175. À ce titre, Jean Gayon soutenait l'hypothèse d'une double thématisation de la relation entre connaissance et vie, la première circonscrite par les essais de *La Connaissance de la vie* (1952) et la seconde entamée dès 1960 avec le texte « Un nouveau concept en pathologie : l'erreur ». Cf. Jean Gayon, « Le concept d'individualité dans la philosophie biologique de Georges Canguilhem », dans *L'épistémologie française, 1830-1970*, Éditions Matériologiques, 2015,

- p. 389-419.
13. « On a presque toujours cherché, à partir de la structure et du fonctionnement de la machine déjà construite, à expliquer la structure et le fonctionnement de l'organisme ; mais on a rarement cherché à comprendre la construction même de la machine à partir de la structure et du fonctionnement de l'organisme ». Georges Canguilhem (2021), *op. cit.*, p. 447.
 14. *Ibid.*, p. 448-49.
 15. *Ibid.*, p. 462.
 16. *Ibid.*, p. 463.
 17. À ce propos, Sebastjan Vörös défend une ressemblance frappante avec certains propos de Merleau-Ponty concernant la connaissance de la vie. Cf. Sebastjan Vörös, « Is there not a truth of vitalism ? Vital normativity in Canguilhem and Merleau-Ponty », dans *Vitalism and Its Legacy in Twentieth Century Life Sciences and Philosophy*, vol. 29, 2023, p. 153-172.
 18. Georges Canguilhem, 2021, *op. cit.*, p. 496.
 19. Jean Gayon, 2015, *op. cit.*, p. 460.
 20. Georges Canguilhem, 2021, *op. cit.*, p. 141.
 21. *Ibid.*, p. 242.
 22. *Ibid.*, p. 463.
 23. *Ibid.*, p. 464.
 24. GC 12.1.8, fol. 72.
 25. GC 12.1.8, fol. 73.
 26. Cette proposition de notion sera, par la suite, confirmée par certaines des remarques de Canguilhem, notamment lorsqu'il citera Paul Guillaume, pour lequel la compréhension des fonctions est inversement proportionnelle à celle de la genèse (construction) – de sorte qu'il faudrait parler de l'« attention » du savant. En outre, l'introduction de *La connaissance de la vie* semble attester d'un rationalisme raisonnable, lequel devrait pouvoir « reconnaître ses limites et intégrer ses conditions d'exercice » ; n'est-ce pas justement cela, le mécanisme en tant qu'échafaudage ? Cf. Georges Canguilhem, 2021, *op. cit.*, p. 343 et 467.
 27. GC 11.1.2, fol. 31.
 28. Georges Canguilhem, 2021, *op. cit.*, p. 470-73.
 29. Dans ce paragraphe, notre propos suit et prolonge la reconstruction historique proposée de façon novatrice par Alicia Juarrero : Cf. Alicia Juarrero, « Self-Organization : Kant's Concept of Teleology and Modern Chemistry », dans *The Review of Metaphysics*, vol 39, no. 1, 1985, p. 107-135.

30. « L'on peut avoir l'impertinence de dire qu'il est absurde [...] d'espérer que puisse naître un jour quelque Newton qui fasse comprendre la simple production d'un brin d'herbe selon des lois de la nature qu'aucune intention n'a ordonnées ; il faut au contrairement absolument refuser cette intelligence aux hommes ». Cf. Emmanuel Kant, *Œuvres philosophiques* (t. II), Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1985, p. 1197.
31. Ralph Abraham & Christopher Shaw, *Dynamics : The Geometry of Behavior : Periodic Behavior* (vol. 1), Aerial Press, 1982.
32. Randall D. Beer, « Dynamical approaches to cognitive science », dans *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 4, 2000, p. 91-99.
33. Jean Ptitot, Les premiers textes de René Thom sur la morphogenèse et la linguistique : 1966-1970, *Séminaire de Philosophie et Mathématiques à l'École normale supérieure (séance du 18 janvier 2016)* [En ligne], hal.science/hal-01265180v2 (page consultée le 18 juin 2024).
34. « Pour un aperçu général de cette branche moderne des mathématiques et sa relation à R. Thom, cf. « Topologie différentielle », *Wikipédia* [En ligne], fr.wikipedia.org/wiki/Topologie_diff%C3%A9rentielle (Page consultée le 20 mars 2025).
35. René Thom, *Stabilité structurelle et morphogenèse*, W. A. Benjamin, 1972, p. 17.
36. *Ibid.*, p. 17.
37. D'Arcy Wentworth Thompson, D. W. *On Growth and Form*, Cambridge University Press, 1961, p. 72-73.
38. « Une G -forme A sera dite *structurellement stable*, si toute forme B assez voisine de A dans E est G -équivalente à A ; autrement dit, pour qu'une classe de G -équivalence F définisse une forme structurellement stable, il faut et il suffit que la totalité des points de E de cette classe d'équivalence forme un ouvert dans l'espace E . La notion de stabilité structurelle est, à mes yeux, une notion clé dans l'interprétation des phénomènes, de quelque discipline scientifique que ce soit [...]. En attendant, observons seulement que les formes subjectivement identifiables, les formes pourvues d'une dénomination, représentées dans le langage par un substantif, *sont nécessairement des formes structurellement stables* ». René Thom, 1972, *op. cit.*, p. 31.
39. René Thom, 1972, *op. cit.*, p. 18.
40. Rappelons que Canguilhem employait, après Goldstein, la notion de « situation catastrophique ». Cf. Georges Canguilhem, 2021, *op. cit.*, p. 499. Chez Thom, on nomme « catastrophe élémentaire » la discontinuité ou

encore la rupture brutale d'un état du système. Sur le plan physique, par exemple, on peut désigner le passage d'un état liquide à gazeux comme étant une « catastrophe élémentaire » du système physique.

41. Concernant le caractère mathématique du propos conceptuel : « Dit très brièvement, le modèle de base utilisé pour expliquer l'apparition de morphologies et de patterns dans des substrats matériels fonctionne de la façon suivante. On considère un système S sujet d'un processus de morphogenèse dans un substrat de domaine U . Souvent, $U = B \times T$ avec B une boîte spatiale et T un intervalle temporel. On introduit un espace M (une variété différentiable) de variables "cachées" "internes" x et l'on suppose qu'il existe une "dynamique interne" (un champ de vecteurs) X_v (χ) définie sur M et dépendant des paramètres "externes" $\in U$. Les points $\in U$ décrivent les états internes instantanés et transients du système S et les attracteurs A_v , B_v , etc. de X_v en décrivent les états internes stables en v . Si $B(A_v)$ est le bassin d'attraction de A_v et si un état interne initial χ appartient à $B(A_v)$. Alors A_v est l'état interne asymptotique stable capturant χ ». Cf. Petitot, 2016, *op. cit.*, p. 6.
42. GC 9.3.3, fol. 4. Précisons cependant que, dans des notes datant de 1946, Canguilhem affirmait que l'organisme n'est pas seulement une *forme* mais une *formation*, ce qui indique tout au moins qu'il envisageait le problème de la relation entre statisme et dynamisme.
43. GC 12.1.8, 114.
44. René Thom, 1972, *op. cit.*, p. 61.
45. Georges Canguilhem, 2021, *op. cit.*, p. 491.
46. René Thom, 1972, *op. cit.*, p. 22.
47. *Ibid.*, p. 24.
48. Gaston Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, Presses Universitaires de France, [1934] 2020, p. 76.
49. Gaston Bachelard, *Le matérialisme rationnel*, Presses Universitaires de France, [1953] 2014, p. 182.
50. *Ibid.*, p. 11.
51. Gaston Bachelard, *L'activité rationaliste de la physique contemporaine*, Presses Universitaires de France, 1951, p. 17.
52. Raymond Ruyer, « L'activité rationaliste de la physique contemporaine », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 57, no. 1, 1952, p. 84.
53. Jean Cavaillès, *Sur la logique et la théorie de la science*, Vrin, 1997, p. 79-81.
54. *Ibid.*, p. 80.

55. Du reste, la « philosophie du concept » de Cavaillès confirme la pertinence de l'attitude phénoménologique telle que présentée par Husserl dans les *Cartesianische Meditationen* (HUA I), pour autant qu'elle admet à la fois la *visée* de l'objet et la *régularité propre* de l'objet : «[...] puisque les choses ne sont pas en soi, mais fondées comme réalités dans l'intentionnalité de la conscience, il faut donner un privilège aux actes primitifs et d'ailleurs permanents par lesquels elle se manifeste ». Cf. *Ibid.*, p. 80. L'objection de la philosophie du concept ou de l'épistémologie historique consiste simplement à souligner les règles non intuitives (ou extra-phénoménales) propres à la façon dont la connaissance scientifique se construit tout en fabriquant, corrigeant ou modifiant un *concept*.
56. Niels Bohr, *Collected Works* (vol. 6 : *Foundations of Quantum Physics I* (1926–1932), Elsevier, 2008.
57. Werner Heisenberg, *Der Teil und das Ganze. Gespräche im Umkreis der Atomphysik*, Piper, 1969.
58. Michel Bitbol, « Is the life-world reduction sufficient in quantum physics? », dans *Continental Philosophy Review*, vol. 4, 2021, p. 1-18.
59. Gaston Bachelard, *La philosophie du non*, Presses Universitaires de France, 1940, p. 130.
60. Jean Petitot, « Hypothèse localiste, modèles morphodynamiques et théories cognitives : Remarques sur une note de 1975 », vol. 77, 1989, p. 65-120.
61. Sur ce point : Cf. Jean-Claude Pariente, « Rationalisme et ontologie chez Gaston Bachelard », dans *L'épistémologie française, 1830-1970*, Éditions Matériologiques, 2015, p. 235-263.
62. « On s'efforcera donc, dans le programme préconisé ici, de libérer notre intuition du maniement des corps solides dans l'espace euclidien à trois dimensions $\mathbb{R}^3$ au profit de schémas dynamiques beaucoup plus généraux ; ces schémas sont en fait indépendants des espaces de configuration où on les considère ; en particulier, la dimension des espaces, le nombre de degrés de liberté des systèmes locaux, est parfaitement arbitraire (en fait, le modèle universel du schéma se trouve dans un espace de dimension infinie) [...] ». Cf. René Thom, 1972, *op. cit.*, p. 23.
63. Concernant l'opposition entre ces deux types d'intuition chez Husserl : Cf. Robert Sokolowski, *The Formation of Husserl's Concept of Constitution*, Nijhoff, 1964
64. Michel Bitbol, « Arguments transcendants en physique moderne », dans *La querelle des arguments transcendants*, Revue philosophique

- de l'Université de Caen, vol. 35, 2000, p. 81-101.
65. GC 11.2, fol. 38.
66. Georges Canguilhem, 2021, *op. cit.*, p. 780.
67. « La théorie cellulaire est très bien faite pour porter l'esprit philosophique à hésiter sur le caractère de la science biologique : est-elle rationnelle ou expérimentale ? Ce sont les yeux de la raison qui voient les ondes lumineuses, mais il semble bien que ce soient les yeux, organes des sens, qui identifient les cellules d'une coupe végétale. Et pourtant, le microscope est plutôt le prolongement de l'intelligence que le prolongement de la vue ». Cf. *Ibid.*, p. 381.
68. Pour un aperçu programmatique de l'inférence active : cf. Thomas Parr et al., *Active Inference : The Free Energy Principle in Mind, Brain, and Behavior*, The MIT Press, 2022.
69. Mikel Dufrenne, 1953, *op. cit.*, p. 173.