

## Fenêtre sur rue. La Modernité comme histoire de l'œil

Dans *Cities, Words and Images : From Poe to Scorsese*, Patrizia Lombardo consacre un chapitre à Van Gogh et Hofmannsthal, sous-titré « Couleurs et silence ». À la fin de ce chapitre, elle associe les noms de Poe et de Baudelaire à celui d'Hofmannsthal autour d'un *devenir-œil* inséparable de la « grande ville » —New York, Baltimore, Londres, Paris, Berlin. Les notes qui suivent sont écrites en marge de cette belle page qui permet d'entrevoir une autre histoire de la Modernité.

\*

La *Lettre de Lord Chandos* publiée par Hugo von Hofmannsthal à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle est considérée à bon droit (mais pas toujours pour les meilleures raisons) comme un moment pivotant dans cette histoire. Son auteur fictif, Chandos, décrit à son correspondant, Francis Bacon, un état morbide dont les symptômes les plus spectaculaires consistent en divers troubles de la perception. Hofmannsthal donne là un nouveau tour d'écrou au motif de l'hallucination qui, hérité du Romantisme, traverse toute la Modernité. Depuis les visions nervaliennes jusqu'à l'« opéra fabuleux » rimbaldien, en passant par les fantasmagories stupéfiées du mangeur d'opium de Thomas De Quincey ou du fumeur de houka baudelairien, « l'art romantique » comme la modernité sont inséparables de dérèglements sensoriels qui sont autant d'incitations à de nouveaux réglages poétiques.

Les mots n'échappent pas plus que les choses à ce destin hallucinatoire. On peut voir « très franchement une mosquée à la place d'une usine » ; mais la langue, elle aussi, suscite ce que Rimbaud appelle « l'hallucination simple » : « un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi »<sup>1</sup>. Rimbaud poursuit : « Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots ». « Sens peu clair », notent les éditeurs de l'édition « Classiques Garnier »<sup>2</sup>. Mais Rimbaud n'est pas « classique » au point de se croire tenu de dire même l'obscur clairement...

Recueillant en 1902 l'héritage hallucinatoire du siècle de Rimbaud, Hofmannsthal le nimbe d'une étrangeté rendue plus inquiétante encore par la plume froidement analytique de Lord Chandos<sup>3</sup>. Le pis n'est pas de voir le langage : le pis est d'*être vu par les mots*. C'est ce qui arrive à Lord Chandos : « Les mots flottaient, isolés, autour de moi ; ils se figeaient, devenaient des yeux qui me fixaient [...] »<sup>4</sup>. Comme le marque Patrizia Lombardo, « Words in modern literature are now themselves meant to be eyes »<sup>5</sup>. C'est à ce titre que la *Lettre de Lord Chandos* lui importe et nous importe. Moins comme un maillon dans la chaîne rétrospectivement forgée des poétiques modernes, que comme un jalon particulièrement significatif dans une histoire du devenir-œil.

---

<sup>1</sup> A. Rimbaud, *Une saison en enfer*, in *Œuvres*, éd. de S. Bernard et A. Guyaux, Paris, Garnier, 1987, p. 230.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 473, note 12.

<sup>3</sup> Pour une approche freudienne de la question du regard dans la modernité, voir l'intéressant article de Lilyane Deroche-Gurcel, « L'inquiétante étrangeté ou le regard comme modalité de la modernité », *Communications* n°75, 2004 ; consultable [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588-8018\\_2004\\_num\\_75\\_1\\_2150](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_2004_num_75_1_2150)

<sup>4</sup> H. von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, traductions de Jean-Claude Schneider et Albert Kohn, Paris, Gallimard, «Poésie/Gallimard», 1992, p. 44.

<sup>5</sup> P. Lombardo, *Cities, Words and Images : From Poe to Scorsese*, Basingstoke and New York, Palgrave MacMillan, 2003, p. 60.

\*

Jacques Le Rider a mis en garde contre deux lectures de la *Lettre de Lord Chandos* : l'une, trop « dramatique », en fait une scène archétypale de la « perte du langage » ; l'autre, trop « autobiographique », y voit la traduction d'une crise personnelle catastrophique annonciatrice d'une « transformation de l'écrivain »<sup>6</sup>. Au terme d'un savant parcours intertextuel, il nous convainc de la double erreur qui consisterait, d'une part, à identifier Hofmannsthal à sa créature Chandos, et, d'autre part, à méconnaître la fabrique « classique », saturée d'allusions et de références, qui est celle de la *Lettre*. À Claudio Magris, tout particulièrement, il reproche de voir la *Lettre* comme « l'avant-courrière de la littérature expérimentale qui fera du langage, non seulement le matériau, mais l'objet de son travail, inventant une nouvelle langue contre la cohérence sémiologique du langage ordinaire »<sup>7</sup>. Magris « va trop loin », ajoute-t-il, « lorsqu'il rapproche la *Lettre de Lord Chandos* des expressionnistes, des dadaïstes ou d'Ernst Jandl. Ce qu'il y a de moderne dans la *Lettre*, c'est incontestablement la conscience critique du langage qui va beaucoup plus loin que l' ancestrale exigence de perfection et qui porte ici sur la validité même du langage. Mais la forme reste classique »<sup>8</sup>.

Au cœur du différend, une « phrase », citée par Le Rider, tremplin d'où Magris s'élancerait pour faire le grand saut vers la vulgate critique des années 1980 :

Partant de la phrase où Lord Chandos déclare : « Tout se décomposait en fragments, et ces fragments ne se laissaient plus enfermer dans un concept. Les mots flottaient, isolés, autour de moi ; ils se figeaient, devenaient des yeux qui me fixaient et que je devais fixer en retour : des tourbillons, voilà ce qu'ils sont, y plonger mes regards me donne le vertige, et ils tournoient sans fin, et à travers eux on atteint le vide », Claudio Magris récapitule quelques tendances du traitement expérimental du langage littéraire<sup>9</sup>.

On aura reconnu (pour partie) le passage cité par Patrizia Lombardo. On aura aussi constaté que la séquence contentieuse n'est pas formée d'une phrase, mais bien de *deux*, tant grammaticalement que sémantiquement. Patrizia Lombardo ne citait (et commentait) que la seconde. Jacques Le Rider ne commente que la première, celle qui établit un lien direct entre fragmentation du langage et dissolution des concepts<sup>10</sup>. Il ne dit rien en revanche de celle qui décrit le devenir-œil des mots. Or c'est sur elle surtout que repose la lecture qu'il met en

---

<sup>6</sup> « Ce rappel historique oblige à corriger une lecture trop « dramatique » de la *Lettre de Lord Chandos*. On aurait tort de parler de « perte du langage » et d'une crise vécue comme une catastrophe » ; J. Le Rider, « La «Lettre de Lord Chandos» », *Littérature* n° 95, « Récit et rhétorique », 1994, p. 97 ; consulté sur *Persée*. « L'interprétation «autobiographique» de la *Lettre de Lord Chandos* conduit souvent à une erreur de perspective, car elle pousse à insister sur le moment de rupture, de crise, de transformation de l'écrivain. On peut tout aussi bien souligner la profonde continuité qui, chez Hofmannsthal, caractérise la réflexion sur le langage » (*ibid.*, p. 101).

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 93. Le texte de Magris visé par J. Le Rider est « La rouille des signes » (in *Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929*, éd. par Jean- Yves Masson, Marseille, Sud, Hors Série 1990, pp. 69-99 ; repris dans Magris, Claudio, *L'Anneau de Clarisse*, trad. J. et M.-N. Pastureau, Paris, L'Esprit des péninsules, 2003).

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 93. Le passage de Hofmannsthal est cité dans l'édition Gallimard de 1980 (*La Lettre de Lord Chandos et autres essais*, trad. par Albert Kohn et Jean-Claude Schneider, Paris, Gallimard, 1980, p. 80). C'est J.-Cl. Schneider qui signe la traduction de la *Lettre* elle-même, reprise en 1989 au Mercure de France (*Lettres du Voyageur à son retour précédé de La Lettre de Lord Chandos*) et en 1992 dans la collection «Poésie-Gallimard» (*Lettre de Lord Chandos et autres textes*). Signalons une lacune dans la première phrase citée, qui doit se lire : « Tout se décomposait en fragments, et ces fragments à leur tour se fragmentaient, rien ne se laissait plus enfermer dans un concept ».

<sup>10</sup> Il le fait plus avant dans l'article, lorsqu'il éclaire brillamment le parti pris anti-conceptuel de Hofmannsthal.

cause. *Lapsus oculi* ? Principe de précaution ? Le critique s'est-il refusé à «fixer», comme Chandos, les mots ocellés « à travers lesquels on atteint le vide » ? Ce silence du commentaire, dans un article où sont glosées avec rigueur et finesse toutes les autres citations, confirmerait au moins le statut de tache aveugle, dans la *Lettre de Lord Chandos*, de cette étrange « seconde phrase ».

On partagera l'insatisfaction de Jacques Le Rider devant toute interprétation réductrice de la scène comme allégorie moderniste et dramatisation précoce de l'autoréférentialité du langage ; reste que ces mots-yeux sont bien là, au cœur de la *Lettre*, et qu'on ne peut méconnaître ni leur présence, ni la violence de cette présence. Patrizia Lombardo n'élude ni l'une ni l'autre. Et convoquant Poe et Baudelaire autour de cette scène de langage, elle nous aide à en surmonter la fascination.

\*

C'est un *état de fascination*, en effet, que décrit la « seconde phrase » : inquiétante, on l'a dit, irritante aussi comme peuvent l'être, en littérature, les récits de rêve — et, dans la vie, le délire des autres. Dans le récit, somme toute très tenu et maîtrisé de la *Lettre*, elle introduit une dissonance et comme une indéfinissable outrance. D'où la tentation de passer outre, comme Jacques le Rider — ou aux outrages apotropaïques de la parodie : « L'œil était dans le mot et regardait Chandos »...

Mais justement, cet œil-là (le mot-œil) n'a rien à voir avec celui de la Conscience, ni d'aucune conscience. Et il ne *regarde* pas Chandos, il le *fixe*. Chandos « doit » le *fixer* en retour (*wieder hineinstarren*), mais ne saurait *rendre* aux mots un regard qu'ils n'ont pas. Entre lui et eux, il ne peut y avoir que cette *fixation* vacante, voire hagarde. Chandos fixe les mots-yeux, mais n'y trouve que vertige, et ses regards « à leur tour » s'y perdent.

L'antinomie implicite, sous-jacente à cette scène, est donc celle du *voir* et du *regarder*. Le sentiment de malaise suscité par la phrase a une double origine : la contrainte exercée par ces *fantasma* qui obligent à voir ; mais aussi la menace diffuse d'une fin des échanges de regards. Avec ce poète *oculus* et ces mots devenus eux-mêmes des yeux, Hofmannsthal nous projette dans un univers où le devenir-œil a pour contrepartie paradoxale la mort du regard. L'épisode des statues sans yeux hallucinées par Chandos et qui le font s'enfuir « en pleine campagne » en est la confirmation d'autant plus probante qu'il est difficile de ne pas opposer à ces statues énuclées les statues baudelairiennes, belles comme des rêves de pierre — et surtout douées de regard : « Quel regard dans ces yeux sans prunelle ! »<sup>11</sup>.

Se dessinerait ici une histoire qui n'est pas celle de la Modernité selon la Vulgate, mais qui court, en parallèle, du Romantisme à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle : une histoire littéraire, picturale, esthétique, mais tout aussi bien anthropologique, sociale et politique. Une telle histoire ne peut être écoutée qu'aux portes du fantasme, puisqu'elle est l'histoire d'une perte elle-même fantasmée : la perte de l'échange des regards qui fondait le rapport intersubjectif et auquel la Modernité aurait substitué la cruelle obligation de *voir*.

Avant d'être thématiqué comme tel, par Baudelaire notamment, ce fantasme a son prophète, dans les années du Romantisme triomphant : c'est Turner. William Turner dépeint cette vision forcée sous sa forme la plus extrême, celle d'une torture, dans son *Regulus* de 1828. Regulus, on le sait, est ce consul romain libéré sur parole par Carthage pour négocier la paix avec Rome et qui, après avoir déconseillé cette paix au Sénat et à ses compatriotes, revint

---

<sup>11</sup> Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 671 ; voir, de Jean Starobinski, « Le Regard des statues », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 50, 1994, p. 55-64.

se livrer aux Carthaginois. Ceux-ci lui coupèrent les paupières pour ensuite l'exposer au soleil. De ce supplice, William Turner fait un tableau terrible d'incandescence en mettant ses propres yeux à la place des yeux torturés du Romain, contraint de fixer jusqu'à la cécité le port éblouissant, le ciel chauffé à blanc que nous montre le tableau.

Funeste présage que ce Regulus aux yeux tués par trop de lumière. Ce n'est pas une barbarie archaïque que Turner met en scène — tout aspect historique ou anecdotique est d'ailleurs absent de cette toile embrasée de lumière ; c'est une peur moderne que *Regulus* préfigure.

Peinture d'histoire à sa manière, mais d'une histoire qui ne fait que commencer.

\*

Trois quarts de siècle plus tard, la *Lettre de Lord Chandos* peut faire figure de bilan et même de bilan de santé. Hofmannsthal nous montre Chandos comme un « cas » intéressant. Il s'inscrit ainsi dans la tradition, inaugurée en France par Vigny, des consultations médicales à destination des poètes : *Stello*, on s'en souvient, se terminait par la rédaction d'une ordonnance du Docteur-Noir destinée à combattre tout à la fois les « diables bleus » et les vellétés d'engagement politique qui tourmentaient son patient ...

Or, fait remarquer Patrizia Lombardo, Hofmannsthal n'est pas le premier à repérer les symptômes qu'il décrit chez Chandos, en particulier l'inquiétant symptôme du regard vacant. Ces yeux insomniaques qui ne rencontrent jamais le regard d'autrui, elle les croise déjà chez Poe : « La vacuité dont parle Lord Chandos, ainsi que ces mots qui sont des yeux, ne sont pas sans analogie avec le regard vide du vieillard de Poe, dans son célèbre conte métropolitain *The Man of the Crowd* »<sup>12</sup>. Au dénouement de *L'Homme des foules*, en effet, le narrateur se plante devant l'inlassable marcheur pour le dévisager, pour le *fixer* bien en face, “steadfastly in the face”. Mais sa « fermeté » est sans objet, la confrontation impossible : « il ne fit pas attention à moi »<sup>13</sup>.

Avec Poe et son traducteur Baudelaire, poètes voués au vaste désert des villes, un nouveau personnage s'introduit dans la consultation : la Métropole génitrice ou plutôt génératrice de l'art moderne, lequel n'a de sens aux yeux de Baudelaire qu'à se montrer capable de transcrire, comme Poe ou Constantin Guys, les formes de vie nouvelles qu'elle impose. Bien d'autres facteurs convergent, au XIX<sup>e</sup> siècle, pour transformer les conditions mêmes de la vie littéraire et artistique européenne : historiens et sociologues nous l'assurent et nous n'en doutons pas. Mais c'est la Ville, « la fourmillante cité », qui métamorphose l'artiste. Elle fait de lui un œil inexorablement ouvert. Ce don fait ses délices et son tourment — celui de Regulus. « On dirait que ses yeux n'ont pas de paupières », dit Hofmannsthal du poète<sup>14</sup>. Point n'est besoin de ressusciter Carthage, comme Flaubert, pour en retrouver la cruauté. La grande ville du XIX<sup>e</sup> siècle est cet univers impitoyable qui bannit, dit Patrizia Lombardo, la « pitié classique » ; qui ne connaît que la « pitié violente », celle « dont on trouve l'expression dans la peinture de Kokoschka, ou chez Lord Chandos quand il se remémore la tuerie des rats » — dont l'horreur le fait penser à Carthage<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> P. Lombardo, *Cities...*, p. 60. J'ai pris la liberté de traduire littéralement l'adjectif *Metropolitan* par *métropolitain* en hommage au titre donné par Rimbaud à l'une des *Illuminations* (*Œuvres*, éd. cit., p. 290).

<sup>13</sup> Edgar Allan Poe, *Œuvres en prose*, trad. par Charles Baudelaire, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1951, p. 320.

<sup>14</sup> H. von Hofmannstahl, « Le poète et l'époque présente », trad. par A. Kohn, in *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, Paris, Gallimard, « Poésie-Gallimard », 1992, p. 95.

<sup>15</sup> Cette « agonie d'un peuple de rats », empoisonnés sur ses ordres dans les caves à lait d'une métairie, rappelle d'abord à Chandos un souvenir littéraire (la fuite des habitants d'Albe-la-Longue avant sa destruction, selon

Dans la ville capitale, les hommes, les femmes se croisent — non les regards. Ou s'ils le font, c'est pour la dernière fois :

*La rue assourdissante autour de moi hurlait.*

Au premier vers de son poème *À une passante*, Baudelaire installe la rue tonitruante de la métropole moderne, qui rend vaine la dérive des corps soumis à son *clinamen* en faisant avorter les rencontres qu'elle a facilitées. Certes, *À une passante* est encore un poème du regard :

*Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,*

mais d'un vain regard, échangé en pure perte :

*Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?*

*Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !*<sup>16</sup>

« *Jamais* peut-être », *nevermore*, « *man ins Leere kommt* » : à ces *sumbola* de l'anéantissement partagés par-delà les langues, Baudelaire, Poe et Hofmannsthal se reconnaissent. Et s'estompent, de l'un à l'autre, les derniers feux de l'échange des regards. Car si la Modernité exige des poètes qu'ils arpentent la Métropole les yeux grands ouverts, elle les contraint en même temps à le faire *Eyes Wide Shut*. Le titre que Stanley Kubrick donna à son dernier film traduit génialement cette intuition. Le récit dont il s'inspire s'intitulait sobrement *Traumnovelle* : faut-il rappeler qu'il est l'œuvre d'Arthur Schnitzler, frère en Modernité de Hofmannsthal, comme en témoigne leur correspondance qui s'étend sur près de quarante ans et qui commença dans la Vienne de la Sécession, décrite par Carl Schorske ?

Schorske, l'un des maîtres les plus aimés de Patrizia Lombardo qui fut sa collègue à Princeton ; Kubrick, l'un de ses cinéastes *preferiti*. « La scène s'arrange », eût dit Sade. Nous ne nous y mêlons pas : cette ronde-là nous mènerait trop loin. Contentons-nous de l'orbe plus modeste que décrivent, l'un suivant l'autre, le narrateur de *L'Homme des foules* et le vieillard dont la « physionomie » a captivé le regard de son poursuivant par « l'absolue idiosyncrasie de son expression »<sup>17</sup>.

\*

Le conte d'Edgar Allan Poe *The Man of the Crowd* a paru en décembre 1840. La scène est à Londres et l'atmosphère doit peut-être quelque chose au souvenir des années qu'y passa Poe, dans sa jeunesse, avec ses parents adoptifs, tandis que Turner peignait son *Regulus*.

Le narrateur se présente comme relevant d'une grave maladie et jouissant de cet état de lucidité que donne le recouvrement de la santé et des sensations. Attablé dans une *coffee*

---

Tite-Live) qui suscite, à son tour, une fantasmagorie carthaginoise : « voilà ce que je portais en moi, et en même temps Carthage en flammes tout entière » (p. 46).

<sup>16</sup> Baudelaire, « À une passante », *Fleurs du Mal*, XCIII, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 92-93. Pour une lecture plus approfondie du poème, voir le chapitre V (« La rue passante ») de *Baudelaire devant l'innombrable* d'Antoine Compagnon (Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003).

<sup>17</sup> Edgar Allan Poe, *Œuvres en prose*, éd. cit., p. 316.

*house* de Londres, il s'y tient, tout le temps du prologue, dans la position d'un observateur euphorique, dont l'attention aiguïlée par l'état de convalescence se partage entre divers objets. Ses regards se portent tantôt sur son journal (dont il ne lit, comme plus tard Sherlock Holmes, que les petites annonces) ; tantôt sur l'humanité, sans grand intérêt, semble-t-il, qui peuple l'établissement ; tantôt enfin vers la rue. Mais, bientôt, lecture du journal et spectacle de la *coffee house* sont délaissés : c'est la rue seule qui fixe son attention et c'est dans la rue qu'il se jette pour suivre pendant quelque vingt-quatre heures, sans désespérer et avec une vigueur remarquable pour un convalescent, un personnage qu'il a distingué de la foule.

Le conte se divise ainsi en deux parties presque égales. La première, *suave mari magno* moderne : après quelques considérations liminaires sur le remords que fait peser sur certains hommes certains crimes, le convalescent décrit sa position d'observateur, puis la foule qu'il observe et dans laquelle il identifie des ensembles et sous-ensembles humains : « la race des commis », « la race des filous », etc. Mais l'apparition dans son champ de vision de « l'homme des foules » le fait passer de cette observation typologique d'*impartial spectator* à une filature fébrile de l'énigmatique individu. Il suivra l'homme, on l'a dit, d'un crépuscule à l'autre, à travers les quartiers les plus différents de la « grande ville ». Et nous aussi, sur ses talons.

Tout — à commencer par le titre *L'Homme des foules* — fait donc converger l'intérêt du lecteur vers la poursuite haletante et décevante de la seconde partie. Or par un étrange phénomène qui ne peut certainement pas être réduit à une bévue, les plus illustres lecteurs de ce conte semblent ne vouloir parler que de la première. À commencer par Walter Benjamin.

Dans la sixième section de « Sur quelques thèmes baudelairiens », Benjamin fait un sort particulier à *L'Homme des foules*, présentant cette nouvelle comme un « classique » parmi les textes « où figure le thème de la foule »<sup>18</sup>. Mais, curieusement, le résumé qu'il en offre ne porte que sur cette première partie que j'appelle (abusivement sans doute) son prologue. Sitôt terminé ce résumé partiel, Benjamin congédie sèchement le conte de l'homme errant : « Pour important qu'il soit, le récit qui suit ne nous intéresse pas ici »<sup>19</sup>. Ainsi, dans ce « classique » moderne de la mise en scène littéraire de la foule, « l'homme des foules » lui-même serait sans intérêt ? Ce « Circulez, il n'y a rien à voir » a de quoi dérouter.

L'étrange attitude de Benjamin est-elle liée à la figure même de « l'homme des foules » ? C'est possible : plusieurs de ses traits, en effet, semblent renvoyer à un autre « homme errant », le Melmoth de Maturin, en même temps qu'à la figure du Juif errant, que l'extraordinaire succès du roman d'Eugène Sue a propulsée au premier rang des mythes littéraires à la mode. L'insistance de Poe sur le remords induit par un crime inouï ainsi que la déambulation compulsive et forcenée qui caractérise l'homme des foules concourent à suggérer une parenté entre ces « errants ». Indépendamment même de l'ambiguïté du personnage (dont la malédiction est liée à une offense faite au Christ), Benjamin a pu considérer comme malvenue cette revenance légendaire dans un conte dont Baudelaire et lui-même veulent faire une vignette de la Modernité et non une « prophétie du passé ».

Mais Benjamin a probablement une autre raison, qu'on pourrait dire mimétique, d'ignorer la seconde partie de la nouvelle. N'est-ce pas précisément ce que fait Baudelaire lui-même dans *Le Peintre de la vie moderne* ? Au mitan du troisième chapitre, le voici qui interroge rhétoriquement son lecteur : « Vous souvenez-vous d'un tableau (en vérité c'est un tableau !) écrit par la plus puissante plume de cette époque, et qui a pour titre *L'Homme des foules* ? ». Dans le doute, il lui rafraîchit la mémoire. Mais du « tableau » offert par Poe, il ne présente que la scène initiale, de surcroît bizarrement retordue :

---

<sup>18</sup> W. Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens » [1939], trad. par Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, « Folio-Essais », 2000, p. 352.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 353.

Derrière la vitre d'un café, un convalescent, contemplant la foule avec jouissance, se mêle, par la pensée, à toutes les pensées qui s'agitent autour de lui. Revenu récemment des ombres de la mort, il aspire avec délices tous les germes et toutes les effluves de la vie ; comme il a été sur le point de tout oublier, il se souvient et veut avec ardeur se souvenir de tout. *Finally* il se précipite à travers cette foule à la recherche d'un inconnu dont la physionomie entrevue l'a, en un clin d'œil, fasciné. La curiosité est devenue une passion fatale, irrésistible.<sup>20</sup>

Résumé doublement étrange. D'une part Baudelaire semble considérer que le conte s'achève quand commence « l'action » : c'est en tout cas ce que suggère le « *Finally* » que j'ai souligné dans la citation. D'autre part, il introduit un thème totalement absent de la nouvelle de Poe (qu'il a pourtant de bonnes raisons, comme traducteur, de connaître intimement) : celui de la mémoire, du désir qu'il prête au convalescent de « se souvenir de tout ».

Il est donc tentant de penser que Benjamin a répété le geste même de Baudelaire, tel qu'il se dessine dans ce curieux paragraphe. Ou plutôt qu'il a cru le répéter. Car décrétant hors sujet, un peu hâtivement, « le récit qui suit », il n'en retient que le *premier* mouvement. Or le geste par lequel Baudelaire, dans *Le Peintre de la vie moderne*, fait comparaître « l'homme des foules » pour illustrer l'art moderne ne s'interrompt avec la fin de ce paragraphe : il n'est que suspendu, pour être repris et prolongé, un peu plus loin, toujours à propos de Constantin Guys, constitué en idéal-type du peintre de la vie moderne et, au-delà, des formes artistiques de la Modernité. Loin de se désintéresser du « récit qui suit » et du héros éponyme de la nouvelle, Baudelaire y revient au contraire de toute nécessité : « l'homme des foules » est une figure nécessaire à la complétude de son « tableau » à lui.

L'artiste moderne qu'incarne Constantin Guys est en effet pour Baudelaire tout à la fois l'observateur-narrateur du « prologue » et l'homme des foules du « récit qui suit ». Il est l'homme-enfant auquel la convalescence redonne la fraîcheur et la vivacité de sensations cinesthésiques propices à la vision créatrice ; mais il est aussi, et tout aussi nécessairement, le vieillard sans âge dont la survie semble dépendre de son immersion dans la foule et dont la vie s'arrêterait, sans doute, s'il cessait de baigner dans le liquide amniotique de l'humanité urbaine. C'est parce qu'il vit de cette symbiose qu'il doit non seulement se jeter jour et nuit dans l'anonymat sans cesse renouvelé de foules bigarrées, mais encore, ajoute Baudelaire — renchérissant sur Poe dans l'imagerie fusionnelle — « épouser les foules ».

Telle est la définition que propose Baudelaire de l'artiste « moderne ». Telle est aussi sa réponse face aux pièges de la fascination. Si Benjamin écarte de son analyse ce bain de foule aux allures d'épousailles, qui fait de l'artiste un nouveau Doge épousant la mer houleuse des humains, c'est sans doute qu'en cette fin des années trente, l'idée même de foule a pris pour lui des connotations sinistrement politiques, comme en témoigne son intervention à Pontigny en mai 1939. Après avoir évoqué « l'irréparable détresse du solitaire au sein des foules » qui fut celle de Baudelaire, Benjamin enchaînait : « Est-il trop audacieux de prétendre que ce sont ces mêmes foules qui, de nos jours, sont pétrées par les mains des dictateurs ? » Le lot de Baudelaire, ajoute Benjamin, n'était pas « d'entrevoir dans ces foules asservies des noyaux de résistance » politiques (« masse révolutionnaires de quarante-huit » ou « communards »)<sup>21</sup>. Dans cette lecture assombrie de Baudelaire, multitude rime avec solitude, sans que la myopie politique du poète lui permette d'entrevoir les ferments sociaux d'une résistance politique ; mais le regard de Benjamin, hanté par le présent, accommode mal sur un texte qui affirme la nécessité historique — et esthétiquement *bénéfique* pour l'artiste — de devenir homme des foules. Pour l'exilé parisien, les foules « pétrées » par les fascismes

<sup>20</sup> Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. II, 1976, p. 689-690.

<sup>21</sup> Cité dans Baudelaire, *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*, éd. d'André Guyaux, Paris, Folio-Gallimard, 1986, note 17, p. 580.

font écran aux foules qui sont à la fois le champ d'observation et le révélateur à lui-même de l'artiste moderne. Dans ce propos angoissé de 1939, il est clair que Benjamin pense moins au *Peintre de la vie moderne* qu'au dernier et crépusculaire fragment de *Fusées*, dont l'incipit est « Le monde va finir » et dont les accents apocalyptiques sont si étrangement proches de la description donnée par Marx et Engels d'une humanité jetée dans les « eaux glacées du calcul égoïste »<sup>22</sup>.

Que la vaticination de ce fragment (paru posthume en 1887) et sa noirceur « prophétique » teintée d'autodérision se soient substituées chez Benjamin, au mitan du XX<sup>e</sup> siècle, aux paradoxes dynamiques d'une solitude symbiotique au sein des foules, ce n'est là qu'un minuscule épisode dans le lourd dossier des relectures du XIX<sup>e</sup> siècle à la lumière des tragédies historiques du XX<sup>e</sup>. Un autre drame cependant s'est joué dans la Modernité, dont Patrizia Lombardo nous a permis de renouer les anneaux de Poe à Hofmannsthal : à une humanité fondée sur l'échange des regards *et* leur fuite infinie, garantie paradoxale de leur liberté de se rencontrer, la Modernité n'a cessé de substituer, d'abord insidieusement, puis ouvertement, une implacable obligation de « fixer », dont il vaudrait la peine de retracer l'histoire, depuis la « réclame » envahissante qui déjà vrillait l'œil du citadin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux formes généralisées, pandémiques, que les nouvelles technologies ont donné à la sujétion visuelle.

Le *fascinum*, « le maléfice, le mauvais œil, qui a pour effet “d'arrêter le mouvement et de tuer la vie” (*Séminaire XI*, p. 107) »<sup>23</sup>, qui l'exerce aujourd'hui sinon l'ensemble des machines sur lesquelles, en permanence, nos yeux sont rivés et ainsi clos au monde — *eyes wide shut* ? Mais par la littérature, par la peinture, par Turner, Poe, Hofmannstahl et Baudelaire, nous en étions avertis : l'injonction de la Méduse moderne nous sommant de fixer les images mobiles et les « mots figés » de nos écrans n'est que le plus récent épisode d'une histoire de la sidération indissociable de l'avènement de la Modernité.

Philippe Roger

---

<sup>22</sup> Baudelaire, *Fusées*, feuillet 22 ; éd. citée, pp. 82-85.

<sup>23</sup> R. Barthes, « Droit dans les yeux », *Œuvres complètes*, établie par É. Marty, Paris, Seuil, 2002 ; t. V, p. 355 ; la référence est au séminaire de Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* [1964], texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1973, p. 107 ; il y a une lacune dans la citation faite par Barthes, le texte exact est : « et littéralement de tuer la vie ».