

BAUDELAIRE  
MANET  
ET LA MODERNITÉ PARISIENNE

by

FRANCINE DIMAMBRO

B.A., Trinity Western University, 1994

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILMENT OF  
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF  
MASTER OF ARTS

in

THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES  
DEPARTMENT OF FRENCH

We accept this thesis as conforming  
to the required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

DECEMBER 1996  
© Francine DiMambro , 1996

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the head of my department or by his or her representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of French

The University of British Columbia  
Vancouver, Canada

Date Feb. 30, 1997

L'un des traits les plus remarquables du temps de Baudelaire et de Manet fut la croissance rapide de Paris. Cette mutation, constituant peut-être la plus importante réalisation de l'urbanisme du Second Empire, puise son origine dans le programme de reconstruction lancé par le Baron Haussmann, Préfet de la Seine de 1852 à 1870. Doté d'un budget énorme, Haussmann supprima les vieux taudis et les centres insalubres où se multipliaient les maladies, tout comme les repaires de criminels, pour y ouvrir d'amples boulevards et y ériger de magnifiques appartements, magasins, théâtres, restaurants et cafés aux larges terrasses. Ce nouvel urbanisme, dont Baudelaire et Manet allaient devenir les meilleurs interprètes, devint pour eux un champ de spectacle qu'il fallait conquérir. La diversité des scènes urbaines qui s'y développaient les intéressant au plus haut point, leur objectif fut désormais de *peindre* des sujets tirés non pas du passé classique, mais du présent. Ils firent la chronique de la société française et illustrèrent les thèmes de la vie moderne: les boulevards aux perspectives redessinées, les parcs, les cafés, les lieux de prostitution, le théâtre, mais aussi, tout ce qu'il y avait de plus misérable dans la vie moderne, la tristesse, l'ennui, la solitude.

Ce mémoire se propose de démontrer comment les oeuvres de Baudelaire et de Manet se fondent, et se confondent parfois, non seulement dans une même vocation, celle d'articuler la modernité en mots et en couleurs, mais, par une vision esthétique et une sensibilité partagées -- Baudelaire et Manet suivant une même attitude sceptique quant à l'aptitude de la vie moderne à apporter le bonheur. Quelques poèmes et tableaux de ces deux artistes sont analysés et comparés de façon à situer leurs oeuvres par rapport à la modernité parisienne.

## TABLE DES MATIÈRES

Précis de Thèse .....		ii
Table des Matières .....		iii
Introduction .....		1
<b>P R E M I È R E P A R T I E</b>		
	<b>Le Paris de Baudelaire et Manet</b> .....	5
Chapitre Un	Les percées haussmanniennes .....	6
Chapitre Deux	Le flâneur .....	15
Chapitre Trois	<i>Le Peintre de la vie moderne</i> .....	27
<b>D E U X I È M E P A R T I E</b>		
	<b>Le Rapport Baudelaire-Manet</b> .....	37
Chapitre Un	Une sensibilité et une esthétique partagées <i>Le Peintre de la vie moderne et La Musique aux Tuileries</i> .....	38
Chapitre Deux	Une sensibilité et une esthétique partagées <i>Du Spleen de Paris au Café-concert</i> .....	59
Conclusion .....		76
Chronologie .....		79
Bibliographie .....		85
Appendices: Illustrations .....		89

## INTRODUCTION

Sans doute le penseur sent naître en son âme une mélancolie, en voyant disparaître ces édifices, ces hôtels, ces maisons où les générations précédentes ont vécu. Un morceau du passé tombe avec chacune de ces pierres, où se lisait écrite sous la rouille du temps l'histoire de nos aïeux; l'alignement coupe en deux plus d'un souvenir qu'on eût aimé garder. Une façade s'élève sur la place d'un grand événement; où maintenant passe une rue, habitait un homme illustre, l'honneur de la France et du genre humain. Parmi les plâtras vulgaires peut s'abîmer une oeuvre d'art, un bloc que le génie avait touché. De chères mémoires se perdent au milieu de ce remueménage universel; mais qu'y faire? comme le dit M. Edouard Fournier sur la couverture de son livre, par la bouche éloquente de Cicéron: Où que nous allions, nous posons le pied sur quelque histoire.

THÉOPHILE GAUTIER

Préface. *Paris démoli.*

Edouard Fournier, 1855.

Dans son cabinet de travail des Tuileries, en 1852, l'empereur Napoléon III avait fait accrocher au mur le grand plan de Paris sur lequel, dès les débuts de sa présidence, il avait lui-même dessiné «en bleu, en rouge, en jaune et en vert, suivant leur degré d'urgence, les différentes voies nouvelles qu'il se proposait de faire exécuter», écrivait dans ses *Mémoires* le Baron Haussmann auquel ce plan fut montré dès sa première visite aux Tuileries.

Avant que Haussmann ne procède aux transformations urbaines que souhaitait l'empereur, une grande partie de Paris ressemblait encore à ce qu'avait été la ville à l'époque du Roi-Soleil. Dans plusieurs régions, riches et pauvres s'observaient, se surveillaient et s'affrontaient dans des ruelles étroites, bordées de maisons infâmes, où le soleil ne se montrait que trois ou quatre fois l'an. Les changements qui prirent place sous Haussmann, presque partout et presque en même temps et à une vitesse inouïe, ne manquèrent pas d'étonner les Parisiens. De les étonner agréablement quelquefois, de les étonner désagréablement d'autres fois. Il s'agissait donc pour les écrivains et les peintres, témoins de ces transformations, de représenter ce nouveau Paris.

Or représenter le nouveau Paris d'Haussmann, pour la plupart des artistes, était-il plus vite dit qu'exécuté. Ayant toujours composé, jusque là, des oeuvres d'un grand raffinement aux thèmes inspirés par la Bible ou l'Histoire classique, décrire Paris en des termes modernes ou peindre Paris en lui empruntant des sujets modernes leur apparaissait dérisoire. Un poète et critique qui n'eut aucune crainte de passer pour dérisoire fut Baudelaire.

Baudelaire, dans son essai *Le Peintre de la vie moderne* (1863), prend pour prétexte une étude consacrée au dessinateur Constantin Guys pour exprimer ses vues personnelles sur la peinture et la modernité; il estime que la peinture ne peut plus se réduire aux drames antiques inspirés d'une histoire ou d'une littérature ancienne au caractère didactique. L'art doit trouver sa pertinence dans la modernité, c'est-à-dire dans l'actualité du sujet et l'instabilité de la vie moderne, «le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.» Pour représenter la vie moderne, «le peintre de la vie moderne» doit adopter l'attitude du flâneur, c'est-à-dire se mêler à la foule, posséder «l'oeil fixe et animalement extatique des enfants devant le *nouveau*», et en même temps, «aspirer à l'insensibilité» tel le dandy, puisque c'est à flâner à travers les rues de Paris que «le peintre de la vie moderne» y trouvera sa beauté, sa beauté éphémère, qu'il rendra éternelle par son oeuvre.

Être flâneur, pour Baudelaire, était l'essence même de l'artiste moderne. De même qu'être moderne, pour lui, supposait vivre et flâner à Paris. Avec ses innombrables boulevards bordés de cafés, de restaurants et de théâtres, Paris, étant devenu pour l'artiste-flâneur un réel champ de spectacle avec ses foules anonymes qui chargeaient ses boulevards, devenait par le fait même, une véritable source d'inspiration. Du flâneur, Baudelaire écrivait, dans *Le Peintre de la vie moderne*: «Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour

l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini.» Et dans son poème *Les Foules*, il en disait tout autant: «Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses», cependant qu'il s'empressait de dire également dans le même poème: «il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude: jouir de la foule est un art». Or, le peintre dont la personne et l'oeuvre a le mieux correspondu à sa théorie en dehors du dessinateur Constantin Guys a été Édouard Manet.

Manet et Baudelaire, en plus d'être de solides confrères en art, étaient aussi de véritables amis et de splendides flâneurs. Antonin Proust, ami intime et biographe de Manet, raconte comment les deux se promenaient dans les rues, les boulevards et les jardins de Paris, observant et absorbant tout sur leur passage, pour plus tard représenter ce tout en mots et en couleurs.

C'est de par leurs nombreuses flâneries que Baudelaire et Manet ont produit les plus belles oeuvres de leur carrière. On peut penser aux *Fleurs du Mal*, par exemple, et plus spécifiquement aux *Tableaux parisiens*, où le coeur de Baudelaire vacille entre un Paris de «vieux faubourgs» et un «Babel d'escaliers et d'arcades». Ou encore, au *Spleen de Paris* qui nous montre mieux le Baudelaire flâneur paraître, disparaître et réapparaître à travers sa poésie. Quant à Manet, moins lyrique et moins rebelle dans son approche, c'est sous ses pinceaux aux couleurs vibrantes mais discrètes qu'il nous amène nonchalamment au long de ses infatigables flâneries à travers Paris. Certains de ses tableaux nous emmènent, tel Baudelaire dans sa poésie, dans les bas-fonds de Paris, tandis que d'autres, telle *La Musique aux Tuileries*, nous transportent dans de magnifiques endroits publics y découvrir des foules splendides. Mais ce qui déroute et séduit en même

temps, dans les oeuvres de Baudelaire et de Manet, c'est le néant dans lequel elles nous laissent. Car si les oeuvres de Baudelaire et de Manet ont été interprétées de mille façons par les critiques et les historiens, elles ont parlé différemment à chacun d'entre eux et parlent encore aujourd'hui différemment à chacun d'entre nous.

Dans ce mémoire, nous nous proposons d'analyser et d'interpréter quelques poèmes du *Spleen de Paris*, en l'occurrence *Les Foules*, *Les Veuves* et *Le Vieux Saltimbanque*, et de les situer par rapport au célèbre tableau de Manet, *La Musique aux Tuileries*. Nous démontrerons comment par le truchement de la flânerie, Baudelaire et Manet ont réussi à saisir et à interpréter, sur papier et sur toile, l'insaisissable, -- l'insaisissable s'avérant les conséquences sociales et psychiques de l'haussmannisation de Paris.

La poésie de Baudelaire et la peinture de Manet ayant été situées l'une en face de l'autre, afin de démontrer à quel point elles se fondent et se confondent, parfois par une vision esthétique et une sensibilité partagées puisées dans la vie moderne, nous démontrerons comment Manet, après la mort de Baudelaire, sut représenter seul, cette fois, cette même vision et cette même sensibilité, dans son tableau *Café-concert*, quoique la nature et la fonction du flâneur aient considérablement changé. Du flâneur qui épousait la foule sur les boulevards et dans les parcs de Paris, au temps de *La Musique aux Tuileries* (1863), nous passerons au flâneur qui épouse la foule, non plus le long des rues et des boulevards de Paris mais, à partir des intérieurs privés et publics, dans le célèbre tableau *Café-Concert* (1878).

PREMIÈRE PARTIE

LE PARIS DE BAUDELAIRE ET MANET

## LES PERCÉES HAUSSMANNIENNES

Louis-Napoléon, qui avait publié en 1844, un ouvrage célèbre, sorte de programme social, intitulé «L'extinction du paupérisme», était un saint-simonien, convaincu que l'on pouvait combattre la misère morale des individus en améliorant leurs conditions d'existence et notamment l'habitation des classes laborieuses. Louis Blanc, adversaire de Napoléon III, bien que saint-simonien lui-même, fut, pour une fois, d'accord avec l'Empereur en ce qui concerne la nécessaire transformation de Paris, il écrit: «Qu'on jette bas ces rues malsaines, qu'on ouvre des voies spacieuses, qu'on fasse place au soleil dans les quartiers sombres, qu'on donne à Paris des poumons là où il a besoin de respirer, il le faut, l'hygiène l'ordonne.»

MARC GAILLARD  
*Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*

Les grands travaux de Paris avaient pour but d'améliorer les conditions de vie des Parisiens, certes, mais ils avaient également pour but de transformer la physionomie de Paris conformément aux objectifs du règne de Louis-Napoléon, c'est-à-dire d'adapter Paris à ses fonctions de grande capitale européenne, d'étonner le monde par des réalisations modernes et somptueuses, et par la même occasion, détruire les quartiers traditionnellement favorables aux insurrections populaires. De 1851 à 1870, environ soixante-dix pour-cent de la capitale fut réaménagée. Des milliers de vieilles maisons furent détruites, des dizaines de rues anciennes, au tracé tortueux et étroit, furent supprimées, et à leur place, furent percées des voies nouvelles, droites et larges, bordées d'immeubles cossus et de magasins somptueux, débouchant sur de vastes places en croix ou en étoiles. Baudelaire et Manet ne furent pas sans commémorer ces transformations. Dans sa deuxième édition des *Fleurs du Mal*, en 1861, Baudelaire insérait une toute nouvelle section, intitulée les «tableaux parisiens», dans laquelle le thème du vieux Paris disparu, conservé dans le souvenir, fut ramené avec beaucoup de nostalgie. Et Manet, après avoir confié à des collègues, «le vrai c'est que nous n'avons pas d'autre devoir que d'extraire de notre

époque ce qu'elle nous offre»,<sup>1</sup> peignait *Le Chemin de fer*, en 1872-73, où le train entrant en gare se trouve absent, Manet désirant avant tout accentuer la modernité de la scène, avec ses vapeurs, ses grilles et ses charpentes métalliques (ill. 1). Toutefois, si la capitale fut soigneusement redessinée pour offrir une image grandiose du règne de Louis-Napoléon, ce nouvel urbanisme eut également pour effet d'aliéner ses citadins. Ayant cessé pour toujours d'être un conglomérat de petites villes distinctes, pourtant rattachées les unes aux autres par leurs divertissements et leurs excentricités, Paris devint une ville artificielle où le Parisien, ne se sentant plus chez lui, faisant figure de déraciné, fut saisi d'un sens d'isolation et d'aliénation qu'il lui fut difficile de dissimuler.

Vers 1850, Paris comptait, selon Marc Gaillard, un million d'habitants, la plupart s'entassant dans des rues sales, insalubres et étroites, demeurées presque inchangées depuis le Moyen-Âge. Ces rues formaient non seulement un foyer de maladies et de crimes, mais pouvaient aussi protéger des rébellions, comme celles de 1830 et 1848, qui provoquaient à chaque fois la chute du gouvernement.<sup>2</sup> Napoléon III, conscient de ces dangers, chargea Haussmann, Préfet de la Seine de 1853 à 1870, de redessiner la ville afin de se débarrasser de toutes menaces de révolutions et d'ériger une capitale à la hauteur de ses prétentions impériales. Environ 350 000 personnes furent délogées afin de déployer, selon les termes d'Haussmann, des «communications stratégiques» d'accès faciles pour la police et de dégager des lignes de tir pour les troupes. Evoquant le Boulevard Sébastopol, par exemple, Haussmann, qui se félicitait d'avoir conçu de tels boulevards, écrivait dans ses *Mémoires*:

---

1. Antonin Proust citant Edouard Manet in *Edouard Manet: Souvenirs* (Paris: L'Echoppe, 1988), 38.  
2. Marc Gaillard, *Paris au XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris: AGEF, 1991), 119 et 122.

C'était l'éventrement du Vieux Paris, du quartier des émeutes, des barricades, par une large voie centrale, perçant, de part en part, ce dédale presque impraticable, accostée de communications transversales, dont la continuation devait compléter l'oeuvre ainsi commencée. L'achèvement ultérieur de la Rue de Turbigo fit disparaître la Rue Transnonain [capitale symbolique des barricades] de la carte de Paris!<sup>3</sup>

Tout en éliminant les quartiers propices aux insurrections, le nouveau préfet s'avérait également tout aussi impatient de transformer Paris que le nouvel Empereur. «Hommes de même culture, imprégnés des grands idéaux saint-simoniens» souligne Gaillard, «ils [avaient] les mêmes objectifs, faire de Paris une "ville lumière" dont la splendeur [serait] sans équivalent dans le monde».<sup>4</sup> Les travaux haussmanniens consistèrent en la distribution d'eau de source dans les immeubles, l'extension des égoûts, la réalisation de jardins et de squares (églises, mairies, théâtres, restaurants, hôpitaux, casernes) et l'ouverture de voies nouvelles. En 1870,<sup>5</sup> un cinquième des rues de Paris avaient été créées par Haussmann et les dépenses encourues pour ses projets s'élevaient à 2.5 billions de francs.<sup>6</sup> Priscilla Ferguson note «qu'en très peu de temps, le terme *haussmannisation* était devenu métaphore pour le Second Empire»,<sup>7</sup> dans ses aspects positifs aussi bien que négatifs. Mais si Paris devint sous Haussmann la «ville lumière» qui fit l'admiration des autres nations au prix de transformations grandioses, ces transformations ne furent pas sans susciter de nombreuses critiques.

---

3. Baron Haussmann, *Mémoires du Baron Haussmann*, Tome 3 (Paris: Victor-Havard), 1890-93, 54.

4. Marc Gaillard, *Paris au XIXe siècle*, (Paris: AGEF, 1991), 123.

5. Ses plans ambitieux l'obligeant à jongler avec les fonds de l'état, il fut retiré de ses fonctions le 2 janvier 1870, quelque temps avant la chute du régime. Cité dans David Jordan, *Transforming Paris: The Life and Labors of Baron Haussmann* (New York: Free Press, 1995), 315.

6. Après le départ d'Haussmann, la ville devait encore 1 518 799 082 de francs. Ce n'est qu'en 1929 que la ville réussit à acquitter sa dette. Cité dans David Jordan, *Transforming Paris* (238).

7. Priscilla Ferguson, *Paris as Revolution: Writing the Nineteenth-Century City* (Berkeley: U of California P, 1994), 124.

La destruction d'une grande partie de Paris causée par les ambitions d'Hausmann souleva beaucoup d'animosité, non seulement de la part de la classe malaisée qui se voyait chassée de la capitale pour habiter les faubourgs de banlieue<sup>8</sup> mais, d'un certain nombre d'artistes qui voyaient la destruction du «vieux Paris» plutôt comme une catastrophe. Victor Fournel explique comment, en peu de temps, les différents quartiers jouissant d'un caractère tout particulier la veille, le perdaient le lendemain, au profit de la nouvelle masse homogène occasionnée par les ambitions de plus en plus excessives d'Hausmann: «Du Faubourg Saint-Germain au faubourg Saint-Honoré, du pays latin aux environs du Palais Royal, du faubourg Saint-Denis à la Chaussée d'Antin, du boulevard des Italiens au boulevard du Temple, il semblait (avant le Second Empire) que l'on passât d'un continent dans un autre. Tout cela formait dans la capitale [...] de petites villes distinctes. [...] [Maintenant] Paris sera bientôt un grand phalanstère dont toutes les aspérités, tous les reliefs auront disparu, égalisés et aplatis sous le même nouveau. [Paris ne sera plus qu'une] ville de boutiques et de cafés, qui vous [poursuivra] de l'éternelle obsession de son étalage tapageur et de sa fausse richesse».<sup>9</sup>

Plusieurs écrivains partageaient ce point de vue. Vuillot, des Essarts, Bouilhet, de Lasteyrie, tous firent écho de leur mécontentement. On accusa Hausmann de vandalisme. «Cruel démolisseur», écrivait Charles Valette, en 1856, «qu'as-tu fait du passé? / Je cherche en vain Paris; je me cherche moi-même».<sup>10</sup> Même Victor Hugo, alors en exil, exprimait son irritation en dédiant un poème à Hausmann:

---

8. L'augmentation des salaires étant loin de suivre l'évolution à la hausse du coût de la vie, la classe ouvrière ne pouvait se permettre d'habiter les nouveaux appartements d'Hausmann.

9. Richard Burton citant Victor Fournel in *The Context of Baudelaire's «Le Cygne»*, (39-40).

10. Pierre Citron citant Charles Valette in *La Poésie de Paris: De Rousseau à Baudelaire*, Tome II (Paris: Minuit, 1961), 335.

Aujourd'hui ce Paris énorme est un Eden  
 Charmant, plein de gourdins et tout constellé d'N;  
 La vieille hydre Lutèce est morte; plus de rues  
 Anarchiques, courant en liberté, bourrués,  
 Où la façade au choc du pignon se cabrant  
 Le soir, dans un coin noir, faisait rêver Rembrandt;  
 Plus de caprice; plus de carrefour méandre  
 Où Molière mêlait Gêronte avec Léandre;  
 Alignement! tel est le mot d'ordre actuel.  
 Paris, percé par toi de part en part en duel  
 Reçoit tout au travers du corps quinze ou vingt rues  
 Neuves, d'une caserne utilement accrues!  
 Boulevard, place, ayant pour cocarde ton nom,  
 Tout ce qu'on fait prévoit le boulet de canon.<sup>11</sup>

Des milliers de vieux édifices furent détruits. Et si Napoléon III, forcé par l'indignation de la foule, donna l'ordre, au début des années 1860, d'en faire des listes et des croquis pour conserver aux archives royales, on l'accusa malgré cet effort d'être un «fourbe», puisque derrière ses idées de modernisation, se cachaient, selon ses adversaires, des intentions malhonnêtes: emprunts massifs, spéculations sur les indemnités d'expropriation, sur les lotissements de terrains et sur les constructions d'immeubles. Selon Jules Ferry, des dizaines de personnages auraient édifié des fortunes fabuleuses pendant que la Ville et l'État s'endettaient.<sup>12</sup>

Si quelques artistes se sont efforcés en vain de préserver le «vieux Paris», plusieurs d'entre eux ne nourrissaient pas nécessairement la même ambition. Théophile Gautier, par exemple, regrettait la disparition pure et simple des merveilles de l'architecture et de l'urbanisme anciens,

---

11. Victor Hugo. «Les années funestes», *Poésie*, Tome 3, eds. Jean Gaulmier et Bernard Leuilliot (Paris: Seuil, 1972), 173.

Gaillard remarque cependant que si les travaux d'Hausmann ont fait naître le mécontentement de certains artistes, ce ne serait qu'en qualité d'esthète, selon lui, qu'ils se seraient vus offusqués. Il écrit: «Les épidémies de choléra de 1832 et de 1849 qui avaient fait 50 000 morts, puis celle de 1853 qui en fit encore 11 500, confortèrent Napoléon III dans sa décision d'assainir et d'aérer Paris et d'en faire disparaître les nombreux "cloaques" hérités du Moyen Age. Ses adversaires le lui reprochèrent avec d'autant plus de mauvaise foi qu'aucun d'eux n'habitait dans ces taudis dont ils appréciaient en esthète le pittoresque sordide». *Paris au XIX<sup>e</sup> siècle* (122).

12. Jules Ferry, «Les comptes fantastiques d'Hausmann», *Le Temps* (Décembre 1867 – Mai 1868).

mais favorisait en partie cette métamorphose. Dans la préface qu'il écrivit pour le livre d'Édouard Fournier, intitulé *Paris démolé*, son point de vue est très clair: De ce travail de régénération, «la ville aussi s'aère, se nettoie, s'assainit et fait sa toilette de civilisation: plus de quartiers lépreux, plus de ruelles miasmatiques, plus de masures humides où la misère s'accouple à l'épidémie, et trop souvent au vice.» Et il ajoute: «Plus de tannières immondes, réceptacles du rachitisme et des scrofules. Les murailles pourries, salpêtrées et noires sont marquées du signe purificateur et s'effondrent pour laisser surgir de leurs décombres des habitations dignes de l'homme, dans lesquelles la santé descend avec l'air, et la pensée sereine avec la lumière du soleil».<sup>13</sup>

Maxime Du Camp, écrivain et voyageur français, adoptait à peu de choses près le même point de vue, lorsqu'en 1855, il encourageait la France à laisser tomber son «culte du *vieux*» et à souhaiter la bienvenue, non seulement à la modernisation de Paris, mais au progrès en général:

Tout marche, tout grandit, tout s'augmente autour de nous cependant. La science fait des prodiges, l'industrie accomplit des miracles, et nous restons impassibles, insensibles, méprisables, grattant les cordes faussées de nos lyres, fermant les yeux pour ne pas voir, ou nous obtenant à regarder vers un passé que rien ne doit nous faire regretter. On découvre la vapeur, nous chantons Vénus, fille de l'onde amère; on découvre l'électricité, nous chantons Bacchus, ami de la grappe vermeille. C'est absurde!<sup>14</sup>

Absolutions ou condamnations mises à part, les changements apportés par les travaux d'Hausmann eurent inévitablement des répercussions socio-culturelles mixtes.

---

13. Théophile Gautier, Préface, Édouard Fournier: *Paris démolé* (Paris: Aubry-Dentu, 1855), xi.

14. Maxime Du Camp, Préface, *Les Chants modernes* (Paris: Michel Lévy, 1855), 5.

Derrière la façade brillante qu'Haussmann avait créée, se cachait une réalité sinistre. Ses boulevards avaient peut-être réussi à aérer Paris et à affaiblir les foyers d'agitation, mais encore plus controversé que la destruction du «vieux Paris» fut le fossé creusé entre les riches et les pauvres alors qu'il avaient jusque là partagé les mêmes quartiers dans une entente mutuelle. T.J. Clark et Richard Burton professent que cette disparité entre les classes avait débuté bien avant la modernisation de la ville par Haussmann, mais ils reconnaissent toutefois que l'écart entre les classes fut définitivement établi à partir des travaux entrepris par celui-ci pendant la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Clark remarque:

By the 1840s, however, the process of social differentiation that «Haussmannisation» will accentuate and complete is clearly under way. From 1852 onwards, rising rents and demolition work forced more and more lower class Parisians to «emigrate» to the periphery with the result that as early as 1863, in *Le Secret du peuple de Paris*, Anthime Corbon could write that «la transformation de Paris ayant fait refluer forcément la population laborieuse du centre vers les extrémités, on a fait de la capitale deux villes: une riche, une pauvre. Celle-ci entourant l'autre. La classe malaisée est comme un immense cordon enserrant la classe aisée».<sup>15</sup>

Les quartiers populaires de la ville et les faubourgs ayant été éliminés, les Parisiens se sentirent abandonnés. Jeanne Gaillard explique que les travaux haussmanniens, en privant les citadins de leur milieu, leur enlevèrent leur culture, et ce faisant, ils cessèrent tout simplement d'être des citoyens de Paris pour devenir des habitants de Paris. Perdue dans l'immensité et la diversité d'une ville qui ne leur appartenait plus, les Parisiens s'intéressèrent de moins en moins à ce qui se passait autour d'elle et assistèrent au spectacle de la vie et de la société comme s'ils

---

15. T.J. Clark, *The Painting of Modern Life*, (32-33), et Richard Burton, *The Context of Baudelaire's «Le Cygne»*, (37).

n'en faisaient plus partie.<sup>16</sup> Ces derniers mots de Gaillard ne peuvent être plus justes, puisque Paris, sous le Second Empire, devint, avec ses innombrables foules parcourant les boulevards, un immense théâtre où se jouèrent de multiples scènes ayant pour effet d'aliéner encore plus le Parisien, -- métaphore théâtrale d'autant plus appropriée que dans son incroyable prospérité économique, le Second Empire, avec ses réalisations modernes et somptueuses, donnait nettement l'impression d'être une féerie.

Avant les grands travaux d'Hausmann, les Parisiens vivaient leurs activités sociales à l'intérieur de leurs résidences. Avec l'avènement de nombreux boulevards, jardins et carrefours, sans compter les cafés, les restaurants et les théâtres, les Parisiens passèrent de leur boudoirs aux trottoirs. Bars, cafés, jardins, tout invitait les Parisiens à jouir des nouveautés de la vie moderne. Cependant que toutes ces nouvelles attractions ne rendirent pas nécessairement les Parisiens heureux. Les frères Goncourt, par exemple, en bons conservateurs, rapportaient sombrement que le Paris d'Hausmann leur faisait penser à une Babylone contemporaine:

Je vais le soir à l'Eldorado, un grand café-concert au boulevard de Strasbourg, une salle à colonnes d'un grand luxe de décor et de peintures, quelque chose d'assez semblable au Kroll de Berlin.

Notre Paris, le Paris où nous sommes nés, le Paris des moeurs de 1830 à 1848, s'en va. Et il ne s'en va pas par le matériel, il s'en va par le moral. La vie sociale y fait une grande évolution, qui commence. Je vois des femmes, des enfants, des ménages, des familles dans ce café. L'intérieur s'en va. La vie retourne à devenir publique. Le cercle pour en haut, le café pour en bas, voilà où aboutissent la société et le peuple. Tout cela me fait l'effet d'être, dans cette patrie de mes goûts, comme un voyageur. Je suis étranger

---

16. Richard Burton citant Jeanne Gaillard in *The Context of Baudelaire's «Le Cygne»*, (40).

à ce qui vient, à ce qui est, comme à ces boulevards nouveaux, qui ne sentent plus le monde de Balzac, qui sentent Londres, quelque Babylone de l'avenir. Il est bête de venir ainsi dans un temps en construction: l'âme y a des malaises, comme un homme qui essuierait des plâtres.<sup>17</sup>

L'oeuvre d'Hausmann reste inégalable. Grands boulevards et grands immeubles, grands magasins et grands hôtels, tout fut organisé pour marquer, à grand fracas, un régime neuf, celui de Napoléon III, qui s'est tout entier consacré à l'euphorie du neuf, provoquant, dans son tourbillon d'or et d'argent, des réactions d'admiration et d'émerveillement, d'inquiétude et de désenchantement.

Dans les prochains chapitres, nous examinerons comment ce Paris est devenu pour Baudelaire et Manet la capitale par excellence de la flânerie, où il leur fut possible d'y puiser les sujets les plus variés de leurs compositions dont les thèmes furent en relation directe avec leur époque, son décor urbain, ses modes, ses drames, ses vices; et comment Baudelaire et Manet, qui étaient fascinés par la beauté dans ce qu'elle avait de plus contemporain, ont pensé à en extraire une beauté égale en dignité à celle des époques antérieures.

---

17. Cet extrait du journal des frères Goncourt, daté du 18 novembre 1860, démontre bien à quel point Paris avait changé depuis 1830 et 1848, lorsque l'on sait que, s'il était normal pour les hommes de déambuler librement dans la ville et de fréquenter les cafés, les bars et les bordels, la bienséance interdisait ces lieux aux femmes respectables. Edmond et Jules de Goncourt, *Mémoires de la vie littéraire*, Vol. 1 (Monaco: 1956), 835.

## CHAPITRE DEUX

### LE FLÂNEUR

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'*épouser la foule*. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito.

CHARLES BAUDELAIRE  
*Le Peintre de la vie moderne*

Les percées haussmanniennes ayant transformé Paris en un énorme labyrinthe de rues et de boulevards et en un immense terrain de squares et de jardins, Baudelaire et Manet se sont avérés de formidables flâneurs. Antonin Proust, ami intime et biographe de ce dernier, raconte comment celui-ci «allait presque chaque jour aux Tuileries de deux à quatre heures, [faire] des études en plein air, sous les arbres, d'après les enfants qui jouaient et les groupes de nourrices qui s'affalaient sur les chaises. Baudelaire [étant] là son compagnon habituel.»<sup>18</sup>

Bien que les racines du flâneur parisien prennent source au début du dix-neuvième siècle, c'est surtout entre les années 1830 et 1840 que celui-ci se fait remarquer. Deux guides littéraires, *Paris ou le livre des cent-et-un* (1831) et *Les Français peints par eux-mêmes* (1842), en font une description détaillée, tandis que l'enthousiasme pour les physiologies, qui font rage dans la première partie du dix-neuvième siècle, produit, en 1841, la populaire *Physiologie du flaneur*.

---

18. Antonin Proust, *Edouard Manet: Souvenirs* (Paris: L'Echoppe, 1988), 29.

Le flâneur, selon ces physiologies, est caractérisé par sa tenue impeccable, ses bonnes manières et son intelligence supérieure, -- «les arts, les sciences, la littérature devant plus ou moins leur progrès», écrit Auguste de Lacroix, dans *Les Français peints par eux-mêmes*, «au flâneur.» Il lit tous les journaux et en retient tous les potins. Il se promène sur les boulevards, où il aime paraître et disparaître, et observe tout ce qui se passe, qu'il s'agisse d'un incident simple ou d'un incident fort curieux. Walter Benjamin le décrit ainsi:

La rue devient un appartement pour le flâneur qui est chez lui entre les façades des immeubles comme le bourgeois entre ses quatre murs. Il accorde aux brillantes plaques d'émail où sont inscrits les noms des sociétés la valeur que le bourgeois accorde à une peinture à l'huile dans son salon. Les murs sont le pupitre sur lequel il appuie son carnet de notes, les kiosques à journaux lui tiennent lieu de bibliothèque et les terrasses des cafés sont les bow-windows d'où il contemple son intérieur après son travail.<sup>19</sup>

Chaque jour, le flâneur parcourt les rues et les boulevards dans tous les sens, observant et retenant les scènes et les scénarios qui se multiplient sous ses yeux attentifs et inquisiteurs, Paris étant devenu pour lui ce que la scène est au dramaturge, Paris étant devenu pour lui ce que l'intrigue est au journaliste. Toutefois, son aptitude à observer, à analyser et à étudier tout ce qui se passait autour de lui le différenciant des simples badauds, qui ne savaient «où promener leur importunité et leur ennui»,<sup>20</sup> rapporte un dictionnaire populaire de l'époque, c'est à Balzac et sa célèbre *Physiologie du mariage* (1826), selon Priscilla Ferguson, que revient l'honneur d'avoir compris le vrai flâneur et de l'avoir promu au titre d'artiste-flâneur.<sup>21</sup>

---

19. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (Paris: PBP, 1974), 58.

20. D'Hautel, *Dictionnaire du bas-langage ou des manières de parler usitées parmi le peuple*, 2 vols. (Paris, 1808; rééd. Geneva: Slatkine Reprints, 1972).

21. Priscilla Ferguson, *Paris as Revolution: Writing the Nineteenth-Century City* (Berkeley: U of California P, 1994), 91.

Balzac, dans sa *Physiologie du mariage*, est formel. Il y a deux types de flâneur, le vrai et le faux. Le vrai flâneur «sent» la ville, tandis que le faux flâneur «ressent» la ville. Le vrai flâneur se détache de la ville, observe à distance et «saisi» l'insaisissable; le faux flâneur s'attache à la ville, observe de près, mais «est saisi», par l'insaisissable. Ferguson, interprétant la différence entre le vrai flâneur et le faux flâneur de Balzac, dans la *Physiologie du mariage*, écrit:

The walks about Paris that supply the artist-flâneur with material for study may well prove disastrous for the ordinary flâneur unable to maintain distance from the city and hence unable to resist its seductions [...] Where the ostensible idleness of the artist-flâneur masks the vital intellectual activity of the true artist, the false artist is necessarily a false flâneur, whose inactivity derives from the inability to channel – that is, to use and comprehend – the desires roused by the city. In other words, the false artist lacks the detachment required for creativity.<sup>22</sup>

Effectivement, dans le Paris de Balzac, voir n'est pas nécessairement croire, lire n'est pas nécessairement comprendre. Le vrai flâneur sait voir, sait lire, -- mais pas le faux. On ne naît pas artiste-flâneur, cela se cultive.

Personne, remarque Ferguson, n'a mieux réussi à décrire le flâneur, dans la première moitié du dix-neuvième siècle, que Balzac. Sa description est telle, dit-elle, que le flâneur balzacien servit de modèle, à maints écrivains et à maints artistes, pour au moins vingt ans, au moins jusqu'à ce que Baudelaire, dans son essai *Le Peintre de la vie moderne* (1863), le reprenne et l'adapte à son époque.

---

22. Priscilla Ferguson, *Paris as Revolution: Writing the Nineteenth-Century City*, (91).

Sous la plume de Baudelaire, le flâneur demeure toujours un artiste, un artiste-flâneur. D'ailleurs, le titre de son chapitre sur le flâneur, dans *Le Peintre de la vie moderne*, le dit bien: «L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant.» Toutefois, il ne s'agit pas, en tant qu'artiste-flâneur baudelairien, de «saisir» et de «dire» le pittoresque de la ville, comme au temps de Balzac, mais de traduire l'impression que crée chez l'artiste-flâneur cette scène, -- que ce soit en mots ou en couleurs. Car l'artiste-flâneur baudelairien n'appartient plus au «vieux Paris» de Balzac, avec ses quartiers sombres et ténébreux, mais au Paris de Napoléon III, «tout constellé d'N» (Hugo) et balayé par les foules qui s'agitent sur les boulevards nouvellement tracés par Haussmann. Terminées sont les rues et les allées sinistres et suspectes de la Restauration. Arrivés sont les grands boulevards éclairés au gaz, bordés de cafés et envahis par les foules du Second Empire. Or, ceci explique-t-il l'impression de jouissance que Baudelaire accentue dans plusieurs de ses écrits, qu'il s'agisse de son essai *Le Peintre de la vie moderne* ou de son recueil de poèmes en prose, *Le Spleen de Paris*, alors que l'artiste-flâneur se mêle à la foule, cette foule qui vient tout juste de s'installer sur les boulevards neufs d'Haussmann. Avec l'artiste-flâneur baudelairien, «épouser la foule» devient un art, -- un art obsédant d'ailleurs, -- comme en témoigne cet extrait de son célèbre poème *Les Foules*:

Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude: jouir de la foule est un art; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage.

Multitude, solitude: termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées.

Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente.

Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe.<sup>23</sup>

Pour l'artiste-flâneur baudelairien, la foule est devenue «son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson», car pour l'artiste-flâneur baudelairien, la foule est devenue un «immense réservoir d'électricité», où il lui est dorénavant possible d'y puiser les sujets les plus variés de ses compositions pour représenter Paris, -- pour représenter, ce que Walter Benjamin appellera plus tard, «Paris, capitale du dix-neuvième siècle».

Le flâneur du poème «Les Foules» est repris dans *Le Peintre de la vie moderne* lorsque Baudelaire, voulant faire ressortir les jouissances fiévreuses que connaît l'artiste-flâneur au contact de la foule, le compare à un convalescent. Mais à un convalescent fasciné, tout comme l'artiste du poème, qui «entre, quand il veut, dans le personnage de chacun»; et, à un convalescent curieux, tout comme l'enfant de son essai, *Le Peintre de la vie moderne*, qui s'intéresse «vivement

---

23. Charles Baudelaire, «Les Foules», *Le Spleen de Paris*, OC, Tomè I, (291-92).

aux choses, même les plus triviales en apparence»:

Vous souvenez-vous d'un tableau [...] écrit par la plus puissante plume de cette époque, et qui a pour titre L'Homme des foules? 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 tous 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. Finalement, il se précipite à travers cette foule à la recherche d'un inconnu dont la physionomie entrevue l'a, en un clin d'oeil, fasciné. La curiosité est devenue une passion fatale, irrésistible!<sup>24</sup>

Que l'artiste-flâneur baudelairien soit fasciné, ou curieux, ou les deux à la fois, «pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné», écrit Baudelaire, c'est toujours «une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini». Et que l'artiste-flâneur baudelairien soit poète, écrivain ou caricaturiste, ajoute-t-il, il doit «épouser la foule», certes; «posséder l'oeil fixe et animalement extatique des enfants devant le nouveau», certes; mais il doit avant tout, et surtout, -- «aspirer à l'insensibilité», tel le *dandy*.

Baudelaire, poursuivant son discours sur «l'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant», dans son essai *Le Peintre de la vie moderne*, souligne que même si «la curiosité» s'avère «le point de départ de son génie», le flâneur -- tout comme le flâneur balzacien d'ailleurs, -- se doit de toujours garder une certaine distance par rapport à ce qu'il voit. Sous aucun prétexte, ne doit-il se laisser emporter par ses émotions: «Je le nommerais volontiers un *dandy*», écrit Baudelaire, «et j'aurais pour cela quelques bonnes raisons; car le mot *dandy* implique une quintessence de caractère et une intelligence subtile de tout le mécanisme moral de

---

24. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, OC, Tome II, (689-690).

ce monde; mais, d'un autre côté, le dandy aspire à l'insensibilité, [...] le dandy [étant] blasé ou [feignant] de l'être, par politique et raison de caste.» En effet, si le rôle du flâneur s'est avéré un art, chez Baudelaire, alors qu'il écrivait dans son poème «Les Foules», «il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude: jouir de la foule est un art», le rôle de dandy en est-il tout autant, -- de par son attitude et de par sa tenue. Et si Robert Herbert remarque que le «dandy was not necessarily a *flâneur*, but the *flâneur* was almost always a dandy», retrouvons-nous chez Baudelaire et Manet, ces deux attributs que tous deux prenaient un réel plaisir à perfectionner:<sup>25</sup>

The Parisian *flâneur* was the role in which Baudelaire, Manet, Degas, Caillebotte, Duret, Duranty, Halévy, and Edmond de Goncourt cast themselves as did so many of the artists and writers of their era. That it was a role, a pose, was already evident in the 1830s, when the *flâneur* was first clearly defined. This personage was so much in vogue, it was said, that all the men of Paris imitated him even though few could claim his intrinsic qualities. The *flâneur* was characterized by exquisite manners and by impeccable dress, on which he lavished a great deal of time. [...] Baudelaire conferred his unique genius upon this pose. [...] In poems and essays, he gave memorable expression to key concerns of the *flâneur*: the excitement of Paris crowds, the ability to move anonymously among them, the power of

---

25. Georges Barral écrivait dans son article «Entretiens avec Baudelaire» paru dans *Le Petit Bleu* de Bruxelles le 31 août 1901, «Baudelaire porte un chapeau haut de forme, en soie, à bords larges et plats, élégant, très étudié, évasé d'en bas, avec une fuite savamment amincie vers l'assiette supérieure. Ce genre de chapeau, exécuté sur ses indications, et qu'il affectionnait tout particulièrement, fit son désespoir à Bruxelles. Il ne put jamais trouver un chapelier bruxellois assez compréhensif pour en reproduire exactement le modèle. Après divers essais infructueux et des incidents comiques, il prit le parti de faire venir ses chapeaux de Paris».

*Le Gaulois*, en 1881, faisait le portrait suivant de Manet: «Ganté de jaune, cravaté de frais, chaussé de fin, pantalonné de clair, -- une fleur étoilant, en attendant le ruban rouge, la boutonnière de sa redingote bâtie sur les dessins de Dusautoy, -- on le rencontre, dans la journée, arpentant le boulevard des Italiens du pas pressé d'un homme qui court à un rendez-vous de jolie femme, ou on le remarque installé, un cigare de prix aux lèvres, sur la terrasse du café Riche ou de Tortoni, devant des breuvages dispendieux».

cool observation when supported by underlying passion,  
[and] the ability to create an enduring art work from a  
transitory bit of modern life.<sup>26</sup>

Ainsi, parés de «cravates» et chaussés de «bottes vernies», Baudelaire et Manet se sont-ils avérés de magnifiques artistes, d'excellents flâneurs et de splendides dandys. Claude Pichois et Jean-Paul Avice insistent: «Paris Ville-Lumière est aussi la capitale des plaisirs. Il n'est pas nécessaire d'être brésilien ou grande-duchesse pour profiter de ceux-ci. Baudelaire a eu les siens, malgré son impécuniosité, parfois sa misère. [...] [Et] selon les quartiers qu'il habite et en raison des lieux où sont les bureaux des journaux et des maisons d'édition à l'époque, le plus souvent sur la rive droite --, on le voit ou verra au café de Bade, boulevard des Italiens, au café de Madrid, boulevard Montmartre, au café de Robespierre, rue Neuve-des-Petits-Champs, à proximité du Théâtre-Italien et du jardin des Tuileries, où il se promène avec Manet».<sup>27</sup> C'est donc ainsi mêlés à la foule, tout en passant inaperçus, tels des princes jouissant partout de leur incognito, que Baudelaire et Manet cherchèrent -- et trouvèrent -- «des sujets privés», «autrement héroïques», qu'ils surent traduire en mots et en couleurs avec assiduité.

Dans son poème «Les Foules», Baudelaire insiste que pour «le promeneur solitaire et pensif», il s'agit «de prendre un bain de multitude»; il insiste également que ce faisant, il s'agit aussi d'adopter «comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente». Or, s'est-il présentées à Baudelaire et Manet de ces situations où, effectivement, ils adoptèrent, comme leurs, «toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères» que la circonstance leur a jamais présentées, -- au cours de leurs innombrables

---

26. Robert Herbert, *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society* (New Haven: Yale UP, 1988), 33-34.

27. Claude Pichois et Jean-Paul Avice, *Baudelaire · Paris* (Paris-Musées / Quai Voltaire, 1994), 112.

promenades, -- mais, de ces situations également où il fut plus souvent question, dans certains cas, de misères que de joies. On peut penser, par exemple, aux poèmes *Les Veuves* et *Le Vieux Saltimbanque* de Baudelaire, ou les tableaux *La Chanteuse des rues* (1862) (ill. 2) et *Le Vieux Musicien* (1862) (ill. 3) de Manet. Ces oeuvres s'avèrent tout particulièrement intéressantes, puisqu'en plus de témoigner de la présence du poète et du peintre parmi la foule, elles démontrent également une sensibilité et une esthétique partagées. Sensibilité partagée, pour avoir tous deux développé une thématique issue de leur époque, c'est-à-dire des gloires et des infamies causées par l'haussmannisation de Paris, (si l'on pense aux groupes pauvres et urbanisés qui ont dû quitter le centre de la ville pour s'installer dans les faubourgs de banlieue pour permettre aux groupes plus aisés de s'établir confortablement à leur place). Et esthétique partagée, pour avoir tous deux tiré de cette thématique sa beauté circonstancielle et éternelle.

Ce sont les toutes premières lignes du poème «*Les Veuves*» qui nous offre la clef à la sensibilité et à l'esthétique partagées de Baudelaire et de Manet. Baudelaire écrit:

Vauvenargues dit que dans les jardins publics il est des allées hantées principalement par l'ambition déçue, par les inventeurs malheureux, par les gloires avortées, par les coeurs brisés, par toutes ces âmes tumultueuses et fermées, en qui grondent encore les derniers soupirs d'un orage, et qui reculent loin du regard insolent des joyeux et des oisifs. Ces retraites ombreuses sont les rendez-vous des éclopés de la vie.<sup>28</sup>

Or, qui sont ces «éclopés de la vie» sinon ces personnages rattachés aux titres des oeuvres de Baudelaire et de Manet; sinon ces pauvres gens qui ont été expulsés de la ville pour faire place

---

28. Charles Baudelaire, «*Les Veuves*», *Le Spleen de Paris*, OC, Tome I, (292).

à cette grande bourgeoisie dont l'établissement du règne de Napoléon III avait été l'oeuvre et le triomphe.

Baudelaire et Manet n'étaient pas sans connaître la situation des gens affectés par les nouvelles lois décourageant le vagabondage issues des ambitions haussmanniennes.<sup>29</sup> Baudelaire la sous-entend, comme nous l'avons vue, dans son poème *Les Veuves*, et Manet la sous-entend également dans ses peintures, comme *Le Vieux Musicien*, où sont rassemblés autour de lui d'autres «misères cachées», mais encore mieux dans son tableau *La Chanteuse des rues*, si l'on connaît le comment et le pourquoi du tableau.

Antonin Proust, qui racontait comment Baudelaire et Manet se promenaient souvent ensemble au Jardin des Tuileries, signalait que «chez Manet, l'oeil jouait un si grand rôle que Paris [n'avait] jamais connu de flâneur semblable à lui et de flâneur flânant plus utilement».<sup>30</sup> Et ajoutait également comment Manet notait, sur un petit calepin, plein de choses, plein d'impressions, qui bien souvent donnaient forme plus tard à de magnifiques tableaux, comme par exemple, *La chanteuse des rues*:

Nous montions ce jour-là ce qui a été depuis le boulevard Malesherbes, au milieu des démolitions coupées par les ouvertures béantes des terrains déjà nivelés. Le quartier Monceau n'était pas encore dessiné. A chaque pas Manet m'arrêtait. A un certain endroit un cèdre se dressait isolé au milieu d'un jardin défoncé. L'arbre semblait rechercher sous ses longs bras les massifs de fleurs détruits. «Vois-tu sa peau, me dit-il, et les tons violacés des ombres?» Plus loin des démolisseurs se détachaient, blancs sur la muraille

---

29. Nigel Blake et Francis Frascina rapportent: «... the Second Empire's modernization programme included strict laws against vagabondage, mendicancy, ambulant entertainment and what it termed *étrangers dangereux*. N. Blake and F. Frascina, «Modern Practices of Art and Modernity», *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*, eds. F. Frascina, et al. (New Haven: Yale UP, 1993), 98.

30. Antonin Proust, *Edouard Manet: Souvenirs*, (29).

moins blanche qui s'effondrait sous leurs coups, les enveloppant d'un nuage de poussière. Manet demeura absorbé dans une longue admiration devant ce spectacle. À l'entrée de la rue Goyot, une femme sortait d'un cabaret louche, relevant sa robe, retenant sa guitare. Il alla droit à elle et lui demanda de venir poser chez lui. Elle se prit à rire. «Je la repincerai, s'écria Manet, et puis si elle ne veut pas j'ai Victorine».<sup>31</sup>

Ce qui nous intéresse tout particulièrement dans ce passage, c'est qu'il nous transporte non seulement dans le «vieux Paris» en voie de disparition mais nous en fait voir les conséquences à travers les yeux de Manet. Dans ce paragraphe, nous sommes témoins de démolitions, de destructions et de rasages de quartiers pour faire place au boulevard Malherbes, certes, mais de ces nuages de poussière, où se tient encore debout ce cabaret louche, nous sommes également témoins de cette chanteuse des rues qui en sort, et qui, tout à coup, attire l'attention de Manet. Or, si c'est ce que ce passage nous dit au sujet de cet événement, qu'est-ce que le tableau de Manet, *La chanteuse des rues*, lui, essaie-t-il de nous dire, si les démolitions dont Manet a été témoin, au moment de rencontrer cette chanteuse, n'y figurent pas? Il aura tenu, selon nous, à immortaliser une de ces dernières merveilles du «vieux Paris» en voie de disparition, cette chanteuse des rues, tout comme cet affreux cabaret et son abominable quartier étaient, eux aussi, en voie de disparition pour faire place au «district Monceau», pour faire place aux ambitions haussmanniennes.

Ainsi, si Baudelaire et Manet ont trouvé, lors de leurs innombrables promenades à travers Paris «des sujets privés», «autrement héroïques» qu'ils ont su traduire en mots et en couleurs, avec une clarté et une justesse à choquer leurs rivaux, c'est qu'ils se sont montrés

---

31. Antonin Proust, *Edouard Manet: Souvenirs*, (76).

d'extraordinaires «historiens du présent» pour avoir su tirer de leur époque sa beauté circonstancielle et la rendre éternelle.

Dans le chapitre suivant, nous examinerons comment Baudelaire, dans son essai *Le Peintre de la vie moderne*, incitera les artistes de son époque à devenir eux aussi des «historiens du présent» en allant chercher et représenter de façon impressionnante, sinon spectaculaire, «ce quelque chose», écrit Baudelaire, «qu'on nous permettra d'appeler la modernité».

## CHAPITRE TROIS

### LE PEINTRE DE LA VIE MODERNE

Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il? A coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire.

CHARLES BAUDELAIRE  
*Le Peintre de la vie moderne*

La modernité -- tel est le point culminant de tout l'essai de Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*. Prenant pour prétexte une étude consacrée au dessinateur Constantin Guys pour exprimer ses vues personnelles sur la peinture, Baudelaire estime que celle-ci ne peut plus se réduire aux drames antiques inspirés d'une histoire ou d'une littérature ancienne au caractère didactique. L'art doit trouver sa pertinence dans la modernité, c'est-à-dire dans l'actualité du sujet et l'instabilité de la vie moderne: «le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable».

«Avec Baudelaire», remarque Gérard Froidevaux, «la création artistique entre dans l'ère de la modernité, brisant [ainsi] les liens qui l'enchaînaient aux règles et aux traditions.» Mais en même temps, ajoute-t-il, elle se soumet à une loi rigide «régissant le rapport que l'art entretient désormais avec la réalité sociale. L'oeuvre d'art échappe à sa raison d'être si elle refuse de se vouloir moderne. La modernité fonde l'authenticité d'un texte ou d'un tableau; elle garantit leur vérité et leur confère seule un sens.»<sup>32</sup> Or, ce sera dans le travail du peintre Constantin Guys que Baudelaire verra se réaliser son idée de modernité.

---

32. Gérard Froidevaux, *Baudelaire: représentation et modernité* (Paris: Corti, 1989), 9.

Dans la critique moderne, on a fortement désapprouvé Baudelaire pour avoir choisi Constantin Guys comme sujet de son essai, *Le Peintre de la vie moderne*, considéré le plus important de tous ses écrits critiques. On dit qu'il eût pu choisir mieux. Toutefois, selon Lois Hyslop, tout comme Anne Hanson d'ailleurs, là ne serait le point, puisque: «Though he was cognizant of the many merits of Guy's work and is otherwise lavish with his praise, he by no means mistakes the sketches for masterpieces of the highest order. [It was] Guys' portrayal of modern life, particularly the life of a great city that caused Baudelaire to use him as the core of his great essay.»<sup>33</sup> En fait, d'après Hyslop, Constantin Guys n'aurait été qu'un simple «croqueur» esquissant, en quelques traits rapides, des scènes et des personnages à la mode. Artiste mineur, certes, mais dont l'art était indéniablement voué à la représentation de la vie quotidienne inspirée du «transitoire», du «fugitif» et du «contingent» de la vie moderne. Régiments de soldats marchant dans les rues, dandies, aristocrates et riches bourgeois voyageant dans de magnifiques voitures, hommes et femmes chevauchant à travers le bois de Boulogne, courtisanes, cocottes déambulant les rues et les parcs, tous furent dessinés avec une spontanéité et une adresse qui gagnèrent l'admiration de Baudelaire. De plus, «les dessins de Constantin Guys ayant conféré à la mode un air d'éternité», remarque Froidevaux, «voilà ce qui a séduit le poète [et] lui a inspiré l'idée de la modernité, la théorie d'une beauté éternelle et transitoire, transcendante et circonstancielle tout à la fois».<sup>34</sup> Pour essayer de comprendre la modernité baudelairienne, qui

---

33. Lois Boe Hyslop, *Baudelaire Man of His Time* (New Haven: Yale UP, 1980), 43. Et Anne Coffin Hanson, *Manet and the Modern Tradition*, (New Haven. Yale UP, 1977), 21.

34. Gérard Froidevaux, *Baudelaire: représentation et modernité*, (13).

s'exprime à travers «l'idée du progrès et la sensation de l'ivresse», nous nous limiterons à son aspect historique et esthétique. Historique, puisque Baudelaire imagine le peintre de la vie moderne comme une sorte «d'historien du présent», et esthétique, puisque Baudelaire cherche à établir, dans sa théorie, la légitimité de la mode en tant que représentation de la modernité.

Dans le premier chapitre du *Peintre de la vie moderne*, Baudelaire évoque les peintres de moeurs du dix-huitième siècle et l'intérêt qu'ils représentent pour son époque. Par rapport à l'oeuvre de ces peintres, qui «représentent le passé», il perçoit l'importance d'une «peinture de moeurs du présent» ou, plus généralement, de la «représentation du présent»:

C'est à la peinture des moeurs du présent que je veux m'attacher aujourd'hui. Le passé est intéressant non seulement par la beauté qu'ont su en extraire les artistes pour qui il était le présent, mais aussi comme passé, pour sa valeur historique. Il en est de même du présent. 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 du présent.<sup>35</sup>

Baudelaire imagine le peintre de la vie moderne comme une sorte d'historien du présent qui, «au lieu d'emprisonner le spectacle de la vie contemporaine dans une représentation objective, [chercherait] à faire vivre le présent à travers une image empreinte de sa propre subjectivité»,<sup>36</sup> note Froidevaux. Cette subjectivité, Baudelaire ne s'attend pas à ce qu'elle soit une image exacte du monde présent. Au contraire, si l'artiste devient le témoin du présent et si son art revêt aussi la fonction de document historique, note Froidevaux, c'est grâce à l'idéalisation qu'il opère et non à une représentation exacte au sens mimétique:

---

35. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, OC, Tome II, (684).

36. Gérard Froidevaux, *Baudelaire: représentation et modernité*, (12).

Il est certain que pour lui, la modernité ne se limite pas au choix d'un sujet contemporain, mais exige aussi une nouvelle manière de représenter le monde. Guys est moderne autant par les scènes qu'il représente que par les formes qu'il préfère -- le croquis, le dessin -- et ses façons de procéder -- la flânerie observatrice, le travail de mémoire, la rapidité de l'exécution. La modernité baudelairienne lie indissociablement la vie contemporaine à une nouvelle vision du monde et fait entrer le sujet pictural autant que la forme dans la "moitié" circonstancielle du beau.<sup>37</sup>

Une des découvertes fondamentales de Baudelaire consiste dans le fait que l'art est désormais l'expression non du monde, mais d'une vision du monde. Pour reprendre la célèbre formule de Stéphane Mallarmé: «Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit».<sup>38</sup>

Dans sa nouvelle manière de représenter le présent, Baudelaire souhaite, avant tout, que le peintre de la vie moderne démontre la beauté éternelle qui s'exprime à travers les objets et les mœurs modernes appartenant à la vie actuelle, -- appartenant à Paris, ville d'artifices, de masquarades et de mirages -- le talent du peintre se mesurant, selon lui, à sa capacité de concilier le beau éternel avec un sujet moderne. «J'ai plus d'une fois expliqué ces choses», écrit Baudelaire, dans son *Peintre de la vie moderne*. Et en effet, à la page finale de son *Salon de 1845*, Baudelaire incite les peintres à représenter le «côté épique» de la «vie actuelle» et à «célébrer l'avènement du neuf»,<sup>39</sup> tandis que dans le dernier chapitre de son *Salon de 1846*, intitulé «De L'Héroïsme de la vie moderne», il incite les peintres à pousser pour un art nouveau,

---

37. Gérard Froidevaux, *Baudelaire: représentation et modernité*, (15).

38. Stéphane Mallarmé, «Lettre à Henri Cazalis, octobre 1864», *Correspondance, 1862-1871*, ed. Henri Mondor et Jean-Pierre Richard (Paris: Gallimard, 1959), 137.

39. Charles Baudelaire, *Salon de 1845*, OC, Tome II, (407).

-- «le merveilleux nous envelopp[ant] et nous abreuv[ant] comme l'atmosphère; mais nous ne le voyons pas», de dire Baudelaire.<sup>40</sup>

Or, poursuit-il, toujours dans *Le Peintre de la vie moderne*, «il est sans doute excellent d'étudier les anciens maîtres pour apprendre à peindre, mais cela ne peut être qu'un exercice superflu si votre but est de comprendre le caractère de la beauté présente. Si un peintre patient et minutieux, mais d'une imagination médiocre, ayant à peindre une courtisane du temps présent, *s'inspire* (c'est le mot consacré) d'une courtisane de Titien ou de Raphaël, il est infiniment probable qu'il fera une oeuvre fautive, ambiguë et obscure», puisque «l'étude d'un chef-d'oeuvre de ce temps et de ce genre ne lui enseignera ni l'attitude, ni le regard, ni la grimace, ni l'aspect vital d'une de ces créatures que le dictionnaire de la mode a successivement classées sous les titres grossiers ou badins d'*impures*, de *filles entretenues*, de *lorettes* et de *biches*».<sup>41</sup> Pour Baudelaire, représenter la beauté présente est-il représenter la ville présente, c'est-à-dire Paris, capitale du Second Empire, et tout ce qui la caractérise. C'est peindre ses objets et ses moeurs que le peintre peut tout aussi bien retrouver dans un costume, une coiffure, un bijou, qu'un port de tête ou un croisement de jambes. Le peintre de la vie moderne doit représenter ce qui l'entoure, doit représenter ce qui, à ses yeux, rend cette vie, et cette ville, moderne. Ainsi, ce que Baudelaire aura apprécié au plus haut point chez Guys aura été, justement, cette capacité à représenter le présent, à tirer du transitoire sa beauté éternelle, exprimée à travers les objets et les moeurs ayant appartenu à son époque. Les dernières lignes de son essai en témoignent:

---

40. Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, OC, Tome II, (496).

41. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, OC, Tome II, (696).

Moins adroit que [les peintres classiques], M. G. garde un mérite profond qui est bien à lui; il a rempli volontairement une fonction que d'autres artistes dédaignent et qu'il appartenait surtout à un homme du monde de remplir. Il a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a permis d'appeler la *modernité*. Souvent bizarre, violent, excessif, mais toujours poétique, il a su concentrer dans ses dessins la saveur amère ou capiteuse du vin de la Vie.<sup>42</sup>

En insistant, dans son premier chapitre du *Peintre de la vie moderne*, sur l'importance de représenter le présent, Baudelaire reprochait aux artistes se disant «modernes» de ne pas être, justement, «modernes». Ce reproche remonte à son *Salon de 1846* alors qu'il écrivait: «Je remarque que la plupart des artistes qui ont abordé [des] sujets modernes se sont contentés [de] sujets publics et officiels, de nos victoires et de notre héroïsme politique», cependant qu'il y a «des sujets privés», ajoute-t-il, «qui sont bien autrement héroïques. [...] Le spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville, -- criminels et filles entretenues, -- la *Gazette des tribunaux* et le *Moniteur* nous prouvent que nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour connaître notre héroïsme.» Or, «avant de rechercher quel peut être le côté épique de la vie moderne», poursuit-il, «et de prouver par des exemples que notre époque n'est pas moins féconde que les anciennes en motifs sublimes, on peut affirmer que puisque tous les siècles et tous les peuples ont leur beauté, nous avons inévitablement la nôtre. Cela est dans l'ordre».<sup>43</sup> Il incombe donc au peintre de la vie moderne à la chercher et à l'exprimer.

---

42. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, OC, Tome II, (724).

43. Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, OC, Tome II, (493-96).

La représentation du présent ne pouvant plus se limiter à des «sujets publics et officiels», Baudelaire, en ouvrant à la création artistique le domaine de la modernité, soulève à plusieurs reprises la question du rapport entre la modernité, la peinture et la mode. C'est dès 1845 que l'on voit la mode intervenir dans le discours critique et esthétique de Baudelaire. C'est en effet de la mode au sens proprement vestimentaire qu'il s'agit lorsque, dans la dernière page du *Salon de 1845*, Baudelaire insiste que les «cravates» et les «bottes vernies» expriment le côté épique du présent. C'est également de la mode qu'il s'agit lorsque, l'année suivante, dans son *Salon de 1846*, Baudelaire consacre un chapitre entier à «l'héroïsme de la vie moderne» associant le spectacle de la beauté particulière de l'époque à l'habit noir, «pelure du héros moderne». Et c'est également de la mode qu'il s'agit lorsque, dans *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire reprend et poursuit cette vision de la mode comme miroir des temps modernes, — miroir de «la morale et l'esthétique du temps». <sup>44</sup>

Si Baudelaire constate que la mode représente l'expression du goût de l'époque, alors qu'il se déclare, dans *Le Peintre de la vie moderne*, être heureux de retrouver dans les gravures de mode l'esthétique du temps, c'est qu'elle constitue, selon lui, un puissant indice social. Selon Froidevaux, la mode étant pour Baudelaire un signe du rapport que l'homme entretient avec la société, la toilette, révélant la vérité de l'individu, dévoile de par ce fait l'expression de la masse, <sup>45</sup> et c'est à l'artiste d'en saisir le sens. Jacques Wilhelm nous en donne un parfait exemple lorsque, dans son ouvrage fort intéressant, *Paris au cours des siècles*, décrivant une de ces scènes parisiennes où l'élégance règne, il traite la mode de l'époque comme un phénomène de

---

44. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, OC, Tome II, (684).

45. Gérard Froidevaux, *Baudelaire: représentation et modernité*, (72).

psychologie collective:

L'argent abondant et les loisirs qu'il donne, même aux hommes, stimulent la soif de «paraître». La cour donne le ton. Assez mêlée, très cosmopolite, luxueuse et décolletée parce que l'impératrice a de belles épaules, elle compte beaucoup de jolies femmes que l'empereur aime à y attirer. Les soirées du lundi, les grands bals du Carnaval forment un tableau éblouissant. Tout le monde danse, à tout âge, des ministres, des grands écrivains conduisent les cotillons. Les fêtes privées se succèdent, chaque soir, dans le luxe étouffant de demeures somptueuses, peuplées d'une foule de laquais.

Aux Champs-Élysées défilent d'admirables équipages, victorias et calèches aux vernis étincelants, se rendant au Bois (de Boulogne). «La voiture emporte au grand trot, dans une allée zébrée d'ombre et de lumière, les beautés couchées comme dans une nacelle ... La fourrure ou la mousseline leur monte jusqu'au menton et déborde comme une vague par-dessus les portières ...», écrit Baudelaire, inspiré par un lavis de Guys.<sup>46</sup>

Le phénomène qui a le plus marqué les modernes, dès le début du siècle, note Froidevaux, est «la mode au sens le plus large qu'on puisse donner à ce mot. De Balzac aux avant-gardes, en passant par Gavarni, Guys, Manet, les Goncourt, Huysmans, Mallarmé et bien d'autres, la mode attire les peintres et les poètes et semble leur promettre la révélation non seulement du beau moderne, mais encore de l'inquiétant dynamisme des valeurs et des significations».<sup>47</sup> Et pour sûr, puisque Baudelaire, dans *Le Peintre de la vie moderne*, se dira «heureux», comme nous venons de le souligner, de retrouver dans la mode «la morale et l'esthétique du temps».<sup>48</sup> Toutefois, encore plus que «l'esthétique du temps», Baudelaire recherchera, dans la mode, «la morale du

---

46. Jacques Wilhelm, *Paris au cours des siècles*, (170).

47. Gérard Froidevaux, *Baudelaire: représentation et modernité*, (72).

48. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, OC, Tome II, (684).

temps, puisque la mode, chez lui, «n'évoque pas seulement la beauté moderne», remarque Froidevaux, «mais aussi la déchéance de la vie moderne».<sup>49</sup>

La mode chez Baudelaire peut représenter à la fois l'aspect euphorique de la modernité, — l'élégance pour l'élégance, — transformée en un artifice; et le côté dysphorique de la modernité, l'état de perte, de deuil, l'expression d'une époque «souffrante», écrit Baudelaire:

Et cependant, n'a-t-il pas sa beauté et son charme indigène, cet habit tant victimé? N'est-il pas l'habit nécessaire de notre époque, souffrante et portant jusque sur ses épaules noires et maigres le symbole d'un deuil perpétuel? Remarquez bien que l'habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté politique, qui est l'expression de l'égalité universelle, mais encore leur beauté poétique qui est l'expression de l'âme publique; — une immense défilade de croque-morts, croque-morts politiques, croque-morts amoureux, croque-morts bourgeois. Nous célébrons tous quelque enterrement.<sup>50</sup>

Cette dualité dans l'appréciation de la mode ne relève pas de l'indécision de Baudelaire. Au contraire, elle appartient à la vision baudelairienne de la mode comme une de ses qualités inhérentes. La mode, témoignage d'une beauté nouvelle, note Froidevaux, inspire à Baudelaire une réflexion esthétique, certes, mais qui est aussi une interprétation du monde présent.<sup>51</sup> Tout comme la vie moderne peut s'avérer séduisante et fausse, — et Baudelaire nous en fait part à plusieurs reprises dans ses écrits, — la mode peut-elle s'avérer tout aussi séduisante et fausse. Prenons, par exemple, un extrait de son poème *Les Veuves* et nous retrouvons à peu de choses près la même description que celle de Wilhelm, où l'artifice règne, mais cette fois, où l'aliénation, plus que l'artifice, prédomine:

---

49. Gérard Froidevaux, *Baudelaire: représentation et modernité*, (72).

50. Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, OC, Tome II, (494).

51. Gérard Froidevaux, *Baudelaire: représentation et modernité*, (75).

L'orchestre jette à travers la nuit des chants de fête, de triomphe ou de volupté. Les robes traînent en miroitant; les regards se croisent; les oisifs, fatigués de n'avoir rien fait, se dandinent, feignant de déguster indolemment la musique. Ici rien que de riche, d'heureux; rien qui ne respire et n'inspire l'insouciance et le plaisir de se laisser vivre.<sup>52</sup>

Véritable «fleur du mal», la mode affiche ouvertement aussi bien la vulgarité de la vie moderne que sa beauté poétique, sa banalité que son héroïsme. Et si, en ce sens, la mode s'avère contradictoire, elle s'avère également et ingénieusement vraie et envoûtante, comme le laissent sous-entendre ces quelques lignes de Baudelaire.

Avec les percées haussmanniennes, les bals publics se multipliaient, les restaurants et les cafés étaient chaque jour plus nombreux, les entrées de souverains et les défilés militaires se succédaient à un rythme rapide. Toutefois, comme le laissent sous-entendre les extraits de Wilhelm et Baudelaire, les Parisiens se sentaient passablement aliénés face à ce nouveau spectacle qu'était devenu Paris.

Après avoir décrit, dans notre première partie, le peintre de la vie moderne comme étant à la fois un homme du monde et un observateur; un flâneur et un dandy; un artiste qui découvre «la représentation du présent» autant dans les «sujets privés qui sont autrement héroïques» que dans le pli de la mode, nous examinerons, dans notre deuxième partie, comment Baudelaire et Manet ont su rassembler tous ces éléments, dans plusieurs de leurs oeuvres, en plus d'y incorporer cet esprit d'aliénation engendré par le «transitoire», le «fugitif» et le «contingent» de la vie moderne.

---

52. Charles Baudelaire, «Les Veuves», *Le Spleen de Paris*, OC, Tome I, (293-294).

DEUXIÈME PARTIE

LE RAPPORT BAUDELAIRE - MANET

## CHAPITRE UN

### UNE SENSIBILITÉ ET UNE ESTHÉTIQUE PARTAGÉES

#### LE PEINTRE DE LA VIE MODERNE

#### LA MUSIQUE AUX TUILERIES

Dans *La Musique aux Tuileries*, [ill. 4] Manet s'est amusé à rassembler ses amis près de lui. Le voilà élégant barbu à l'extrême gauche. Puis Zacharie Astruc, assis, sous l'arbre; devisant debout, on aperçoit Baudelaire et le baron Taylor, introducteur passionné de l'art espagnol en France. Les dames assises au premier plan sont M<sup>me</sup> Lejosne et M<sup>me</sup> Offenbach, dont le mari moustachu, bientôt célèbre avec *La Belle Hélène* et *La Vie parisienne*, est assis devant l'arbre de droite. Juste devant lui se tient Eugène Manet, debout, légèrement penché. Ce frère cadet de Manet deviendra, plus tard, l'époux de Berthe Morisot. Le personnage à la droite de Manet, à l'extrême gauche du tableau, pourrait être Champfleury. L'oeuvre semble inspirée par Baudelaire, qui, dès son *Salon de 1846*, incitait les artistes à peindre «l'héroïsme de la vie moderne» et «le spectacle de la vie élégante. [...] Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini».

FRANÇOISE CACHIN

*Manet: «J'ai fait ce que j'ai vu»*

On a souvent observé un rapprochement entre les idées développées par Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne* et l'esthétique de Manet dans *La Musique aux Tuileries*. Antonin Proust,<sup>53</sup> ami intime et biographe de ce dernier, écrit: «Je viens de parler de Baudelaire. On lui a attribué une grande influence sur Manet. [Or], c'est le contraire qui est vrai».<sup>54</sup> Toutefois, il ne s'agit pas tant de voir dans ce tableau une illustration des principes qui auraient pu être définis

---

53. Nils Sandblad souligne: «Proust's memoirs have generally been used without reservation. *Tabarant*, op.cit., 1947, criticizes certain parts, and *Hamilton*, op.cit., 1954, p. 283 describes them as "an informal, partial, and not always accurate consideration of the painter". There is no doubt that the memoirs have a disarming freshness, but it is impossible to overlook the fact that they are coloured by the author's own outlook on artistic matters, and that the distance in time has caused him to make errors of memory. The edition of 1913 was made by A. Barthélémy, who was Proust's secretary, and who asserts in the preface: "Mon rôle a été, tout en respectant le texte d'Antonin Proust, d'utiliser les documents qu'il avait réunis. Le livre est, de la première à la dernière ligne, l'oeuvre du camarade et de l'ami de Manet." Cité dans Nils Sandblad, *Manet: Three Studies in Artistic Conception* (Sweden: Lund, 1954), 167.

54. Antonin Proust, *Edouard Manet: Souvenirs* (Paris: L'Echoppe, 1988), 14.

par Baudelaire ou par Manet qu'une affinité réelle des inquiétudes du poète et du peintre. Tous deux cherchaient à illustrer dans leur représentation du présent «la morale et l'esthétique du temps»,<sup>55</sup> toutes décadentes et séduisantes puissent-elles avoir été sous le Second Empire.

∴

Eric Darragon, dans une biographie récente sur Manet, écrit: «Manet dissimulait peu sa pensée. Il a beaucoup parlé devant des témoins qui avaient pour vocation d'écrire et de transmettre ses propos. Baudelaire, Champfleury, Duranty, Zola, Thoré, Mallarmé, Banville, mais aussi toute une pléiade de journalistes qu'il a rencontrés. Pourtant Manet n'a pas laissé sur le sens général de son oeuvre les déclarations qui pourraient autoriser une analyse approfondie».<sup>56</sup> Une anecdote toute simple toutefois peut nous éclairer sur sa pensée et nous faire voir comment, avant d'avoir connu Baudelaire, Manet estimait que l'oeuvre d'art échappait à sa raison d'être si elle refusait de se vouloir moderne: «Il ne s'était pas en effet écoulé quarante-huit heures depuis notre retour à Paris, que l'atelier fit une ovation à Manet pour une étude qu'il avait peinte d'après un modèle célèbre, Marie la Rousse», raconte Proust.<sup>57</sup> «Couture arriva, regarda, fit mine de n'avoir pas vu, puis revenant devant la toile de Manet après avoir loué tous les autres, il lui dit: «Vous ne vous déciderez donc jamais à faire ce que vous voyez». Manet lui répondit: «Je fais ce que je vois et non ce qu'il plaît aux autres de voir, je fais ce qui est et non ce qui n'est pas». Couture lui répliqua: «Eh bien, mon ami, si vous avez la prétention d'être un chef d'école, allez en créer une, mais pas ici». Manet sortit et «ne revint pas à l'atelier pendant tout un mois»,

---

55. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, OC, Tome II, (684).

56. Eric Darragon, *Manet*, (Paris: Fayard, 1989), 426.

57. Antonin Proust et Edouard Manet étaient tous deux, et en même temps, élèves à l'atelier de Thomas Couture.

raconte Proust, Manet professant «le plus grand mépris pour les peintres» qui s'enfermaient «avec des modèles, des costumes, des mannequins et des accessoires» et qui faisaient «des tableaux morts» quand il y avait, disait-il, «tant de choses vivantes à faire au dehors».<sup>58</sup> C'est ainsi qu'en 1856, peu de temps après cet affront, Manet quitta l'atelier de son maître Thomas Couture pour se lancer -- pour employer les mots de Walter Benjamin -- à la conquête de «Paris, capitale du dix-neuvième siècle».

∴

Personne ne sait exactement quand -- et comment -- Baudelaire et Manet se seraient rencontrés. On suppose qu'ils auraient fait connaissance en 1859 chez le commandant Lejosne, «qui recevait des gens aussi variés que la famille Manet, Barbey d'Aurevilly, Constantin Guys, Bracquemond [et] Nadar»,<sup>59</sup> rapporte Françoise Cachin. Quoi qu'il en fut, Baudelaire et Manet entretenirent définitivement une amitié des plus touchantes et des plus étranges. Etrange, puisqu'à «l'exception de quelques lignes dans son étude sur les aquafortistes, du quatrain sur *Lola* et de quelques encouragements oraux ou épistolaires», écrivent Claude Pichois et Jean Ziegler, «Baudelaire n'a jamais reconnu publiquement la nouveauté et le génie de Manet, pourtant perceptible dans les premières oeuvres»;<sup>60</sup> et touchante, puisque tout au long de leur liaison amicale et professionnelle, qui fut non sans tribulations, ils se sont avérés l'un pour l'autre un soutien moral sans équivoque. Darragon professe que c'est le poème en prose de Baudelaire *La Corde*, dédié à Manet d'ailleurs, qui exprime le mieux leur amitié ainsi que leur sensibilité et leur esthétique partagées.

---

58. Antonin Proust, *Edouard Manet: Souvenirs*, (Paris: L'Echoppe, 1988), 21.

59. Françoise Cachin, *Manet: «J'ai fait ce que j'ai vu»* (Paris: Gallimard, 1994), 27.

60. Claude Pichois et Jean Ziegler, *Baudelaire*, (Paris: Julliard, 1987), 431.

Au moment du Salon de 1859, Manet quittait l'atelier de la rue Lavoisier pour s'installer rue de la Victoire. Son tableau, *L'Enfant aux cerises* (ill. 5) y aurait été terminé d'après le modèle Alexandre qui était son garçon d'atelier. Il avait quinze ans. Manet l'avait embauché pour nettoyer ses brosses et ses palettes et lui servir de modèle de temps à autre. Mais Alexandre étant quelquefois sujet à «des crises singulières de tristesse précoce»,<sup>61</sup> un soir que Manet rentra tard à l'atelier, il le trouva pendu au panneau d'une armoire. Cet événement, qui bouleversa Manet au plus haut point, inspira Baudelaire à écrire le poème «La Corde» qui fut publié dans *Le Figaro* le 7 février 1864.

«La Corde» raconte l'histoire d'un peintre qui, séduit par «la physionomie ardente et espiègle» d'un petit garçon, demande aux parents pauvres de le lui céder pour en faire son modèle. «Il a posé plus d'une fois pour moi», raconte le peintre, «je l'ai transformé tantôt en petit bohémien, tantôt en ange, tantôt en Amour mythologique. Je lui ai fait porter le violon du vagabond, la Couronne d'Épines et les Clous de la Passion, et la Torche d'Éros.» Mais ce qui ravissait encore plus le peintre, chez ce «petit bonhomme», à part son adresse à interpréter différents rôles, était sa «drôlerie». Après avoir découvert qu'il «manifesta bientôt un goût immodéré pour le sucre et les liqueurs», le peintre l'a menacé de le renvoyer à ses parents et, déprimé, le garçon s'est pendu. Le reste du poème décrit la réaction de la mère qui vient chez le peintre demander la corde avec laquelle son fils s'est suicidé, non pas pour la «garder comme une horrible et chère relique» de son enfant disparu, mais, on apprend à la fin, pour vendre à des superstitieux croyant «la corde du pendu» pouvoir porter bonheur.<sup>62</sup> L'histoire semble vouloir

---

61. Charles Baudelaire, «La Corde», *Le Spleen de Paris*, OC, Tome I, (329).

62. *Ibid*, (328-31).

démontrer la complexité de ce qu'on appelle l'amour maternel. Baudelaire écrit au tout début du poème: «S'il existe un phénomène évident, trivial, toujours semblable, et d'une nature à laquelle il soit impossible de se tromper, c'est l'amour maternel»; et conclut: «Et cependant écoutez cette petite histoire, où j'ai été singulièrement mystifié par l'illusion la plus naturelle». Selon Darragon, l'histoire s'avère plutôt d'ordre esthétique que moralisatrice. Il écrit:

Le texte, qui est dédié à Manet, présente l'intérêt particulier d'éclairer la relation qui s'est établie entre le peintre et le poète. Celui-ci -- on s'en est parfois étonné -- n'a jamais donné le texte critique qui aurait reconnu la peinture de Manet en tant que telle. En revanche, Baudelaire a exprimé, de façon plus ou moins directe, des jugements ou des idées qui montrent à quel point Manet représentait pour lui une expérience esthétique qui ne se limitait pas à ses oeuvres. Ici l'expérience vécue de l'artiste devient celle de Baudelaire et le poème en prose représente avant tout la forme par laquelle s'exprime leur amitié, c'est-à-dire le regard qu'ils partagent sur l'histoire du petit Alexandre. Dans cette perspective, l'écriture de Baudelaire devient un élément qu'il n'est plus possible d'isoler de la peinture de son ami.<sup>63</sup>

En effet, ce regard que Baudelaire et Manet partagent sur l'histoire du petit Alexandre ne se situe pas tant dans l'horreur de l'insensibilité de la mère envers la mort de son enfant, que dans l'horreur de la découverte de «l'illusion de la vie».<sup>64</sup> Alexandre se transformait «tantôt en petit bohémien, tantôt en ange, tantôt en Amour mythologique»,<sup>65</sup> il donnait l'impression d'être un «petit bonhomme» heureux sous ces différents visages, seulement, derrière toute cette «drôlerie», se cachait à l'insu du peintre un enfant malheureux, un enfant terrassé par la peur, celle d'être renvoyé chez lui. Voici la description de l'enfant par Baudelaire:

---

63. Eric Darragon, *Manet* (Paris: Fayard, 1989), 44-5.

64. Charles Baudelaire, «La Corde», *Le Spleen de Paris*, OC, Tome I, (329).

65. *Ibid*, (329).

Cet enfant, débarbouillé, devint charmant, et la vie qu'il menait chez moi lui semblait un paradis, comparativement à celle qu'il aurait subie dans le taudis paternel. Seulement je dois dire que ce petit bonhomme m'étonna quelquefois par des crises singulières de tristesse précoce, et qu'il manifesta bientôt un goût immodéré pour le sucre et les liqueurs; si bien qu'un jour où je constatai que, malgré mes nombreux avertissements, il avait encore commis un nouveau larcin de ce genre, je le menaçai de le renvoyer à ses parents.<sup>66</sup>

Ainsi, le poème de Baudelaire devient-il un *post scriptum* au tableau de Manet, dans lequel Baudelaire, se servant du drame vécu de celui-ci, invite ceux en position de le faire, à plus forte raison, les artistes, à lire derrière les apparences, les vérités cachées, — réitérant la sentence connue: «Les douleurs les plus terribles sont les douleurs muettes».<sup>67</sup> L'artiste, dans «La Corde», raconte: «Ma profession de peintre me pousse à regarder attentivement les visages, les physionomies, qui s'offrent dans ma route, et vous savez quelle jouissance nous tirons de cette faculté qui rend à nos yeux la vie plus vivante et plus significative que pour les autres hommes»,<sup>68</sup> cependant, sa profession de peintre l'avait justement poussé à ne regarder que cela, «les visages» et «les physionomies», sans aller plus loin. Or l'art, c'est plus que cela, c'est le dehors et le dedans. André Ferran, dans son livre *L'Esthétique de Baudelaire*, résume la position de Baudelaire ainsi: «L'art exige de l'artiste, non la recherche de l'anecdote, mais la profondeur et l'acuité de l'observation. L'élément transitoire qui distingue une silhouette ou un costume demande d'être saisi par des yeux qui savent voir par delà les apparences».<sup>69</sup> Cette expérience,

---

66. Charles Baudelaire, «La Corde», *Le Spleen de Paris*, OC, Tome I, (329).

67. *Ibid*, (330).

68. *Ibid*, (328-29).

69. André Ferran, *L'Esthétique de Baudelaire* (Paris: Hachette, 1933), 473.

Manet s'en servira à bon escient, dans *La Musique aux Tuileries*, lorsque dans sa «représentation du présent», tout en y intégrant «la morale et l'esthétique du temps», il y incorporera également l'illusion et la réalité, l'exhibition et l'aliénation.

∴

Théodore Duret, qui, comme Antonin Proust, fut aussi un ami intime de Manet, souligne avec nostalgie, dans sa description de *La Musique aux Tuileries*, en 1902, que ce tableau «a l'avantage de représenter les moeurs et les costumes d'une époque disparue». <sup>70</sup> On peut comprendre sa nostalgie lorsqu'en plus d'illustrer «la morale et l'esthétique du temps», *La Musique aux Tuileries* offre également un excellent aperçu de la bourgeoisie de l'époque, bourgeoisie à laquelle appartenaient jadis Duret, Proust, Manet et Baudelaire.

A l'époque où ce tableau fut peint, le jardin des Tuileries était un centre de vie luxueuse. «La musique qu'on y faisait deux fois par semaine», rapporte Duret, «attirait une foule mondaine et élégante». <sup>71</sup> Or, *La Musique aux Tuileries* est-elle, selon Cachin, «l'image même de cette élégante société du Second Empire que Manet a groupée sous les arbres». <sup>72</sup> Des hommes, des femmes, des enfants, impeccablement vêtus, debout, assis, marchant, et devisant, donnent l'impression, pour reprendre les mots de Baudelaire dans «Les Veuves», «[qu'ici] rien que de riche, d'heureux; rien qui ne respire et n'inspire l'insouciance et le plaisir de se laisser vivre.» <sup>73</sup>

---

70. Théodore Duret, *Histoire d'Edouard Manet et de son oeuvre* (Paris: 1902), 22.

71. *Ibid*, (18).

72. Françoise Cachin, et al, *Catalogue Manet*, (122).

73. Charles Baudelaire, «Les Veuves», *Le Spleen de Paris*, OC, Tome I, (294).

*La Musique aux Tuileries* est considéré comme le premier véritable modèle de la peinture moderne, tant par son sujet que par sa technique. La scène se passe au jardin des Tuileries, fraîchement rénové par Haussmann, où s'y promène la bourgeoisie de l'époque, pour s'y montrer, pour s'y voir, et pour s'y amuser. Ce qui rend le sujet moderne, Robert Herbert l'explique ainsi:

The flat bands of the trees, in *Music in the Tuileries*, the black clothes, the golden arabesques of those new metal chairs, the bright colors of unmodeled bonnets, ribbons, and sashes, these are the elements of pictorial artifice which lie at the heart of Manet's innovations. They are both subject and form, salient pieces of the modern life which Baudelaire had been urging upon his contemporaries. It is not despite, but because of their immediacy, their theatricality, their share in a transitory present moment, that they suit both painter and poet. In Baudelaire's essays and poems there is no doubting the significance of art over nature, of creative consciousness over mere raw material and instinct, therefore of the artificial over the imitative.<sup>74</sup>

Toutefois, pour Manet, la modernité ne se limitait pas seulement au choix d'un sujet contemporain. Elle exigeait aussi une nouvelle manière de le représenter, une nouvelle technique. Mais sa technique s'étant justement avérée trop nouvelle, écrit Tabarant, «elle venait trop tôt; elle dépassait son temps et [ne fut] pas comprise».<sup>75</sup>

Lorsque *La Musique aux Tuileries* sera exposée en 1867, Paul Mantz parlera de «bariolage rouge, bleu, jaune et noir» et de «caricature de la couleur».<sup>76</sup> Hippolyte Babou y signalera «la tache-Baudelaire, la tache-Gautier et la tache-Manet».<sup>77</sup> Et Saint-Victor dira que le tableau «écorche les yeux, comme la musique des foires fait saigner l'oreille.»<sup>78</sup> Seul Zola, rapporte

---

74. Robert Herbert, *Impressionism: Art, Leisure, & Parisian Society*, (38).

75. A. Tabarant, *Manet et ses oeuvres* (Paris, 1947), 38.

76. Paul Mantz, *Le Temps*, (16 janvier 1884).

77. Hippolyte Babou, «Les dissidents de l'Exposition. M. Edouard Manet», *Revue Libérale*, II, (25 juin 1867).

78. Paul de Saint-Victor, *La Presse* (27 avril 1863).

Darragon, accordera au tableau «une place à part à cause de cette définition nouvelle de la forme rapportée aux conditions de la vision».<sup>79</sup> Voici ce que Zola écrivait au sujet de *La Musique aux Tuileries*, le 1<sup>er</sup> janvier 1867, dans la *Revue du XIX<sup>e</sup> siècle*:

Un amateur exaspéré alla jusqu'à menacer de se porter à des voies de fait, si on laissait plus longtemps dans la salle de l'exposition *La Musique aux Tuileries*. Je comprends la colère de cet amateur: imaginez, sous les arbres des Tuileries, toute une foule, une centaine de personnes peut-être, qui se remuent au soleil; chaque personnage est une simple tache, à peine déterminée, et dans laquelle les détails deviennent des lignes ou des points noirs. Si j'avais été là, j'aurais prié l'amateur de se mettre à une distance respectueuse; il aurait alors vu que ces taches vivaient, que la foule parlait, et que cette toile était une des oeuvres caractéristiques de l'artiste, celle où il a le plus obéi à ses yeux et à son tempérament.<sup>80</sup>

Manet était moderne par la scène qu'il représentait, certes, mais aussi par sa technique. Lorsque l'on examine *La Musique aux Tuileries* de près, on a l'impression que le tableau a été exécuté rapidement — les personnages sont de simples taches à peine déterminées dans lesquelles les détails deviennent de simples lignes ou de simples points noirs — mais, il n'en est rien. Manet n'a pas exécuté son tableau rapidement.<sup>81</sup> Il aura voulu créer cette impression, empruntée à la photographie et au *japonisme*,<sup>82</sup> et inspirée par le désir de saisir la fugacité d'un moment, de saisir le mouvement et l'instabilité de la vie moderne. Cette impression d'une rapide retranscription picturale nous rappelle la description des dessins de Guys, que Baudelaire décrivait, dans son

---

79. Eric Darragon, *Manet* (Paris: Fayard, 1989), 64.

80. Emile Zola, «Une nouvelle manière en peinture. Edouard Manet», *Revue du XIX<sup>e</sup> siècle* (1<sup>er</sup> janvier 1867).

81. David Bomford, dans son analyse du tableau, raconte que Manet aurait mis énormément de temps à peindre *La Musique aux Tuileries*. Des rayons x révèlent plusieurs couches de peinture qui auraient été appliquées à différents stades de l'exécution du tableau. David Bomford, et al, *Art in the Making: Impressionism* (London: Yale UP, 1990), 116.

82. Pierre Schneider, *The World of Manet 1832-1883* (New York: Time-Life, 1968), 61-62.

*Peintre de la vie moderne* alors qu'il écrivait:

Maintenant, à l'heure où les autres dorment, celui-ci est penché sur sa table, dardant sur une feuille de papier le même regard qu'il attachait tout à l'heure sur les choses, s'escrimant avec son crayon, sa plume, son pinceau, faisant jaillir l'eau du verre au plafond, essuyant sa plume sur sa chemise, pressé, violent, actif, comme s'il craignait que les images ne lui échappent, querelleur quoique seul, et se bousculant lui-même. Et les choses renaissent sur le papier, naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur. La fantasmagorie a été extraite de la nature. Tous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d'une perception *enfantine*, c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique à force d'ingénuité!<sup>83</sup>

Baudelaire n'était pas seul à admirer les talents de Guys; Manet en était aussi un fervent admirateur. Il possédait au moins soixante de ses croquis sur le «high life» de Paris. «Un reçu d'une vente de Suzanne Manet au marchand Paechter», rapporte Cachin, «mentionne 60 dessins de Constantin Guys de la collection de Manet *chevaux, sujets du bois de Boulogne*».<sup>84</sup> Et si, comme le souligne Baudelaire, Guys cherchait à darder sur papier «le même regard qu'il attachait [...] sur les choses, s'escrimant avec son crayon, sa plume, son pinceau, [...] comme s'il craignait que les images ne lui échappent», Manet en faisait tout autant. Sauf qu'au lieu d'appuyer sur l'artifice des scènes qui se déroulaient sous ses yeux, Manet, lui, cherchait plutôt à représenter une impression d'instabilité, issue d'une vie trop rapidement vécue, suite à la modernisation de Paris. Comme le souligne Hajo Düchting, Manet cherchait à représenter «a cool, unemotional description of Paris life that focused not only on individual scenes and types but also on the

---

83. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, OC, Tome II, (693-94).

84. Françoise Cachin, et al, *Catalogue Manet*, (124).

effects of Haussmannization: isolation and alienation».<sup>85</sup> Paul Smith qui, tout comme Düchting, estime que Manet aurait effectivement voulu représenter les effets de l'haussmannization de Paris sur les Parisiens, explique comment Manet, accentuant la flânerie observatrice et la rapidité de l'exécution, parvint à créer cet effet d'aliénation:

A première vue, Manet place le spectateur en position de flâneur qui observe de façon très naturelle les personnes qu'il croise. Il facilite même son entrée fictive dans ce rôle en ayant recours à trois procédés audacieux: d'abord, il distribue la mise au point sur les visages du tableau de façon plus ou moins aléatoire, de sorte que ceux-ci paraissent nets ou flous indépendamment de leur distance au spectateur (ce qui explique ce visage de femme très net *derrière* Baudelaire, par exemple). Ce procédé donne au spectateur l'impression de balayer la foule du regard. Ensuite, Manet place un arbre (qu'il prolongera vers l'avant à un stade assez tardif de l'exécution) au centre de la composition, ce qui empêche d'en ressentir toute la profondeur (si l'on cache l'arbre, le tableau gagne immédiatement en profondeur) et force à disperser son attention à la fois vers l'arrière et vers le devant de la scène. Enfin, Manet renforce cet effet en dessinant le milieu du tableau de façon indistincte et en se contentant d'une fine couche de peinture, ce qui empêche le spectateur d'y fixer son attention. Ces procédés simulent l'expérience d'une personne déambulant au milieu d'une foule, et, parce que le tableau a du mal à trouver sa cohérence ou à poser son sujet, le spectateur a l'impression d'assister à des événements qui se passent trop rapidement et qui échappent à sa compréhension.<sup>86</sup>

Le spectateur de *La Musique aux Tuileries* n'est plus ici un simple flâneur. Il est contraint de réfléchir sur la situation qui se présente devant lui, d'être conscient et critique de ce qu'il voit, et pourtant, il est frustré dans son effort de le faire, le tableau ne comportant ni histoire ni

---

85. Hajo Düchting, *Edouard Manet: Images of Parisian Life* (Munich: Prestel, 1995), 22.

86. Paul Smith, *L'artiste impressionniste* (Paris: Flammarion, 1995), 42-44.

narration. En fait, le tableau est réduit à un simple spectacle pour les yeux, où tout, à la limite, n'est plus que signe, façade et trompe-l'oeil.

Pour Manet, -- ainsi que pour Baudelaire, -- «le spectacle de la vie élégante» n'est en effet que cela, un spectacle, ou mieux encore une illusion, -- illusion qui nous rappelle d'ailleurs le poème «La Corde». Derrière tous ces personnages, qui semblent s'amuser, se cache quelque chose de profond, d'impénétrable même, voulu par Manet, et rendu efficacement par la disposition de ces personnages dans le tableau. Contrairement à ce qui était la règle à l'époque, de disposer les personnages autour d'un axe central, Manet dispose ses personnages de façon plus ou moins uniforme, que ce soit en grandeur, en largeur ou en couleur, de gauche à droite ou vice versa, de manière à inviter le spectateur de la scène, ou du tableau, à pouvoir regarder tous les personnages à la fois. Ce faisant, le spectateur a l'impression d'assister à un tableau vivant, genre populaire à l'époque<sup>87</sup> et que Manet semblait tout particulièrement favoriser, non seulement pour la possibilité de la splendeur des mises en scène, mais pour la facilité du metteur en scène de mieux mettre en évidence ses protagonistes. Or, que l'on regarde, au premier plan, ces dames soigneusement habillées, ou au deuxième plan, ces hommes élégamment vêtus — comme s'ils essayaient de faire sentir au spectateur, de leur regard, la futilité de ses efforts à comprendre —, il ne fait aucun doute que ces personnages jouent tous un rôle, — des rôles — et l'emporte celui qui sait le mieux dissimuler sa véritable nature, ses véritables intentions. Ainsi, Hajo Düchting a-t-il raison lorsqu'en examinant la composition de *La Musique aux Tuileries*, il interprète le tableau non seulement comme un document historique de la société parisienne de l'époque, mais

---

87. On peut penser aux tableaux vivants imaginés par M. Hupel de la Noue, dans *La Curée* d'Emile Zola, offrant à tous les protagonistes réunis dans les salons de l'hôtel Saccard, la possibilité, grâce au truchement de l'art, de voir matérialisés leurs désirs les plus secrets. [Voir Gallimard, Folio, 1981 (293)].

comme un compte-rendu de son état socio-psychologique,<sup>88</sup> c'est-à-dire un état d'isolation et d'aliénation, issu du «transitoire», du «fugitif» et du «contingent» de la vie moderne. Mais ce qui s'avère également extrêmement intéressant dans *La Musique aux Tuileries* et qui, peut-être, n'est pas évident dans le tableau pour le spectateur qui ne possède pas «l'oeil d'aigle» baudelairien, c'est que Manet aura voulu, en même temps qu'exprimer l'isolation et l'aliénation de la bourgeoisie, exprimer, à notre insu, l'isolation et l'aliénation d'un tout autre monde qui fut souvent oublié et mis à l'écart par les ambitions napoléoniennes et haussmaniennes, celui des «écloppés de la vie».

Il ne fait aucun doute que les travaux d'Hausmann ont bouleversé Paris. De ruines, il a fait naître une ville nouvelle, faite entièrement par, et exclusivement pour, une société nouvelle, la société bourgeoise, que Manet représente judicieusement dans *La Musique aux Tuileries*. Toutefois, nous croyons que le tableau est bâti sur une antithèse. À ce Paris nouveau, s'oppose, dans le tableau, le Paris ancien, s'opposent deux visages de la ville, symbolisés, respectivement, par «le spectacle de la vie élégante», comme nous venons de le voir, et «les milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville».

En examinant attentivement *La Musique aux Tuileries*, nous découvrons deux personnages qui ne semblent pas vraiment appartenir au tableau, ils semblent même avoir été rajoutés. Il y a cette tache grise qui paraît avoir été barbouillée au centre du tableau et il y a ce visage d'un vieil homme à la barbe blanche et au bonnet rouge qui se tient debout entre un homme au chapeau haut-de-forme et une dame à gauche de Baudelaire. Ce qui rend ces personnages tout

---

88. Hajo Düchting, *Edouard Manet: Images of Parisian Life*, (22).

particulièrement intéressants, c'est qu'ils occupent une place tout aussi importante dans le tableau que les amis de Manet qu'il s'est amusé à rassembler près de lui. Il est possible qu'il s'agisse de deux personnages tirés des poèmes en prose de Baudelaire, «Le Vieux Saltimbanque» et «Les Veuves.» Nous disons bien possible, puisqu'à notre connaissance, il n'existe aucun document critique, que ce soit artistique ou littéraire, soutenant cet argument, sauf un article, celui de Sima Godfrey, intitulé «Strangers in the Park: Manet, Baudelaire and *La Musique aux Tuileries*», dans lequel elle souligne de façon fort convaincante la présence de la veuve solitaire du poème de Baudelaire dans le tableau de Manet.<sup>89</sup> Même David Bomford, dans son analyse thématique et technique pourtant très détaillée du tableau (aux centimètres carrés et aux *rayons x*), et qui discute du rapprochement Baudelaire–Manet, ne constate leur présence,<sup>90</sup> alors que certains extraits des deux poèmes de Baudelaire correspondent de façon extraordinaire aux deux personnages du tableau de Manet.

L'art de Manet et de Baudelaire embrassait toutes les couches sociales. Il n'est pas nécessaire d'être grand critique littéraire ou grand critique d'art pour le reconnaître. Une lecture du poème «Les Yeux des Pauvres» et un regard jeté sur le tableau *Café–Concert* (ill. 4) suffisent pour nous convaincre. Mais ce qui est intéressant à noter, dans *La Musique aux Tuileries*, c'est comme si Manet, de connivence avec Baudelaire, avait voulu regrouper ces couches sociales dans un même tableau. Nous disons «de connivence avec Baudelaire» à cause de cette étrange correspondance entre les poèmes de Baudelaire, «Les Veuves» et «Le Vieux Saltimbanque», et ces deux personnages auxquels nous faisons allusion dans le tableau de Manet — la tache grise

---

89. Sima Godfrey, «Strangers in the Park: Manet, Baudelaire and *La Musique aux Tuileries*», article inédit, (16–18).

90. David Bomford, et al, *Art in the Making: Impressionism* (New Haven: Yale UP, 1991), 112–14.

et le vieil homme au bonnet rouge. Ce serait comme si Manet avait emprunté les deux protagonistes des poèmes de Baudelaire et les avait transférés dans son tableau, et cela, non pas par hasard, mais par exprès. Or, la question qui se pose est pourquoi cette antithèse? Pourquoi Manet aurait-il tenu à inclure dans ce tableau, — qui en vérité est un spectacle de la haute bourgeoisie de l'époque —, des personnages qui en fait n'y appartiennent pas de par leur rang social. Or, la réponse reposerait sur cette expérience que Manet vécut, lors du suicide d'Alexandre, et que Baudelaire vécut et partagea avec lui, dans son poème *La Corde*, l'illusion de la vie.

«Les douleurs les plus terribles», écrivait Baudelaire dans *La Corde*, «sont les douleurs muettes». Alexandre pouvait changer de costumes, changer de décors, il restait toujours le même, un enfant malade de peur, — maladie qu'il cachait fort bien d'ailleurs, jusqu'à ce que Manet le trouve pendu à un armoire. Or, dans *La Musique aux Tuileries*, nous avons à peu de choses près la même mise en scène. S'offre devant nous, une foule soigneusement vêtue, dont chaque personnage semble avoir été placé individuellement et intentionnellement pour la faire paraître élégante et impassible, mais qui, à l'insu du spectateur, souffre, — souffre d'isolation et d'aliénation issues de la modernisation de Paris et qui cherche à dissiper ce sentiment parmi la foule. De là, la célèbre phrase de La Bruyère, «ce grand malheur de ne pouvoir être seul», que Baudelaire aimait tout particulièrement reprendre dans quelques-uns de ses écrits, entre autres, dans son poème *La Solitude*,<sup>91</sup> et dans l'introduction à sa traduction de Poe, *L'Homme des foules*.<sup>92</sup> Toutefois, parmi cette foule, et contre cette foule, Manet y inclut un tout autre monde, un monde

---

91. Charles Baudelaire, «La Solitude», *Le Spleen de Paris*, OC, Tome I, (314).

92. Edgar Poe, *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, Trad. C. Baudelaire (Paris: Garnier, 1856, rééd. 1961), 93.

qui semblait tout particulièrement le fasciner, celui de la classe malaisée.

Bien qu'on essaie depuis longtemps de couvrir les injustices créées par les travaux d'Hausmann sous des idées sanitaires, militaires, esthétiques, ou autres, -- comme le fait Marc Gaillard, dans son *Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, ou même Hausmann lui-même, dans ses *Mémoires*, -- que la classe malaisée ait été oubliée dans le grand fracas de la modernisation de Paris n'est pas un mystère, ou même un secret, sauf qu'à l'époque, on préférait ne pas en parler. Madame Hausmann, qui, lors d'une soirée chez l'impératrice contait à qui voulait l'entendre qu'elle trouvait triste ou injuste qu'à chaque fois que son mari achetait un immeuble, qu'on l'expropria aussitôt, créa un tel embarras et un tel silence parmi son auditoire, qu'on put entendre l'empereur sourciller.<sup>93</sup> Ainsi, sommes-nous d'avis, vu le silence que l'on préférait garder sur ce sujet à l'époque, que Manet aurait eu l'idée d'exprimer, à sa façon, dans *La Musique aux Tuileries*, l'isolation et l'aliénation des classes malaisées, défavorisées par la modernisation de Paris, avec ses évacuations, ses expropriations et ses démolitions de toutes sortes aux côtés de l'isolation et l'aliénation de la bourgeoisie. Or, pour Manet, où puiser de tels sujets, ailleurs que dans les poèmes *Les Veuves* et *Le Vieux Saltimbanque* de Baudelaire qui publiait ces poèmes seulement quelques mois avant l'exposition de son tableau.<sup>94</sup>

---

93. On peut penser, encore une fois, à *La Curée* d'Emile Zola. À un dîner donné par Saccard, le sieur Mignon, qui racontait à son entourage comment ils vivaient tous dans un bon temps, s'écria: «"J'en connais plus d'un qui ont joliment arrondi leur fortune. Voyez-vous, quand on gagne de l'argent, tout est beau." Ces dernières paroles glacèrent les hommes graves. La conversation tomba net, et chacun parut éviter de regarder son voisin. La phrase du maçon atteignait ces messieurs, roide comme le pavé de l'ours.» [Voir Gallimard, Folio, 1981 (66)].

94. Tandis que le poème *Les Veuves* paraissait dans la *Revue fantaisiste* le 1er novembre 1861 et le poème *Le Vieux Saltimbanque* paraissait dans *La Presse* le 27 août 1862, selon Bomford, Manet apposa, seulement quelques jours avant son exposition chez Martinet en 1863, la date 1862 sur son tableau *La Musique aux Tuileries*, rapprochant ainsi la date de création des trois oeuvres et la complicité, sinon des deux artistes dans l'insertion des deux protagonistes des poèmes de Baudelaire dans le tableau de Manet, au moins celle de Manet.

Car Manet et Baudelaire, tout en observant le «spectacle de la vie élégante», s'intéressaient aux sujets issus, pour reprendre les mots de Baudelaire, dans *Le Vin des chiffonniers*, du «vomissement confus de l'énorme Paris»; s'intéressaient à «des milliers d'existences flottantes [circulant] dans les souterrains d'une grande ville -- criminels et filles entretenues» [...], «la *Gazette des tribunaux* et le *Moniteur*» leur ayant prouvé qu'elles étaient là.<sup>95</sup> Plusieurs poèmes de Baudelaire et plusieurs tableaux de Manet démontrent l'intérêt qu'ils portaient envers ces «milliers d'existences flottantes». On peut penser aux *Yeux des Pauvres* ou au *Joujou du Pauvre*, de Baudelaire, ou encore, au *Mendiant-Philosophe* (ill. 6) ou au *Buveur d'Absinthe* (ill. 7), de Manet. Un tableau de Manet, où l'on retrouve tous ces personnages, est *Le Vieux Musicien* (ill. 3). Non seulement le tableau regroupe-t-il tous ces «écloppés de la vie», mais il suggère en même temps une étroite corrélation entre les personnages de Manet et ceux de Baudelaire. On y retrouve, par exemple, de petits vagabonds, un bohémien, un buveur d'absinthe, un saltimbanque, bref, tous ces types marginalisés qui auraient été victimes de l'haussmannisation de Paris. Nigel Blake and Francis Frascina, voyant dans le tableau de Manet cette même ressemblance, écrivent au sujet du *Vieux musicien*:

*The Old Musician*, in its characters and setting, is an image of the *lumpenproletariat*. Displaced from their class and roots by crisis and social disintegration in a capitalist society, they become a 'free floating' mass, especially vulnerable to reactionary ideologies. They are, too, the product of Haussmann's substitute Paris, a city of spectacular 'elegant life', full of the 'disintegrated mass', the dispossessed, whom Baudelaire saw, ironically, as a suitable subject for the painters and poets of this 'modern life'.<sup>96</sup>

95. Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, OC, Tome II, (495).

96. Nigel Blake and Francis Frascina, «Modern Practices of Art and Modernity», *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century* (New Haven: Yale UP, 1993), 101.

Ainsi, s'il est possible d'établir une certaine corrélation entre les personnages de Manet et de Baudelaire, dans *Le Vieux musicien*, -- qui date également des années 1861-62, tout comme les poèmes *Les Veuves* et *Le Vieux Saltimbanque*, -- est-il possible d'en établir une autre entre ces mêmes poèmes et *La Musique aux Tuileries* (peinte en 1862 mais datée 1863) et d'y retrouver les deux mondes de la célèbre phrase de Baudelaire dans «De l'Héroïsme de la vie moderne»:

Le spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville, -- criminels et filles entretenues, -- la *Gazette des tribunaux* et le *Moniteur* nous prouvent que nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour connaître notre héroïsme.<sup>97</sup>

Les poèmes de Baudelaire, *Les Veuves* et *Le Vieux Saltimbanque*, se situent tous deux dans un jardin, non pas celui des Tuileries réservé aux riches bourgeois qui venaient écouter *La Belle Hélène* ou *La Vie parisienne* d'Offenbach mais, un jardin populaire où tout le monde était admis. Il était commun à cette époque, pour ceux qui ne pouvaient se permettre de payer l'entrée à de tels concerts, de se presser autour de l'enceinte de ces jardins pour écouter «un lambeau de musique». Or, voici, selon le poème de Baudelaire, «Les Veuves», comment ceux qui appartenaient à l'intérieur de l'enceinte percevaient ce monde:

Je ne puis jamais m'empêcher de jeter un regard, sinon universellement sympathique, au moins curieux, sur la foule de parias qui se pressent autour de l'enceinte d'un concert public. L'orchestre jette à travers la nuit des chants de fête, de triomphe ou de volupté [...] Ici rien que de riche, d'heureux; rien qui ne respire et n'inspire l'insouciance et le plaisir de se laisser vivre; rien, excepté l'aspect de cette tourbe qui s'appuie là-bas sur la barrière extérieure, attrapant gratis, au gré du vent, un lambeau de musique, et regardant l'étincelante fournaise intérieure.<sup>98</sup>

---

97. Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, OC, Tome II, (495).

98. Charles Baudelaire, «Les Veuves», *Le Spleen de Paris*, OC, Tome I, (293-94).

Baudelaire et Manet, eux, ne percevaient pas ce monde comme «une foule de parias» ou même une «tourbe». Au contraire, ils les respectaient, et si bien que leur respect prit forme de poèmes et de tableaux, comme *La Musique aux Tuileries*, où nous retrouvons la veuve du poème «*Les Veuves*»,<sup>99</sup> telle que décrite par Sima Godfrey:

In the middle of the picture, set between the tall tree-trunk that arches to the left and the standing figure of Eugène Manet (in ivory trousers, black frock-coat and top hat) there is a grey area that is oddly blurred by comparison with the well-defined features of the dapper Eugène. The legible access to that area is provided by Eugène Manet's top hat, which inclines slightly to the left to point to a faceless woman directly behind him, a woman who suddenly emerges visually from the broad strokes of grey. This veiled image in black with a young child in her arms is a peculiarly mysterious figure in the lively crowd. She is grouped with no-one and addresses no-one and her very aloofness bespeaks an unusual state of isolation in the midst of sociable activity. Indeed, I maintain that she is herself a *veiled image* [une image voilée] of that very widow with a young child whom Baudelaire spots in the crowd in the prose poem of 1861,<sup>100</sup>

et où nous y retrouvons le vieux saltimbanque, tel que décrit par Baudelaire:

Partout la joie, le gain, la débauche; partout la certitude du pain pour les lendemains; partout l'explosion frénétique de la vitalité. Ici la misère absolue, la misère affublée, pour comble d'horreur, de haillons comiques, où la nécessité, bien plus que l'art, avait introduit le contraste. Il ne riait pas, le misérable! Il ne pleurait pas, il ne dansait pas, il ne gesticulait pas, il ne criait pas; il ne chantait aucune chanson, ni gai ni lamentable, il n'implorait pas. Il était muet et immobile. Il avait renoncé, il avait abdiqué. Sa destinée était faite.<sup>101</sup>

---

99. Dans les plans et notes de Baudelaire [*Reliquat du Spleen de Paris*] ce poème figure sous le titre de «La grande Veuve mélancolique devant le jardin de Musard». [Voir OC, Tome I, (371)].

100. Sima Godfrey, «Strangers in the Park: Manet, Baudelaire and *La Musique aux Tuileries*», (16-17).

101. Charles Baudelaire, «Le Vieux Saltimbanque», *Le Spleen de Paris*, OC, Tome I, (296).

Mais si Manet fait passer la veuve et le vieux saltimbanque de Baudelaire à l'intérieur de l'enceinte du concert de *La Musique aux Tuileries*, ce n'est pas pour choquer, puisqu'il est assez difficile pour l'oeil inexercé de les repérer parmi la foule, mais pour démontrer comment le sort de ces «écloppés de la vie» était facilement oublié dans l'euphorie de la modernisation de Paris. De là, leur invisibilité dans la foule étincelante du tableau. Ce monde, étant déplacé subitement et brutalement ça et là à travers la ville de Paris, subissait un sens d'isolation et d'aliénation encore plus aigu que celui de la bourgeoisie.

Que pensait Baudelaire de *La Musique aux Tuileries*? Nous ne le savons pas. Il ne l'a jamais commenté par écrit, d'ailleurs il n'a jamais commenté aucun tableau de Manet par écrit, comme nous l'avons déjà souligné, sauf pour «quelques lignes dans son étude sur les aquafortistes, du quatrain sur *Lola* et de quelques encouragements oraux ou épistolaires». <sup>102</sup> On sait seulement que Baudelaire respectait l'art de Manet et le pensait un peintre doué. Dans une lettre qu'il adressait à Manet depuis Bruxelles, suite à l'échec de son tableau *Olympia*, il lui écrivait:

On se moque de vous; les plaisanteries vous agacent; on ne sait pas vous rendre justice, etc., etc. Croyez-vous que vous soyez le premier homme placé dans ce cas? Avez-vous plus de génie que Chateaubriand et que Wagner? On s'est bien moqué d'eux cependant? Ils n'en sont pas morts. Et pour ne pas vous inspirer trop d'orgueil, je vous dirai que ces hommes sont des modèles, chacun dans son genre, et dans un monde très riche, et que vous, vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art. J'espère que vous ne m'en voudrez pas du sans-*façon* avec lequel je vous traite. Vous connaissez mon amitié pour vous. <sup>103</sup>

---

102. Claude Pichois et Jean Ziegler, *Baudelaire*, (431).

103. Charles Baudelaire, *Correspondance générale*, OC, Tome V, (96-97).

Plusieurs critiques d'art ont pris le mot «décrépitude» pour une insulte. Cependant, Manet connaissait suffisamment Baudelaire pour comprendre sa pensée, à savoir que, dans une époque où l'on avait mal à reconnaître les génies, Manet était peut-être «le premier dans la décrépitude de son art», mais était justement pour être l'espoir «de son art», si comme Chateaubriand ou Wagner, il était assez fort, selon Baudelaire, pour contrecarrer les insultes de ses rivaux. Baudelaire n'était pas sans dire quelque vérité, puisque Manet, en 1881, était reçu Chevalier de la Légion d'Honneur en raison de son incalculable contribution au domaine des arts.

Aussi intense que puisse avoir été la relation amicale ou professionnelle de Baudelaire et de Manet, elle s'est avérée malheureusement de bien courte durée. Baudelaire était de dix ans l'aîné de Manet, en plus d'être en mauvaise santé. Il mourut en août 1867, pour être enterré en septembre de la même année. Manet exprima son chagrin en peignant *L'Enterrement*, tableau où l'on aperçoit au loin le cortège de Baudelaire se dirigeant lentement vers le cimetière de Montparnasse. Toutefois, cette séparation ne mit pas pour autant fin à leur sensibilité partagée. Au contraire, dans le chapitre suivant, nous examinerons comment, suite aux transformations haussmanniennes, l'aliénation sociale parisienne devint de plus en plus prononcée, entre la mort de Baudelaire et de Manet (soit entre 1867 et 1883), et comment Manet, qui connaissait fort bien les poèmes du *Spleen de Paris*, sut représenter, seul cette fois, leurs inquiétudes artistiques et sociales.

## CHAPITRE DEUX

### UNE SENSIBILITÉ ET UNE ESTHÉTIQUE PARTAGÉES

#### DU SPLEEN DE PARIS AU CAFÉ-CONCERT

*Le Spleen de Paris* est le titre adopté par M. C. Baudelaire pour un livre qu'il prépare, et dont il veut faire un digne pendant aux *Fleurs du Mal*. Tout ce qui se trouve naturellement exclu de l'oeuvre rythmée et rimée, ou plus difficile à y exprimer, tous les détails matériels, et, en un mot, toutes les minuties de la vie prosaïques, trouvent leur place dans l'oeuvre en prose, où l'idéal et le trivial se fondent dans un amalgame inséparable. D'ailleurs, l'âme sombre et malade que l'auteur a dû supposer pour écrire *Les Fleurs du Mal* est, à peu de choses près, la même qui compose *Le Spleen de Paris*. Dans l'oeuvre en prose, comme dans l'oeuvre en vers, toutes les suggestions de la rue, de la circonstance et du ciel parisiens, tous les soubresauts de la conscience, toutes les langueurs de la rêverie, la philosophie, le songe, et même l'anecdote peuvent prendre leur rang à tour de rôle. Il s'agit seulement de trouver une prose qui s'adapte aux différents états de l'âme du flâneur morose. Nos lecteurs jugeront si M. Charles Baudelaire y a réussi.

Certains gens croient que Londres seul a le privilège aristocratique du spleen, et que Paris, le joyeux Paris, n'a jamais connu cette noire maladie. Il y a peut-être bien, comme le prétend l'auteur, une sorte de spleen parisien; et il affirme que le nombre est grand de ceux qui l'ont connu et le reconnaîtront.

GUSTAVE BOURDIN  
Le *Figaro*, le 7 février 1864.

Trois écrits de Baudelaire qui reprennent, parfois identiquement, parfois avec certaines modifications, les termes de cet article de Bourdin doivent être ici soulignés afin de mieux suivre le cheminement de l'oeuvre de Baudelaire et de Manet. Il s'agit de la dédicace du *Spleen de Paris* à Arsène Houssaye, signée Noël 1861, le poème *Les Foules*, paru dans la *Revue fantaisiste* du 1er novembre 1861,<sup>104</sup> et *Le Peintre de la vie moderne*, écrit en 1859-1860, mais publié en 1863. Ces trois écrits, — qui ont été pensés, rédigés ou publiés, à peu de choses près, vers les

---

104. Le poème «Les Foules» appartient au *Spleen de Paris* mais il a été publié avant d'avoir joint l'oeuvre complète en 1869.

mêmes dates, — font tous allusion, tel l'article de Bourdin,<sup>105</sup> à la flânerie —, la flânerie à travers les foules des grandes villes étant, selon Baudelaire, l'un des moyens les plus efficaces, pour tout artiste moderne, de vivre et de saisir tout ce qui se passe autour de lui. Dans sa dédicace à Arsène Houssaye, Baudelaire écrivait:

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

Dans son poème *Les Foules*, il écrivait:

Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente.

Et dans *Le Peintre de la vie moderne*, il écrivait:

Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito.

---

105. Rapprochant l'article de Bourdin avec la dédicace d'Arsène Houssaye, Robert Kopp conclut que «c'est Baudelaire qui a dû le lui souffler» [Voir Gallimard, NRF, 1973 (8)]. Claude Pichois ajoute: «Traitions-le donc [cet article] comme un essai de définition dû à Baudelaire lui-même». [Voir OC, Tome I, (1298)].

Si Baudelaire a consacré une partie de ses écrits à cet «art», la flânerie, telle que la concevait Baudelaire, et à commencer au temps de Baudelaire, change de nature, au point de disparaître largement des rues et des boulevards vers la fin du siècle. Non pas par rapport à un manque d'intérêt de la part des écrivains ou des artistes que l'on a toujours associé à la flânerie, mais à cause de la modernisation de Paris qui n'a jamais cessé de progresser tout au long de la vie de Baudelaire, jusqu'à la chute du Second Empire et après la mort de Manet. Or, nous avançons que non seulement certains poèmes en prose de Baudelaire reflètent implicitement la disparition de la flânerie, mais aussi certains tableaux de Manet.

Dans ce chapitre, nous examinerons comment, suite à la modernisation de la ville de Paris, tout particulièrement entre la mort de Baudelaire et celle de Manet (soit entre 1867 et 1883), la flânerie devint de plus en plus effacée, -- les restaurants, les cafés et les bordels attirant de plus en plus le flâneur vers ses intérieurs, -- et comment Manet, qui connaissait fort bien les écrits critiques de Baudelaire sur l'art et *Le Spleen de Paris*,<sup>106</sup> sut représenter seul, cette fois, leurs inquiétudes artistiques et sociales, dans son magnifique tableau *Café-concert*.

La flânerie a joué un rôle primordial dans toute l'oeuvre de Baudelaire, mais plus spécifiquement dans *Le Spleen de Paris*. D'ailleurs, Baudelaire le reconnaissait lui-même. Dans une lettre adressée à Sainte-Beuve depuis Bruxelles, le 4 mai 1865, il écrivait:

---

106. Manet connaissait bien l'oeuvre de Baudelaire, *Le Spleen de Paris*. Après la mort de celui-ci, alors que Manet savait que Charles Asselineau s'occupait d'une édition «des Spleen de Paris», il lui écrivit la lettre suivante: «Mon cher Asselineau, est-ce que vous ne vous occupez en ce moment d'une édition des oeuvres de Baudelaire? Si l'on met un portrait en tête des Spleen de Paris j'ai un Baudelaire en chapeau, en promeneur enfin, qui ne serait peut-être pas mal au commencement de ce livre, j'en ai encore un autre, tête nue, plus important qui figurerait bien dans un livre de poésie [possiblement une nouvelle édition des *Fleurs du Mal*] -- je serais très désireux d'être chargé de cette tâche -- bien entendu me proposant je *donnerais* mes planches. Je vous serre la main, Ed. Manet» [Voir F. Cachin, *Catalogue Manet*, 1983, (158)].

Faire cent bagatelles laborieuses qui exigent un bonne humeur constante (bonne humeur nécessaire même pour traiter des sujets tristes), une excitation bizarre qui a besoin de spectacles, de foules, de musique, de réverbères même, voilà ce que j'ai voulu faire! Je n'en suis qu'à soixante et je ne peux plus aller. J'ai besoin de ce fameux *bain de multitude* dont l'incorrection vous avait justement choqué». <sup>107</sup>

Ainsi, à l'instar de Poe, Baudelaire se fait-il, dans *Le Spleen de Paris*, «homme des foules» qui, se promenant à travers un dédale de ruelles, un labyrinthe de boulevards et un assortiment de parcs et de jardins, peint tour à tour tout ce qu'il voit. On l'aperçoit tourner «l'angle d'un trottoir», pour peindre «un plaisant», «un beau monsieur ganté, verni, cruellement cravaté et emprisonné dans des habits tout neufs»; pour reparaître plus loin, assis à «un café neuf», «au coin d'un boulevard neuf», «attendri» et «honteux» à regarder un père et ses deux enfants «tout en guenilles». On le voit brûler «de peindre celle qui lui est apparue si rarement et qui a fui si vite, comme une belle chose regrettable derrière le voyageur emporté dans la nuit»; pour le voir ensuite se fâcher contre son «maudit gazetier» qui lui dit que «la solitude est mauvaise pour l'homme». On l'aperçoit soupirer «à une heure du matin» et faire «double tour à la serrure» de sa demeure pour fuir «la tyrannie de la face humaine» et s'écrier «horrible vie! horrible ville!», pour conclure, «je t'aime, ô capitale infâme!». Or, *Le Spleen de Paris* est-il proprement l'oeuvre de ce peintre de la vie moderne dans lequel s'est projeté à fond le flâneur:

Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il? À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers *le grand désert d'hommes*, a un but plus élevé que celui d'un pûr flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité*; car il ne se

---

107. Charles Baudelaire, *Correspondance générale*, OC, Tome V, (87).

présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire.<sup>108</sup>

Mais si *Le Spleen de Paris* nous arrive du flâneur qui allait, courait et cherchait à tout vent «la modernité», et si c'est cette même modernité, selon Ferguson, qui met fin éventuellement à ses innombrables courses et à ses innombrables jouissances,<sup>109</sup> ce n'est pas la fin de la flânerie, comme telle, qui nous intéresse ici, mais plutôt son déplacement des boulevards vers les intérieurs, qu'ils aient été les intérieurs de cafés, de restaurants, de théâtres ou de résidences privées. Un retour au *Spleen de Paris*, nous aide à mieux saisir ce déplacement.

Baudelaire, comme nous l'avons vu, nous promène dans les rues, les boulevards, les jardins et les parcs de Paris. Il nous fait passer, par exemple, d'une rue à un boulevard, dans «Le Joueur généreux», d'un boulevard à un parc, dans «Les Vocations», d'un parc à un café-terrasse, dans «Les Yeux des Pauvres», mais dans certains de ses poèmes, il nous fait aussi passer des rues et des boulevards dans des domiciles privés. On peut penser au «Mauvais Vitrier», montant au sixième étage porter une vitre qu'il redescend aussitôt pour se la faire casser par son client pervers; aux «Portraits de Maîtresses», où, dans «un boudoir d'hommes, c'est-à-dire dans un fumoir attenant à un élégant tripot, quatre hommes fumaient et buvaient»; ou encore, à «La Soupe et les Nuages», où la «petite folle bien-aimée du rêveur» lui envoie «un violent coup de poing dans le dos» pour le rappeler à sa soupe. Mais un poème qui nous intéresse tout particulièrement, dans ce recueil, est celui des «Fenêtres», car il nous montre le flâneur, non plus

---

108. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, OC, Tome II, (694).

109. Priscilla Ferguson explique: «As the first half of the century witnesses the rise of the flâneur-artist, so the second half beholds the decline. By the time the Académie française gives its official approbation to the term in 1879 (though adding the qualification of 'familiar' language), the flâneur has already lost most of his distinction» [Voir «The flâneur on and off the streets of Paris», *The Flâneur*, ed. K. Tester (32)].

dans les rues et les jardins de Paris, mais quittant les rues et les jardins de Paris pour entrer chez lui épier derrière sa fenêtre. Le flâneur ne regarde donc plus l'extérieur de l'extérieur, mais de l'intérieur, et parfois même, comme dans «Les Fenêtres», un autre intérieur de son propre intérieur. Il devient, pour reprendre l'expression de Sima Godfrey, dans son article «Baudelaire's Windows»,<sup>110</sup> un «artiste-flâneur-voyeur», alors qu'il raconte «apercevoir», de par sa fenêtre, une femme âgée, à l'intérieur de sa résidence:

### LES FENÊTRES

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.

*Par delà des vagues de toits, [c'est nous qui soulignons], j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.*

Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément.

Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.

Peut-être me direz-vous: «Es-tu sûr que cette légende soit la vraie?» Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis?<sup>111</sup>

---

110. Sima Godfrey. «Baudelaire's Windows», *L'Esprit Créateur*, 22:4 (Winter 1982), 83.

111. Charles Baudelaire, «Les Fenêtres», *Le Spleen de Paris*, OC, Tome I, (339).

On trouve un autre exemple du flâneur qui occupe le même espace transitionnel que le flâneur du poème «Les Fenêtres», entre l'extérieur et l'intérieur, dans le poème «Les Yeux des Pauvres».<sup>112</sup> Assis devant un «café neuf» formant «le coin d'un boulevard neuf», après avoir quitté les rues et les jardins de Paris, le flâneur raconte observer un père appauvri faisant prendre à ses enfants l'air du soir de sa table:

Droit devant nous, sur la chaussée, était planté un brave homme d'une quarantaine d'années, au visage fatigué, à la barbe grisonnante, tenant d'une main un petit garçon et portant sur l'autre bras un petit être trop faible pour marcher. Il remplissait l'office de bonne et faisait prendre à ses enfants l'air du soir. Tous en guenilles. Ces trois visages étaient extraordinairement sérieux, et ces six yeux contemplaient fixement le café nouveau avec une admiration égale, mais nuancée diversement par l'âge.<sup>113</sup>

Si nous nous sommes servis des poèmes «Les Fenêtres» et «Les Yeux des Pauvres», pour démontrer le déplacement du flâneur des boulevards vers les intérieurs de résidences privées, cela aura été pour mieux introduire le tableau de Manet, *Café-concert* (1873) (ill. 8), puisque ce tableau, peint seulement quelques années après la mort de Baudelaire, reprend de façon étonnante, selon nous, certains personnages des écrits de Baudelaire.

Lorsque nous regardons le personnage principal du tableau de Manet, *Café-concert*, nous voyons en lui au moins trois personnages des oeuvres de Baudelaire. Le premier appartient aux écrits critiques de Baudelaire sur l'art, ce «héros moderne», trouvé dans son

---

112. Regarder «par delà des vagues de toits», ou regarder l'extérieur de l'intérieur, comme le fait le flâneur dans «Les Fenêtres» ou dans «Les Yeux des Pauvres», devient de plus en plus de rigueur, entre les années 1860 et 1880, et ceci, autant chez les peintres que chez les écrivains. Priscilla Ferguson remarque que Théophile Gautier fut un des premiers en littérature à faire passer le flâneur des boulevards aux intérieurs de résidences avec *Spirite* en 1866. Mais notant les flâneurs de *L'Éducation sentimentale* (1869) de Gustave Flaubert et *Au Bonheur des dames* (1883) d'Émile Zola, Ferguson remarque que dans ces oeuvres, le flâneur n'est plus dorénavant un flâneur mais un échec [Voir «The Flâneur on and off the streets of Paris», *The Flâneur*, ed. Keith Tester, (32-35)].

*Salon de 1845* et son *Salon de 1846*, tout vêtu de noir, bottes vernies et cravates comprise, couronné du chapeau haut-de-forme. Le deuxième appartient au poème «Perte d'Auréole», le flâneur-dandy qui, écoeuré de la vie élégante, entre dans un café-bordel pour se mêler à la foule de «parias» qui se trouvait à l'enceinte du concert qu'il vient tout juste de quitter au Jardin des Tuileries. Et le troisième appartient à «L'Homme des foules» d'Edgar Poe, traduit de l'anglais par Baudelaire et, repris plus tard dans son essai *Le Peintre de la vie moderne*. Le voici, au *Café-Concert* de Manet, qui n'arrive plus à sortir de son café, qui n'arrive plus à être attiré par aucune intrigue et qui n'arrive même plus à regarder dehors par «la grande fenêtre cintrée du café» devant lui.<sup>113</sup>

Si nous avons à identifier le «héros moderne» des *Salons de 1845* et *1846* dans le personnage principal du *Café-concert*, il suffirait de jeter un coup d'oeil à son habit, «pelure du héros moderne», pour s'apercevoir qu'il s'agit bien de lui, -- Manet ayant su faire voir et comprendre, avec de la couleur et du dessin, combien grand et poétique il est, son personnage, dans sa «cravate et ses bottes vernies». Nous ne nous attarderons donc pas au personnage du tableau en tant qu'«héros moderne», mais plutôt à ce personnage en tant qu'«observateur», puisque dans ce tableau de Manet, «être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde», ne compte plus guère.

Dix années seulement séparent l'essai de Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, et le tableau de Manet, *Café-concert*, et déjà, le tableau nous montre un flâneur qui ne sait plus peupler sa solitude et ne sait plus être seul dans une foule affairée, pour se retrouver à l'intérieur d'un café-concert. En tant que spectateur du tableau, nous nous retrouvons dans la même

---

113. Edgar Poe, *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, (61).

position que celle du peintre qui, regardant le café-concert et observant le monsieur au chapeau haut-de-forme, essaie de le comprendre, mais n'y arrive pas, celui-ci étant devenu, tout comme «l'homme des foules» de Poe, une énigme; et, pouvons-nous conclure que le promeneur solitaire et pensif qui tirait jadis une singulière ivresse de cette universelle communion avec la foule, ne tire plus dorénavant qu'une singulière ivresse de cette universelle communion avec un «bon bock» et une «nana», au «café-concert»,<sup>114</sup> loin de la foule qui, comme lui, ne se laisse plus lire et qui, comme lui, n'affiche plus qu'une présence indéchiffrable. Or, la question se pose: comment expliquer ce mouvement du flâneur vers les intérieurs de places publiques?

Selon Theodore Reff, les cafés à Paris ont toujours existé. A la fin de l'ancien régime, on en comptait 900, alors qu'à la fin du dix-neuvième siècle, on en comptait trente fois plus. C'est sous le Second Empire que les cafés prirent de l'importance. Des cafés avec terraces sur les Champs-Élysées, on est passé à des cafés avec divertissements dans de magnifiques intérieurs.<sup>115</sup> Le petit poème en prose *Les Yeux des Pauvres* nous en donne un excellent aperçu lorsque le narrateur du poème se rappelle être venu s'asseoir en compagnie de sa bien-aimée devant un café neuf tout étincelant:

Le soir, un peu fatiguée, vous voulûtes vous asseoir devant un café neuf qui formait le coin d'un boulevard neuf, encore tout plein de gravois et montrant déjà glorieusement ses splendeurs inachevées. Le café étincelait. Le gaz lui-même y déployait toute l'ardeur d'un début, et éclairait de toutes ses forces les murs aveuglants de blancheur, les nappes éblouissantes des miroirs, les ors des baguettes et des corniches, les pages aux joues rebondies traînés par les chiens en laisse, les dames riant au faucon perché sur leur

---

114. *Bon Bock* (1873), *Nana* (1877) et *Café-Concert* (1878) sont tous des tableaux de Manet.

115. Theodore Reff, *Manet and Modern Paris* (Washington: National Gallery of Art, 1982), (73).

point, les nymphes et les déesses portant sur leur tête des fruits, des pâtés et du gibier, les Hébés et les Ganymèdes présentant à bras tendu la petite amphore à bavaroises ou l'obélisque bicolore des glaces panachées; toute l'histoire et toute la mythologie mises au service de la goinfrerie.<sup>116</sup>

Devisant toujours sur les cafés, Reff se demande pourquoi, si les cafés parisiens ont toujours fait partie intégrante de la vie sociale et culturelle de l'époque, Manet les aurait peints aussi tard qu'en 1873. Il soutient que représenter les intérieurs de cafés, au temps de Manet, relevait surtout de l'art populaire, et de ce fait, les intérieurs de cafés étaient plutôt réservés aux affiches publicitaires ou aux revues hebdomadaires. Et il conclut que ce n'est qu'à l'apparition des tableaux d'Edgar Degas, ayant comme sujets les cafés-concerts, et la sortie des romans *L'Assommoir* d'Émile Zola, *Croquis parisiens* et *À rebours* de Joris-Karl Huysmans, que la vogue des cafés-concerts prit de l'essor.<sup>117</sup> Ce que Reff oublie, toutefois, c'est que de toutes ces oeuvres, qu'il s'agisse de tableaux ou de romans, aucune n'a été produite avant 1875, alors que les tableaux de Manet, représentant des scènes de cafés-concerts, remontent jusqu'en 1873. Que Manet ait été, ou non, un des premiers à peindre un café-concert importe peu. Ce qui compte c'est que Manet aura été un des premiers à saisir la vraie signification des cafés. Selon nous, son tableau, *Café-concert* marque la fin d'une génération, celle de Baudelaire et de Manet, flâneurs dans les rues et les jardins de Paris, et le début d'une toute nouvelle génération, celle des nouveaux flâneurs, habitués de cafés-concerts, qui allaient marquer à leur tour une toute autre génération.

---

116. Charles Baudelaire, «Les Yeux des Pauvres», *Le Spleen de Paris*, OC, Tome I, (317-319).

117. Theodore Reff, *Manet and Modern Paris*, (74-75).

Lorsque Baudelaire écrivait dans son *Peintre de la vie moderne* que «la foule est son domaine, comme l'air est celui du poisson» et que sa «passion et sa profession, c'est la d'épouser la foule», Baudelaire entendait la foule des rues, des boulevards, des jardins et des squares. On en a la preuve dans la biographie d'Antonin Proust sur Manet, lorsqu'il raconte comment Baudelaire et Manet se promenaient aux tuileries de deux à quatre heures pour faire «leurs études» «en plein air». Mais avec l'avènement, -- en même temps que de tous ces boulevards aux perspectives redessinées, -- de tous ces restaurants, théâtres et cafés, bordant ces boulevards, le flâneur baudelairien s'est vite fait séduire par leur charme, et non seulement par leur charme mais, par la diversité des sujets qu'offraient maintenant ces intérieurs. Le flâneur-dandy du petit poème en prose de Baudelaire, «Perte d'Auréole», et l'homme des foules d'Edgar Poe, repris en partie dans *Le Peintre de la vie moderne* de Baudelaire, ont été victimes de ce charme. Faute de trouver ce qui jadis les enivrait de par les rues et les boulevards de Paris, ils sont entrés dans ces intérieurs pour y trouver ce que Walter Benjamin appelle «la marchandise» susceptible de les enivrer encore une fois.<sup>118</sup>

Le poème «Perte d'Auréole» en est un parfait exemple. Bien que le poème puisse se lire à plusieurs niveaux,<sup>119</sup> son sens mis à part, les difficultés que rencontre «le buveur de quintessences» à traverser le boulevard pour se rendre dans ce «mauvais lieu», en plus de ce qu'il recherche dans ce «mauvais lieu»,<sup>120</sup> est ce qui nous intéresse ici, son désir de quitter le chaos des foules extérieures pour se mêler au chaos plus intime et plus paisible des foules intérieures:

---

118. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, (83).

119. Robert Kopp note que le poème exprime le divorce du «poète», figure idéale, d'avec le «moi», figure réelle, et que le poème peut ressembler également à une réplique désabusée des poèmes «Bénédiction» et «L'Albatros».

120. Plusieurs de ces cafés-concerts étaient reconnus pour être de véritables bordels.

## PERTE D'AURÉOLE

«Eh! quoi! vous ici, mon cher? Vous, dans un mauvais lieu! vous, le buveur de quintessences! vous, le mangeur d'ambrosie! En vérité, il y a là de quoi me surprendre.

-- Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez!

-- Vous devriez au moins faire afficher cette auréole, ou la faire réclamer par le commissaire.

-- Ma foi! non. Je me trouve bien ici. Vous seul, vous m'avez reconnu. D'ailleurs la dignité m'ennuie. Ensuite je pense avec joie que quelque mauvais poète la ramassera et s'en coiffera impudemment. Faire un heureux, quelle jouissance! et surtout un heureux qui me fera rire! Pensez à X, ou à Z! Hein! comme ce sera drôle!»<sup>121</sup>

Le personnage principal du poème nous rappelle le personnage principal du tableau de Manet. Nous avons affaire à un artiste-flâneur, certes, pour s'avérer un «buveur de quintessences» et un «mangeur d'ambrosie» et parcourir les boulevards dans tous les sens, mais nous avons également affaire à un artiste-flâneur non plus mêlé à la foule enivrante de la ville, mais pris dans le chaos même de la ville, alors qu'il raconte à son interlocuteur: « ... vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que

---

121. Charles Baudelaire, «Perte d'Auréole», *Le Spleen de Paris*, OC, Tome I, (352).

je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam». Or, c'est ce chaos, issu de l'incessante modernisation de Paris, qui, selon nous, force le flâneur baudelairien à abandonner les boulevards parisiens pour se glisser vers les intérieurs.

Le flâneur baudelairien, qui jadis tirait une singulière ivresse de sa communion avec la foule, ne reconstruit plus que chevaux, voitures et omnibus en plus grand nombre, et une foule avide de s'enivrer d'excitations offertes par les nouveaux centres de divertissements, se voit muer. Il cesse d'être flâneur «baudelairien» pour devenir «simple» flâneur qui, n'ayant plus besoin de «la fréquentation des villes énormes» pour nourrir son imagination, n'a plus besoin, comme ce flâneur dans le tableau de Manet, que de la fréquentation de centres de divertissements énormes, pour s'enivrer. Ainsi, lorsque le flâneur du poème raconte à son interlocuteur: «J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os [à les ramasser]», si on substituait ces insignes pour le titre de flâneur baudelairien, serions-nous en position de dire que le flâneur baudelairien a fait un pas, celui du passage des rues vers les intérieurs, marquant ainsi une nouvelle génération de flâneurs, pour qui «faire des actions basses» et «se livrer à la crapule» devient la nouvelle règle du jeu, -- Baudelaire ajoutant, d'un ton ironique à la fin du poème, la dignité gêner le «buveur de quintessences».

Un autre personnage que nous retrouvons également dans le personnage principal du tableau de Manet est «l'homme des foules» d'Edgar Poe que Baudelaire admirait tout particulièrement pour ses qualités de flâneur et reprenait en partie, comme nous l'avons vu, dans son *Peintre de la vie moderne*. Si Baudelaire s'est servi de cet extrait de l'oeuvre de Poe, dans son essai, ce fut pour mieux faire comprendre au peintre moderne, qui se devait d'être flâneur,

pour chercher le sujet moderne de ses compositions, l'importance de «la curiosité» comme point de départ de son génie, alors qu'il écrivait: « 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» et poursuivait en disant: « [...] finalement, il se précipite à travers cette foule à la recherche d'un inconnu dont la physionomie entrevue l'a, en un clin d'oeil, fasciné». Ainsi, lorsque nous examinons le tableau de Manet, avons-nous cette impression de retrouver, dans le personnage principal, «l'homme des foules» d'Edgar Poe, bien que dans le tableau, il ne soit plus le convalescent de Poe ou le flâneur de Baudelaire, -- le front collé à la vitre, éveillé et fasciné, n'attendant plus qu'un inconnu pour enfin partir à sa recherche à travers les rues de Paris -- , mais le convalescent qu'il était avant de partir à la poursuite de son premier inconnu, et qui est sur le point de mourir d'ennui, la foule extérieure n'ayant plus d'effet d'ivresse sur lui.

Manet n'était pas sans connaître «l'homme des foules» du *Peintre de la vie moderne* ou sans connaître le poème en prose «Perte d'Auréole» du *Spleen de Paris*. Si, en peignant son *Café-concert*, l'idée de ces deux textes ne lui a jamais effleuré l'esprit, le spectateur du tableau, en revanche, ne peut pas ne pas se demander ce qu'est advenu du flâneur tant louangé des écrits critiques de Baudelaire sur l'art. Le flâneur baudelairien dans le tableau de Manet a laissé ses insignes dans la fange du macadam et a accepté son sort de simple flâneur. Il ne tire plus d'ivresse qu'en cherchant l'intimité des intérieurs, ou en cherchant à «épier» des intérieurs, comme le flâneur du poème «Les Fenêtres», ou le flâneur du tableau de Gustave Caillebotte, intitulé *Jeune Homme à sa fenêtre* (ill. 9).

Ce tableau, peint seulement deux années après celui de Manet, soit en 1875, appuie l'idée que Paris a véritablement changé depuis la publication du *Peintre de la vie moderne*, en 1863,

et qu'«être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi» ne signifie plus rien. Et «voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde» ne signifie plus solitude dans la multitude mais solitude dans l'habitude, soit l'habitude d'être seul et de se sentir seul, lorsqu'en vérité, le flâneur n'a pas nécessairement envie d'être seul ou de se sentir seul.

Ce tableau de Caillebotte est un excellent exemple de cette solitude physique et psychique. Un jeune homme debout à sa fenêtre regarde une jeune femme passer dans la rue, alors que derrière lui, repose une chaise qui semble non seulement être devenue un réel confort pour lui, mais aussi une réelle habitude. Voici ce qu'Anne Distel écrit au sujet du tableau:

*Young Man at His Window* introduces a psychological dimension linked to the description of the deserted city, answered by the boredom of the man who has just risen from his armchair to stare at a female silhouette crossing the boulevard [...] The subject of «The New Painting» was to be the modern world, and not only its exterior aspect: modern iconography was to go hand in hand with a modernity of feeling, with evocations of the effect produced by this new environment on individual human lives.<sup>122</sup>

Si le flâneur du tableau de Caillebotte a choisi de demeurer chez lui par ennui ou par habitude, ce n'est pas que les centres de divertissements au temps de Manet ont cessé de le distraire. Au contraire, on le retrouve dans un autre tableau de Manet, *Un bar aux Folies-Bergère* (ill. 10), qu'il peignait aussi tard qu'en 1882, cependant que dans ce tableau, le flâneur n'est plus baudelairien mais, «simple mortel» parisien avec toutes ses angoisses.

Dans le tableau *Café-concert*, le flâneur venait tout juste de quitter les boulevards parisiens pour aller s'enivrer, dans tous les sens du mot, dans les intérieurs de nouveaux centres de divertissements. Or, si dans ce tableau, le flâneur, tout en cherchant l'intimité, gardait

---

122. Anne Distel, et al, *Catalogue Gustave Caillebotte: Urban Impressionist*, (Paris: Musée d'Orsay, 1995), 59.

une certaine distance par rapport à la foule, c'est qu'il était, selon nous, en période de transition. Car dans *Un Bar aux Folies-Bergère*, le flâneur n'est plus distant, au contraire, il est engagé dans la scène. En tant que «simple mortel», il est conscient de sa solitude et tient à la dissiper en flirtant avec cette jeune femme derrière le bar.

Il est évident, lorsque l'on examine ces deux derniers tableaux, *Jeune homme à sa fenêtre* et *Un bar aux Folies-Bergère*, que Paris en 1882 n'est plus le Paris de 1873, lorsque le flâneur venait tout juste d'entrer dans les intérieurs des centres de divertissements; ou même Paris en 1863, lorsque le flâneur baudelairien tenait une position des plus respectables par rapport à l'ensemble des flâneurs qui existaient à l'époque. Mais à compter de la mort de Manet, ou vers la fin du dix-neuvième siècle, il ne s'agit plus tant de peindre des tableaux représentant la société élégante de Paris et ses lieux mondains que de peindre l'effet que crée Paris sur les Parisiens, Paris n'étant plus qu'un «réservoir d'électricité» qui a sauté. Un tableau représentant explicitement l'effet aliénant de Paris sur les Parisiens, seulement dix ans après *Un bar aux Folies-Bergère*, est le tableau d'Edvard Munch, intitulé *Le Cri* (ill. 11), peint en 1893, durant son séjour à Paris, qui dura d'environ 1889 à 1897.<sup>123</sup> Dans ce tableau, nous voyons cette «chose», une sorte de loque humaine, poursuivie par deux personnages curieux, qui court, crie et nous regarde d'un air effaré, comme pour nous dire ce que Baudelaire nous disait seulement trente ans plus tôt, «Horrible vie! Horrible ville!»

---

123. Robert Rosenblum et H.W. Janson écrivent: «Already in the 1880s, Munch explores [...] gloomy themes, trying to extract drama from a modified Impressionist style; but it was not until after 1889, when he began to spend long periods in Paris, that he found new pictorial languages in which he could disclose his pessimistic view of man's destiny», *Nineteenth-Century Art*, ed. Phillis Freeman, (New York: Abrams, 1984), (454).

Paris a changé. La nouveauté, l'ordre, le luxe s'étale partout, mais ce décor neuf rend plus «criante» encore [c'est nous qui soulignons] la décomposition sociale, plus horrible encore la décomposition psychique des Parisiens. Si *Le Cri* semble à première vue s'éloigner de notre sujet, «le flâneur», il n'en est rien. Il ne fait que souligner sa transition. Avec Baudelaire et Manet, nous avons vu le flâneur observe les spectacles des rues et des boulevards de Paris qui se présentent sous ses yeux. Avec Manet, le flâneur passe des rues et des boulevards de Paris aux intérieurs de centres de divertissements; en même temps qu'il passe de l'être distant à l'être cordial en quête d'aventures. Tandis qu'avec Munch, on ne le voit plus préoccupé par les spectacles qu'offrent les rues et les boulevards de Paris, mais par les visages qui se promènent à travers Paris. Et ce qu'il voit sur ces visages lui fait horreur, puisque ces visages ne sont plus des visages intéressants à regarder, comme au temps de Baudelaire et de Manet, mais des visages recouverts de masques, où plus rien ne se lit, plus rien ne s'explique, comme le démontre ce dernier tableau, du peintre belge James Ensor, intitulé *L'Intrigue* (ill. 12). Où justement «l'intrigue» qui jadis faisait exploser le «promeneur solitaire» de Baudelaire, «l'homme des foules de Poe, ne fait plus que l'isoler et l'aliéner d'avantage. Et où, sur tout cela, plane l'ombre du grand Poe, aux ailes ouvertes du corbeau noir.<sup>123</sup>

---

124. Analysant les masques des tableaux d'Ensor, Robert Rosenblum et H.W. Janson écrivent: « [...] but suddenly, strange fantasy creatures invade the scene, as in an illustration to a story by Edgar Allan Poe, whose work was well known in French-speaking countries through Baudelaire's translations and would specifically inspire other works by Ensor and his contemporaries» (417). Et ils ajoutent: « [...] Ensor's painting spawns [...] an image of hideous confusion and congestion created by another kind of human automaton, not inspired by the machine, but by faceless mobs who can lynch and pillage», *Nineteenth-Century Art*, (418).

## C O N C L U S I O N

On a dit, et l'on n'a que trop dit, que Manet était un autre Baudelaire, son frère dans l'ordre des arts plastiques. En face de Courbet ou de Millet ils sont d'une autre race. Leur étroite amitié, leur élégance, leur culture, leur raffinement, leur sensibilité, le goût qu'ils ont d'étonner avant de plaire, et surtout les multiples complexités de leurs génies établissent de Baudelaire à Manet une de ces «correspondances» célèbres qui n'ont pas fini de ravir les historiens et les critiques.

PHILIPPE REBEYROL

*Les Temps Modernes*

Octobre 1949

On a beaucoup écrit sur Baudelaire et Manet. Et l'entreprise était peut-être ambitieuse de chercher quelque chose de nouveau sur un sujet déjà bien approfondi. Pourtant, il y a beaucoup de façons d'interpréter les oeuvres de Baudelaire et de Manet, et le but de ce travail était moins de reprendre et d'argumenter ce qui avait déjà été dit que d'essayer de trouver une autre façon d'apprécier leur génie, une autre façon de voir ce qu'ils ont vu sous le Second Empire lors des transformations haussmanniennes.

Baudelaire et Manet furent témoins d'un grand changement dans la ville de Paris. Les riches avaient peine à suivre cette nouvelle vie, dite moderne, qui semblait vouloir se glisser d'entre leurs doigts et les pauvres avaient peine à suivre leurs domiciles qui se voyaient continuellement déplacés, ou même détruits, au profit des riches. Un sentiment d'isolation et d'aliénation se répandit chez tous les Parisiens. Ce sentiment, Baudelaire l'a transcrit dans ses poèmes, tandis que Manet, lui, l'a dessiné dans ses toiles. Et si Baudelaire a transcrit ce sentiment dans sa poésie, indépendamment de Manet qui, lui, l'a représenté dans sa peinture indépendamment de Baudelaire, nous retrouvons une étroite correspondance entre certaines idées et certains poèmes de Baudelaire et le tableau de Manet *La Musique aux Tuileries*.

Notre effort s'étant surtout préoccupé d'étudier une correspondance possible entre les écrits de Baudelaire et les oeuvres de Manet, nous avons été comblés par *La Musique aux Tuileries* en y découvrant non seulement une certaine correspondance, mais une correspondance certaine. Baudelaire, qui incitait le peintre de la vie moderne à se changer en homme des foules, tel le héros d'Edgar Poe, de manière à pouvoir contempler avec l'avidité du convalescent le grouillement intense des rues et des boulevards parisiens, se retrouve non seulement peint, dans le tableau de Manet, mais également cité. À la droite de Baudelaire, se trouve «le vieux saltimbanque» du *Spleen de Paris*, tandis qu'à sa gauche, se trouve la veuve du poème «Les Veuves» du même recueil. Ainsi, Baudelaire, qui prêchait que l'oeuvre d'art échappe à sa raison d'être si elle refuse de se vouloir moderne, se trouve-t-il ici servi, Manet réunissant en un seul tableau, non seulement la modernité de Paris, en y incluant l'artifice et la mode de l'époque, mais l'actualité de l'époque, en y faisant figurer riches et pauvres sous un même thème, celui de l'isolation de la population parisienne.

Ce sentiment d'aliénation ressenti par la population parisienne ayant été observé surtout par la flânerie tant louangée de Baudelaire, nous avons poursuivi l'évolution du flâneur baudelairien à travers l'oeuvre de Manet, tout particulièrement son tableau *Café-concert* qui, selon nous, marque le mieux son évolution. Le tableau démontre non seulement son évolution en marquant la fin du flâneur baudelairien par le début du flâneur habitué des cafés-concerts, mais en soulignant une aliénation encore plus marquée chez la population parisienne. Du flâneur baudelairien qui jadis parcourait les rues et les boulevards de Paris à la recherche d'une singulière ivresse de sa communion avec la foule parisienne, le flâneur baudelairien, dans les tableaux de Manet, se retrouve désormais assis confortablement dans les intérieurs de places publiques, ayant

quitté la foule des trottoirs de Paris qui ne se laisse plus lire par le flâneur, qui devient lui-même une énigme à l'intérieur de ces «mauvais lieux». Du tableau *Café-concert*, marquant le début du flâneur habitué des cafés-concerts, nous sommes passés à un autre tableau de Manet, *Au Bar des Folies-Bergère*, dans lequel le flâneur habitué des cafés-concerts n'est plus qu'un «simple mortel», essayant de combler sa solitude en entamant une conversation avec une jolie fille. Et du «simple mortel» en proie à ses angoisses, dans le tableau *Au Bar des Folies-Bergère*, nous sommes passés, dans *Le Cri* d'Edvard Munch, à la loque humaine, victime de ses angoisses, qui n'arrive plus à lire les visages de la population parisienne à cause de ses nombreux masques, tout comme cherchait à le souligner James Ensor, dans son tableau *L'Intrigue*.

Dans notre mémoire, *Baudelaire, Manet et la modernité parisienne*, nous n'avons pu que survoler les écrits critiques de Baudelaire sur l'art et qu'effleurer quelques tableaux de Manet sur la modernité. Cependant, si nous avons cherché avant tout une correspondance entre les oeuvres de Baudelaire et de Manet, et nous avons été heureux de la trouver dans quelques poèmes et tableaux des deux artistes, nous avons tenu à souligner également la métamorphose évidente du flâneur baudelairien à travers certaines de leurs oeuvres; cette métamorphose n'ayant jamais vraiment été abordée jusqu'ici par les critiques de la peinture impressionniste. Une étude approfondie du flâneur à travers la peinture impressionniste serait des plus intéressantes, d'ailleurs, puisque le cheminement du flâneur, qui a été le héros de tant de récits, s'avère tout aussi évident dans la peinture impressionniste que dans la littérature française.

BAUDELAIRE MANET ET LEUR ÉPOQUE

Édouard Manet (1832-1883)	Charles Baudelaire (1821-1867)	Vie artistique et intellectuelle	Événements politiques
1841	Premières relations avec le monde des lettres: Édouard Ourliac, Gérard de Nerval, Balzac.  Départ à Bordeaux, sur le <i>Paquebot des Mers du Sud</i> , pour un long voyage en mer, décidé par les Aupick (la mère de celui-ci s'étant remarié au commandant Aupick) alarmés par la vie désordonnée de Baudelaire et sa volonté de ne se consacrer qu'aux lettres.	Schopenhauer, <i>Les deux problèmes fondamentaux de la morale</i> .	Construction de la gare Saint-Lazare.
1842	Retour à Bordeaux. A Paris, nouvelles liaisons littéraires: Théophile Gautier, Théodore de Banville.	E. Sue, <i>Les Mystères de Paris</i> . Banville, <i>Les Cariatides</i> .	Mort du duc d'Orléans.
1843	Une quinzaine de poèmes qui paraîtront dans <i>Les Fleurs du Mal</i> sont déjà écrits.	Nerval, <i>Voyage en Orient</i> . Poe, <i>Le Scarabée d'or</i> Wagner, <i>Le Hollandais volant</i> .	Bibliothèque Sainte-Geneviève.
1844	Études au collège Rollin (1844-48) où il rencontre Proust futur homme politique important qui laissera des souvenirs sur cette période de jeunesse.	Le tribunal civil dote Baudelaire du conseil judiciaire demandé par sa famille: maître Ancelle, notaire à Neuilly.	Victoire de l'Isly par Bugeaud sur Abd el-Kader.

	Édouard Manet (1832-1883)	Charles Baudelaire (1821-1867)	Vie artistique et intellectuelle	Événements politiques
1845		L'éditeur Jules Labitte publie, sous le nom de Baudelaire-Dufays, le <i>Salon de 1845</i> , brochure de 72 pages, sous couverture jaune.	Wagner, <i>Tannhäuser</i> . Poe, <i>Histoires extraordinaires</i> . Daumier, <i>Les gens de justice</i> .	
1846		Publie, chez Michel Lévy, une brochure à couverture rose, <i>Salon de 1846</i> .	Berlioz, <i>La Damnation de Faust</i> .	
1848	S'embarque sur un bateau-école <i>Havre et Guadeloupe</i> qui le conduit à Rio de Janeiro.	Baudelaire prend part aux émeutes: le 24 février, un fusil à la main, il crie comme un refrain au carrefour de Buci: "Il faut aller fusiller le général Aupick.	Banville, <i>Les Stalactites</i> .	Révolution en Europe. Démission de Guizot. Fusillade du boulevard des Capucines. Suffrage universel. Louis-Napoléon élu président de la République.
1849	Retour de Rio.	Période mal connue de la vie de Baudelaire.	Courbet, <i>L'après-midi à Ornans</i> . Dickens, <i>David Copperfield</i> .	Élections législatives. Dissolution de la Constituante. Suspension du droit d'association. Nouvelle loi sur la presse.
1850	Entre dans l'atelier de Thomas Couture.	Ennuis de santé.	Daumier, <i>Ratapoil</i> . Eaux-fortes de Méryon. Wagner, <i>Lohengrin</i> .	Loi électorale restreignant le suffrage universel.
1851	Coup d'État. Proust et Manet assistent à l'émeute en témoins.	Coup d'État. Baudelaire se rappelant cette journée notera plus tard: "Ma fureur au coup d'État. Combien j'ai essayé de coups de fusil. Encore un Bonaparte! quelle honte!".	Melville, <i>Moby Dick</i> . Fuite de Victor Hugo en Belgique.	Coup d'État. Fusillade sur les boulevards. Louis-Napoléon devient Napoléon III.
1852	Copie le peintre Boucher au Louvre.	<i>La Revue de Paris</i> publie une étude de Baudelaire sur Poe.	Gautier, <i>Émaux et Camées</i> . Alexandre Dumas, <i>La Dame aux camélias</i> .	Début des grands travaux sur Paris. Ouverture du Bon Marché.

Édouard Manet (1832-1883)	Charles Baudelaire (1821-1867)	Vie artistique et intellectuelle	Événements politiques
1855	<i>Le Pays</i> commence la publication d'une étude de Baudelaire sur l'Exposition universelle.	Michelet, <i>Histoire de France</i> (1855-69)	Exposition universelle ouverte au nouveau Palais des Beaux-Arts.
1857	Copie le peintre Rubens au Louvre. Manet et Baudelaire se lient d'amitié.  Mise en vente des <i>Fleurs du Mal</i> . L'ouvrage tiré à 1 300 exemplaires, est vendu 3F. Des poursuites sont engagées contre le poète et les éditeurs. Le tribunal correctionnel condamne Baudelaire à 300F d'amende, Poulet-Malassis et de Broise à 100F d'amende chacun et ordonne la suppression de six poèmes.	Flaubert, <i>Madame Bovary</i> .	Les Halles et Le Louvre terminés.
1859	Apprend le refus au Salon du <i>Buveur d'Absinthe</i> en présence de Baudelaire.	Darwin, <i>L'Origine des espèces</i> .	Perçement du canal de Suez. Cochinchine protectorat français.
1860	Quitte la rue Lavoisier à la suite du suicide du garçon d'atelier Alexandre qui lui servait de modèle. Ce drame inspire un poème en prose de Baudelaire <i>La Corde dédicacé</i> à Manet.	Daumier, <i>Gare Saint-Lazare</i> .	Lincoln Président des États-Unis. Prise de Pékin par troupes franco-anglaises.
1861	Expose au Salon le <i>Portrait de M. et M<sup>me</sup> Auguste Manet</i> et le <i>Chanteur espagnol</i> qui reçoit une mention honorable. <i>L'Enfant aux cerises</i> est exposé chez Martinet.	Delacroix, <i>Combat de Jacob avec l'ange</i> .	Occupation du Mexique par les troupes françaises, anglaises et espagnoles.

	Édouard Manet (1832-1883)	Charles Baudelaire (1821-1867)	Vie artistique et intellectuelle	Événements politiques
1862	Estampes de Manet exposées chez Cadart. Études en plein air dans le jardin des Tuileries en compagnie de Baudelaire.	<i>La Presse</i> publie vingt "petits poèmes en prose" (dont 14 nouveaux). Dans <i>Le Boulevard</i> , article sur les <i>Peintres et Aquafortistes</i> . Baudelaire y loue Manet, Jongkind, Méryon et Whistler.	Ingres, <i>Le Bain Turc</i> . Flaubert, <i>Salammbô</i> . Hugo, <i>Les Misérables</i> . Exposition universelle de Londres.	Expédition française au Mexique.
1863	<i>Déjeuner sur l'herbe</i> et autres peintures exposées au Salon des Refusés. Exposé seul chez Martinet. Réactions violentes du public.	<i>Le Peintre de la vie moderne</i> , paraît dans <i>Le Figaro</i> .	Réforme de l'École des beaux-arts. Renan, <i>La Vie de Jésus</i> . Jules Vernes, <i>Cinq Semaines en ballon</i> . Gautier, <i>Le Capitaine Fracasse</i> .	Le Cambodge protectorat français. Création du Crédit lyonnais.
1864	Exposé au Salon <i>Épisode d'un combat de taureaux</i> et <i>Le Christ mort et les anges</i> .	Baudelaire fait un séjour en Belgique pour y achever les ouvrages qu'il a entrepris sans être importuné par ses créanciers, faire là-bas une tournée de conférences payées.	Rodin, <i>L'Homme au nez cassé</i> . Fantin, <i>Hommage à Delacroix</i> . Offenbach, <i>La Belle Hélène</i> .	Maximilien empereur du Mexique. Convention de Genève créant la Croix-Rouge internationale. Nobel, invention de la nitroglycérine.
1865	Subit le choc du scandale d' <i>Olympia</i> .	Depuis quatorze mois qu'il est en Belgique il n'a pu achever aucun des travaux qu'il s'était promis d'y mettre au point.	Zola, <i>Confessions de Claude</i> . Carroll, <i>Alice au pays des merveilles</i> .	Entrevue de Biarritz entre Bismarck et Napoléon III. Esclavage aboli aux États-Unis et Lincoln assassiné.
1866	Le jury refuse <i>Le Fifre</i> et <i>L'Acteur tragique</i> . Rencontre avec Cézanne. Article de Zola dans <i>L'Événement</i> .	Vertiges, névralgies, nausées. Son côté droit se paralyse, sa parole se fait difficile et confuse. Baudelaire quitte Bruxelles pour rentrer à Paris à la clinique Duval.	Monet, <i>Camille</i> . Hugo, <i>Les Travailleurs de la mer</i> . Offenbach, <i>La Vie parisienne</i> . Verlaine, <i>Poèmes saturniens</i> .	Crise économique à Londres. Guerre austro-prussienne. Premier câble transatlantique. Attentat manqué contre Alexandre II.

	Édouard Manet (1832-1883)	Charles Baudelaire (1821-1867)	Vie artistique et intellectuelle	Événements politiques
1867	Ouverture avec du retard de son exposition particulière près du pont de l'Alma près du pavillon de Courbet. Assiste à l'enterrement de Baudelaire.	31 août. Baudelaire meurt à onze heures du matin, après une longue agonie. Le même jour, <i>La Revue nationale</i> commence à publier la dernière série des <i>Petits Poèmes en prose</i> .	Marx, <i>Le Capital</i> . Zola, <i>Thérèse Raquin</i> . Wagner, <i>Les Maîtres chanteurs</i> .	Exécution de l'empereur Maximilien au Mexique.
1868	Exposé au Salon le <i>Portrait de Zola</i> .		Zola, <i>Madeleine Férat</i> .	Assouplissement du régime de la presse et des réunions.
1869	<i>L'Exécution de Maximilien</i> . La préfecture de police lui refuse de faire imprimer sa lithographie sur le même sujet. <i>Le Balcon</i> et <i>Déjeuner dans l'atelier</i> .		Monet et Renoir, <i>La Grenouillère</i> .	Folies-Bergère et Théâtre de Vaudeville ouvrent.
1870	Exposé au Cercle de l'Union artistique le <i>Philosophe</i> et <i>Le Christ mort et les anges</i> .		Fantin, <i>Un atelier aux Batignolles</i> . Renoir, <i>Femmes d'Alger</i> . Taine, <i>De l'intelligence</i> .	Napoléon III et son armée capitule. Troisième république. Siège de Paris par les Allemands.
1871	Séjourne à Bordeaux.		Zola, <i>La Fortune des Rougon</i> . Rimbaud, <i>Le Bateau ivre</i> . Verdi, <i>Aïda</i> .	Guillaume 1 <sup>er</sup> proclamé empereur à Versailles. Thiers président. Insurrection de la Commune.
1873	<i>Le Bon Bock</i> et <i>Le Repos</i> au Salon. Succès du <i>Bon Bock</i> . <i>Bal masqué à l'Opéra</i> .		Monet, <i>Boulevard des Capucines</i> .	Mort de Napoléon III en Angleterre. Démission de Thiers. Mac-Mahon lui succède. Incendie de l'Opéra rue Le Peletier.

	Édouard Manet (1832-1883)	Charles Baudelaire (1821-1867)	Vie artistique et intellectuelle	Événements politiques
1874	<i>Au Café. Gare Saint-Lazare</i> exposé au Salon.		Première exposition impressionniste chez Nadar.	Mort de Guizot.
1877	<i>Nana</i> est exposé dans la vitrine de Giroux sur le Boulevard des Capucines.		Zola, <i>L'Assommoir</i> . Saint-Saëns, <i>Samson et Dalila</i> . Caillebotte, <i>Pont de l'Europe</i> .	Démission du gouvernement. Dissolution de la Chambre.
1878	<i>Café-concert</i> .		H. James, <i>Les Européens</i> .	Bismarck dissout le Reichstag et se tourne vers les conservateurs.
1880	Exposé au Salon le <i>Portrait de M. Antonin Proust</i> qui reçoit un bon accueil et <i>Chez le Père Lathuille</i> , oeuvre très contestée. Long séjour à l'hôpital.		Maupassant, <i>Boule de suif</i> .	<i>La Marseillaise</i> devient hymne national et le 14 juillet, fête nationale.
1881	Manet nommé Chevalier de la Légion d'honneur.		Antonin Proust ministre des arts dans le Ministère de Gambetta. Huysmans, <i>En ménage</i> .	Loi sur la liberté de la presse. Éclairage électrique des grands boulevards.
1882	Aggravation de son état de santé. Exposé au Salon <i>Un Bar aux Folies-Bergère</i> et <i>Jeanne</i> . Succès.		Cézanne reçu au Salon. Zola, <i>Pot-Bouille</i> . Stevenson, <i>L'Île au trésor</i> . Wagner, <i>Parsifal</i> .	Dépression économique.
1883	Mort de Manet. Enterrement au cimetière de Passy en présence de nombreuses personnalités.		Maupassant, <i>Une vie</i> . Huysmans, <i>L'Art moderne</i> . Villiers de l'Isle-Adam, <i>Contes cruels</i> .	Voiture à vapeur. Mort de Karl Marx.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. TEXTES DE BAUDELAIRE

- Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. 2 vols. Ed. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1990.
- . *Correspondance générale*. 6 vols. Ed. Jacques Crépet. Paris: Conard, 1949.
- . *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Ed. Robert Kopp. Paris: Gallimard, 1973.

### II. PRINCIPALES ÉTUDES SUR LA VIE DE BAUDELAIRE

- Pichois, Claude, et Jean-Paul Avice. *Baudelaire · Paris*. Paris-Musées / Quai Voltaire, 1994.
- , et Jean Ziegler. *Baudelaire*. Paris: Julliard, 1987.

### III. PRINCIPALES ÉTUDES SUR LA THÉMATIQUE, L'ESTHÉTIQUE ET LA POÉTIQUE BAUDELAIRIENNES

- Barral, Georges. «Entretiens avec Baudelaire». *Le Petit Bleu*. (Bruxelles, 31 août 1901).
- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris: Payot, 1974.
- Burton, Richard D. *The Context of Baudelaire's «Le Cygne.»* University of Durham, 1980.
- Coven, Jeffrey. *Baudelaire's Voyages: The Poet and His Painters*. Boston: Bullfinch Press, 1993.
- Ferran, André. *L'Esthétique de Baudelaire*. Paris: Hachette, 1933.
- Godfrey, Sima. «Baudelaire's Windows.» *L'Esprit Créateur*. 22:4 (Winter 1982). 83-100.
- Froidevaux, Gérald. *Baudelaire: représentation et modernité*. Paris: Corti, 1989.
- Hyslop, Lois Boe. *Baudelaire, Man of his Time*. New Haven: Yale UP, 1980.

IV. ETUDES CONSACRÉES À MANET ET À SON TEMPS

- Babou, Hippolyte. «Les dissidents de l'Exposition. M. Edouard Manet». *Revue Libérale*, II, 25 juin 1867.
- Cachin, Françoise, et al. *Manet, 1832-1883: Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 22 avril - 1er août 1983, Metropolitan Museum of Art, New York, 10 septembre - 27 novembre 1983*. Paris: Ministère de la Culture, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1983.
- . *Manet: «J'ai peint ce que j'ai vu»*. Paris: Gallimard, 1994.
- Clark, T.J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. Princeton: Princeton UP, 1984.
- Darragon, Eric. *Manet*. Paris: Fayard, 1989.
- Düchting, Hajo. *Edouard Manet: Images of Parisian Life*. Munich: Prestel, 1995.
- Duret, Théodore. *Histoire d'Édouard Manet et de son oeuvre*. Paris, 1902.
- Godfrey, Sima. «Strangers in the Park: Manet, Baudelaire and La Musique aux Tuileries». Article inédit.
- Hanson, Anne Coffin. *Manet and the Modern Tradition*. New Haven: Yale UP, 1977.
- Mantz, Paul. *Le Temps*. (16 janvier 1884).
- Proust, Antonin. *Edouard Manet: Souvenirs*. Paris, *Revue Blanche*, 1897; rééd. Caen: L'Échoppe, 1988.
- Saint-Victor, Paul. *La Presse*. (27 avril 1863).
- Sandblad, Nils. *Manet: Three Studies in Artistic Conception*. Sweden: Lund, 1954.
- Schneider, Pierre. *The World of Manet 1832-1883*. New York: Time-Life, 1968.
- Rebeyrol, Philippe. «Baudelaire et Manet». *Les Temps Modernes*. (Octobre 1949). 707-725.
- Reff, Theodore. *Manet and Modern Paris*. Washington: National Gallery of Art, 1982.
- Tabarant, A. *Manet et ses oeuvres*. Paris, 1947.
- Zola, Emile. «Une nouvelle manière en peinture. Édouard Manet». *Revue du XIX<sup>e</sup> siècle*. (1<sup>er</sup> janvier 1867).
- . *La Curée*. Paris: Gallimard, Folio. 1981.

V. OUVRAGES CRITIQUES SUR LA SOCIÉTÉ, LA PEINTURE ET  
LA LITTÉRATURE AU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE

- Baron Haussmann. *Mémoires du Baron Haussmann*. 3 tomes. Paris: Victor-Havard. 1890-1893.
- Blake Nigel, et al. *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*. New Haven: Yale UP, 1993.
- Bomford, David, et al. *Art in the Making: Impressionism*. New Haven: Yale UP, 1991.
- Citron, Pierre. *La Poésie de Paris: De Rousseau à Baudelaire*. 3 vols. Paris: Minuit, 1961.
- Distel, Anne, et al. *Catalogue Gustave Caillebotte: Urban Impressionist*. Paris: Musée d'Orsay, 1995.
- Du Camp, Maxime. Préface. *Les Chants Modernes*. Paris: Michel-Lévy, 1855.
- D'Hautel. *Dictionnaire du bas-langage ou des manières de parler usitées parmi le peuple*, 2 vols. Paris, 1808; rééd. Geneva: Slatkine Reprints, 1972.
- Ferguson, Priscilla. *Paris as Revolution: Writing the 19th-Century City*. Berkeley: U of California P, 1994.
- . «The *flâneur* on and off the streets of Paris». *The Flâneur*. Ed. Keith Tester. New York: Routledge, 1994.
- Ferry, Jules. «Les comptes fantastiques d'Haussmann». *Le Temps*. (Décembre 1867 - Mai 1868).
- Gaillard, Marc. *Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: AGEP, 1991.
- Gautier, Théophile. Préface. Édouard Fournier: *Paris démoli*. Paris: Aubry-Dentu, 1855.
- Goncourt, Edmond et Jules de. *Mémoires de la vie littéraire*. 4 vols. Monaco, 1956.
- Herbert, Robert. *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*. New Haven: Yale UP, 1988.
- Hugo, Victor. *Poésie*. Eds. Jean Gaulmier et Bernard Leuilliot. 3 tomes. Paris: Seuil, 1972.
- Jordan, David P. *Transforming Paris: The Life and Labors of Baron Haussmann*. New York: Free Press, 1995.
- Mallarmé, Stéphane. *Correspondance, 1862-1871*. Eds. Henri Mondor et Jean-Pierre Richard. Paris: Gallimard, 1959.
- Poe, Edgar. *Nouvelles Histoires Extraordinaires*. Trad. Charles Baudelaire. Paris: Garnier, 1856. Rééd. 1961.

Rosenblum, Robert et H.W. Janson. *Nineteenth-Century Art*. Ed. Phyllis Freeman. New York: Abrams, 1984.

Smith, Paul. *L'Artiste impressionniste*. Paris: Flammarion, 1995.

Wilhelm, Jacques. *Paris au cours des siècles*. Paris: Hachette, 1961.

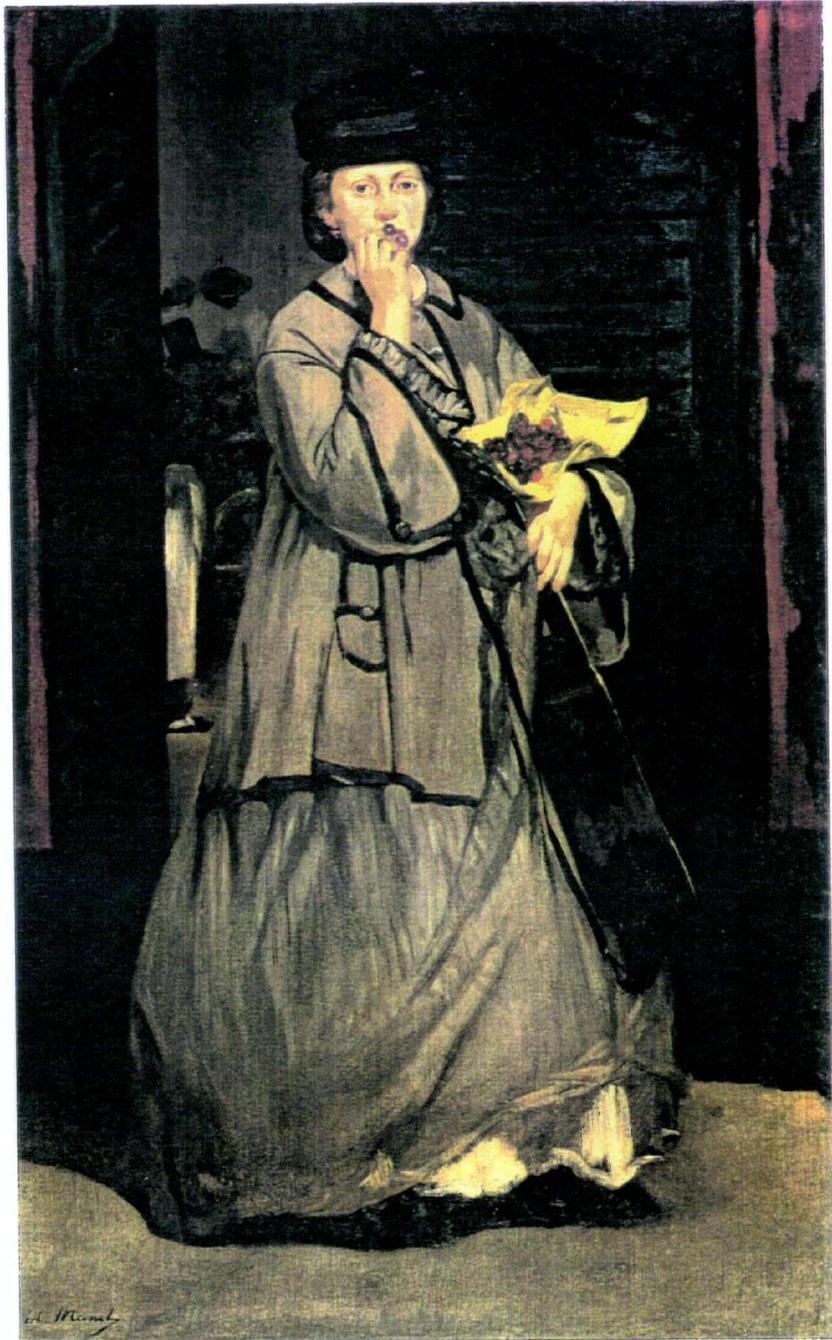
## APPENDICES : ILLUSTRATIONS

- |                 |  |
|-----------------|--|
| Illustration 1  | <i>Le Chemin de fer</i> (1872-73)<br>Édouard Manet<br>Washington, National Gallery of Art                |
| Illustration 2  | <i>La Chanteuse des rues</i> (1862)<br>Édouard Manet<br>Boston, Museum of Fine Arts                      |
| Illustration 3  | <i>Le Vieux musicien</i> (1862)<br>Édouard Manet<br>Washington, National Gallery of Art                  |
| Illustration 4  | <i>La Musique aux Tuileries</i> (1862)<br>Édouard Manet<br>Londres, The Trustees of the National Gallery |
| Illustration 5  | <i>L'Enfant aux cerises</i> (1859)<br>Édouard Manet<br>Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon            |
| Illustration 6  | <i>Mendiant-Philosophe</i> (1859)<br>Édouard Manet<br>Paris, Bibliothèque nationale                      |
| Illustration 7  | <i>Le Buveur d'absinthe</i> (1859)<br>Édouard Manet<br>Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek                |
| Illustration 8  | <i>Café-concert</i> (1878)<br>Édouard Manet<br>Baltimore, The Walters Art Gallery                        |
| Illustration 9  | <i>Jeune Homme à sa fenêtre</i> (1875)<br>Gustave Caillebotte<br>Private Collection                      |
| Illustration 10 | <i>Un bar aux Folies-Bergère</i> (1882)<br>Édouard Manet<br>Londres, Courtauld Institute                 |
| Illustration 11 | <i>Le Cri</i> (1893)<br>Edvard Munch<br>Oslo, Nasjonalgalleriet  |
| Illustration 12 | <i>L'Intrigue</i> (1890)<br>James Ensor<br>Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten                |

1. Edouard Manet, LE CHEMIN DE FER, 1872-1873.



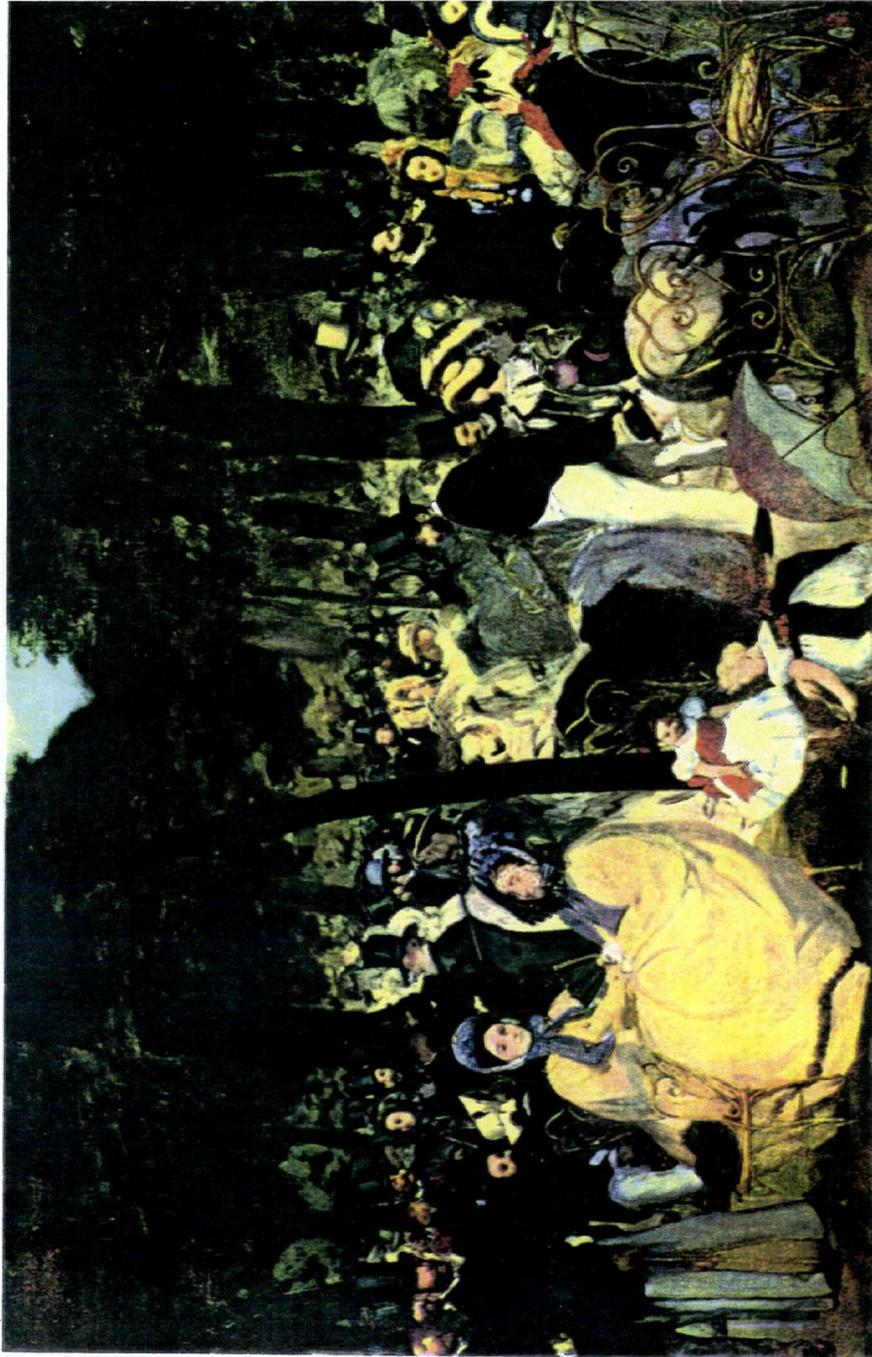
2. Edouard Manet, LA CHANTEUSE DES RUES, 1862.



3. Edouard Manet, LE VIEUX MUSICIEN, 1862.



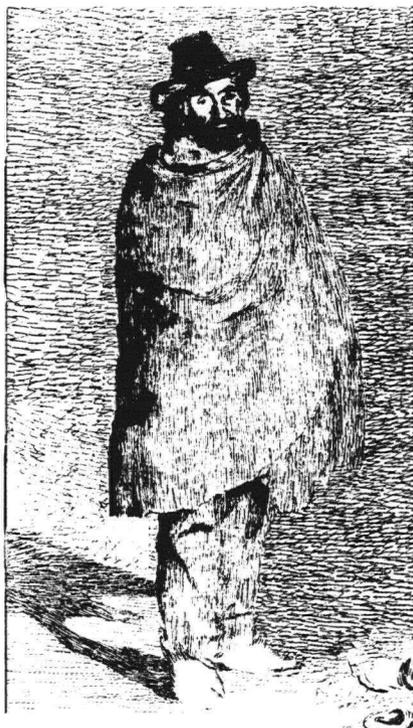
4. Edouard Manet, LA MUSIQUE AUX TUILERIES, 1862.



5. Edouard Manet, L'ENFANT AUX CERISES, 1859.



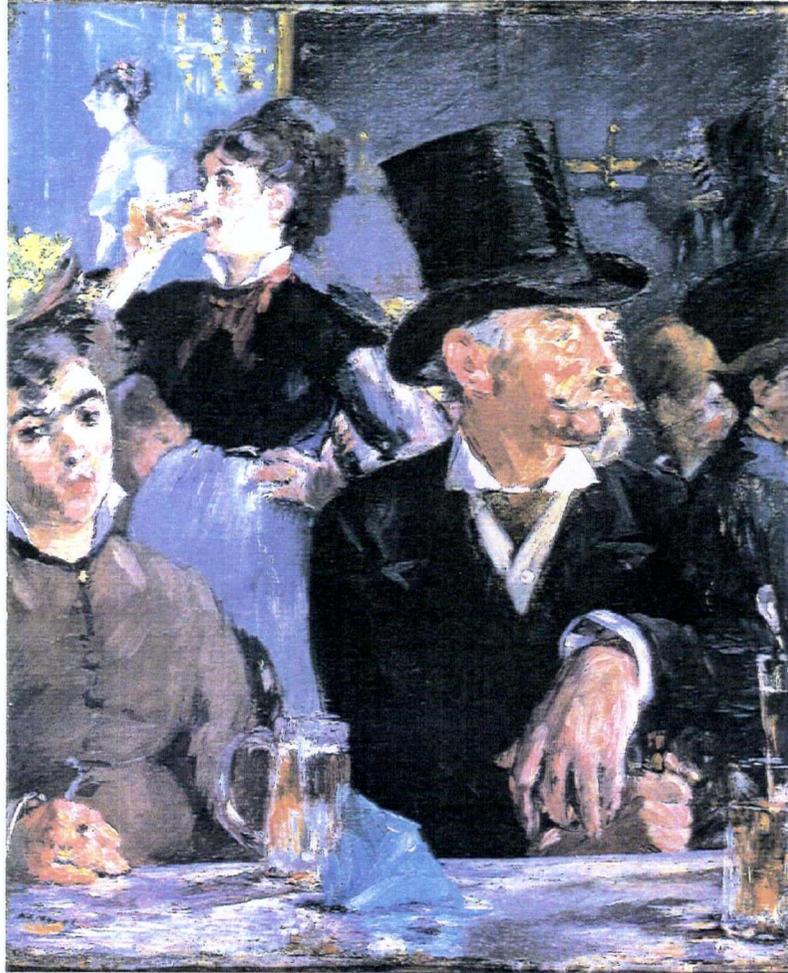
6. Edouard Manet, MENDIANT-PHILOSOPHE, 1859.



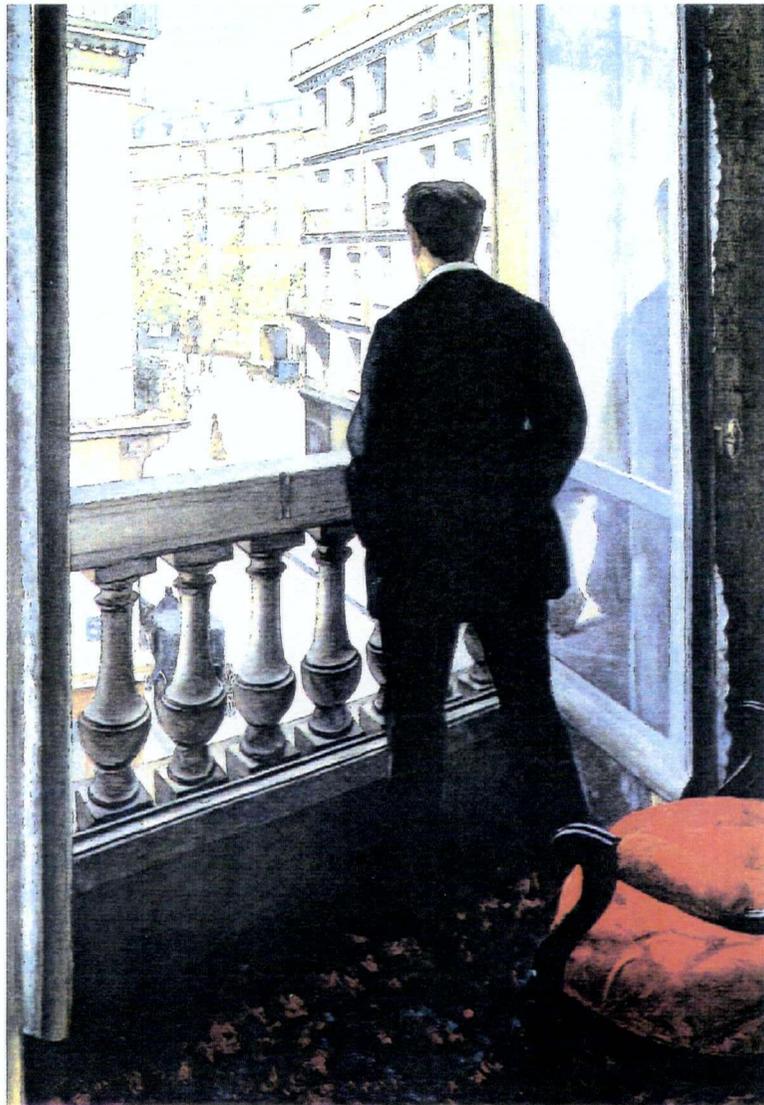
7. Edouard Manet, LE BUVEUR D'ABSINTHE, 1859.



8. Edouard Manet, CAFE-CONCERT, 1878.



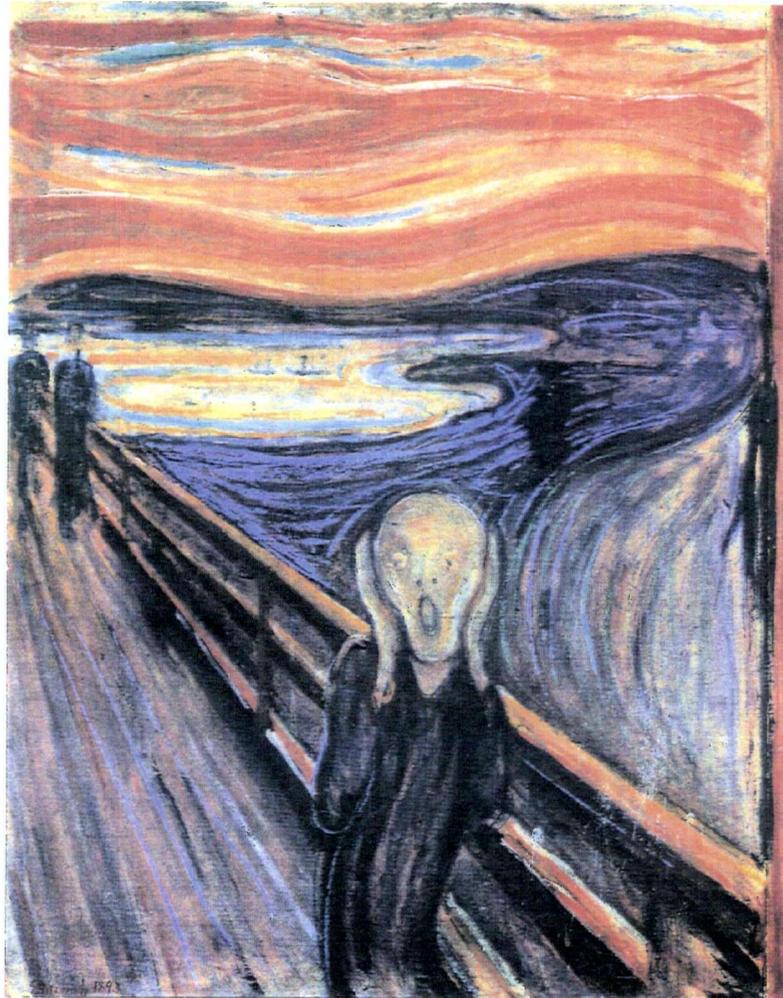
9. Gustave Caillebotte, JEUNE HOMME A SA FENETRE, 1875.



10. Edouard Manet, UN BAR AUX FOLIES-BERGERE, 1882.



11. Edvard Munch, LE CRI, 1893.



12. James Ensor, L'INTRIGUE, 1890.

