

Julien Marsot

Université du Québec à Montréal

Diogène le Cynique, un modèle  
d'inconvenance pour la bohème?  
Moreau, Baudelaire  
et la vie de chien

Un homme d'esprit est perdu s'il ne joint pas à l'esprit  
l'énergie de caractère. Quand on a la lanterne de  
Diogène, il faut avoir son bâton<sup>1</sup>.

Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort  
*Maximes et pensées*

**E**n consultant le *Dictionnaire universel de la langue française* de Charles Nodier et Victor Verger, le lecteur du XIX<sup>e</sup> siècle pouvait parcourir l'entrée suivante : « Cynisme, s.m. la philosophie cynique, la doctrine des philosophes cyniques. — Le caractère de celui qui brave toutes les lois de la convenance et de la pudeur<sup>2</sup>. » Cette définition succincte à même un lexique du

---

1. Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort, « Maximes et pensées », *Œuvres complètes de Chamfort, de l'Académie française. Tome second*, Paris, Maradan Libraire, 1812, p. 56.

2. Charles Nodier et Victor Verger, *Dictionnaire universel de la langue française*, 5<sup>e</sup> éd., Paris, Lebigre Frères, 1832, t. 1, p. 29.



Romantisme n'est pas sans indiquer d'emblée la séduction qu'a pu exercer la notion de « cynisme » sur l'imaginaire de certains poètes du siècle avides de provocations. Comme le suggèrent les deux acceptions relevées par Nodier et Verger, la notion est scindée entre le sens de la référence savante extraite de la tradition philosophique et le sens commun du terme qui caractérise plus généralement une disposition inconvenante. Dans les représentations de la marginalité au XIX<sup>e</sup> siècle, ces deux niveaux sémantiques sont appelés à s'interpénétrer, notamment par le biais d'une figure emblématique :

[M]étaphore du poète marginalisé ou des aspects négatifs de la modernité métropolitaine, [...] Diogène, flâneur ou nomade barbare de la ville, [sert], à la bohème, de personnage d'identification ou, aux représentants de l'ordre bourgeois, d'exemple repoussant<sup>3</sup>.

La figure du plus célèbre Cynique de l'Antiquité, Diogène de Sinope, est donc convoquée de part et d'autre pour instituer une frontière symbolique et axiologique entre l'artiste et l'ordre social : tantôt pour en faire un modèle, tantôt à titre d'anathème.

C'est en ce sens qu'Hégésippe Moreau convoque à titre d'*alter ego* la figure qui devient l'embrayeur culturel intransigeant de la libre expressivité romantique, qu'il colore de républicanisme, dans son premier recueil de 1833 d'abord promis à un échec retentissant : *Diogène. Fantaisies poétiques*. Moreau, ayant perdu son emploi de typographe à l'imprimerie Didot pour sa participation aux Trois Glorieuses, a connu tour à tour la misère urbaine, la phtisie et l'hôpital, et il s'identifie dans son poème au philosophe antique devenu porteur de ses récriminations :

Quand l'usage absolu règne par ordonnances  
Et que tout se nivelle au joug des convenances,  
Malheur à l'imprudent qui s'égare d'un pas

---

3. Dietmar Rieger, « "Ce qu'on voit dans les rues de Paris". Marginalités sociales et regards bourgeois », *Romantisme*, n° 59, « Marginalités », 1989, p. 23.



Hors du cercle banal qu'a tracé le compas!  
 Devant des gueux, dorés de titres et de grades,  
 S'il ose effrontément huer leurs mascarades,  
 La foule du lépreux s'écarte avec effroi :  
 « C'est un Cynique! » — Eh bien! je suis cynique, moi!  
 [...]
 Diogène aux railleurs porte un défi mortel [...] <sup>4</sup>.

Le cynique est placé sous le signe de l'*hubris*, de la démesure par rapport à la mesure symbolique du compas, ici une image de la convention sociétale, des règles et des interdits, des lignes comportementales à ne pas franchir. Parce que le poète outrepassa les frontières de la *doxa*, le « joug des convenances », le qualificatif péjoratif de « cynique » lui est d'abord jeté avec « effroi » par la foule qui s'en écarte pour éviter toute contagion. Sa singularité est comparée à une lèpre, mais ses détracteurs sont pour leur part des « gueux dorés de titres et de grades ». On remarque ainsi l'inversion axiologique de l'injure lancée à la liberté du poète misérable : le vrai « gueux », au sens archaïque de « malhonnête », serait plutôt celui drapé des oripeaux de l'*auctoritas* dont l'attribution arbitraire relève de la « mascarade ».

La valeur du « cynisme » attribué au sujet comme injure qu'il revendique subséquemment par défi (« Eh bien! je suis cynique, moi! ») fait écho aux doxographies antiques et à la logique séminale du fait cynique en philosophie : la réversion de l'injure lancée à l'inconvenant, et la joute verbale entre philosophe et Cité. Considérons l'anecdote suivante tirée des *Vies et doctrines des philosophes illustres* de Diogène Laërce : « Diogène était en train de déjeuner sur la place publique. « Chien! criaient des badauds autour de lui. — C'est plutôt vous les chiens, reprit-il, puisque vous m'entourez pendant que je mange »<sup>5</sup>. » Implicitement, l'anecdote se réfère à l'étymologie du « cynisme », du

4. Hégésippe Moreau, « Diogène. Fantaisie poétique », *Œuvres complètes*, Paris, Michel Lévy, 1861, p. 16-21.

5. Léonce Paquet, *Les Cyniques grecs. Fragments et témoignages*, Université d'Ottawa, 1959, p. 84.

grec *Kunikos*, concernant le chien, *Kuôn*. C'est parce que les Cyniques se réunissaient au portique du chien, le Cynosarge, qu'on les traita de chiens et qu'ils s'en amusèrent eux-mêmes jusqu'à faire de l'injure le nom de leur école, et que divers traits de conduite surgirent à partir de cette analogie qui ne se fondait que sur une incidence topographique. De ce paradigme canin, Élisabeth de Fontenay nous rappelle « son manque de rigueur, et même ses contradictions<sup>6</sup> » par rapport à la doctrine des soi-disant hommes-chiens. Plutôt que sur la servilité et fidélité du meilleur ami de l'homme, le Cynisme antique cultive la volonté, la liberté subjective autosuffisante et constitue « une posture de défi envers la cité, l'histoire [et] la communauté humaine du dire<sup>7</sup> ».

Incidemment, cette métaphore canine séminale autant qu'inappropriée est appelée à contaminer au XIX<sup>e</sup> siècle la représentation de Diogène en marquant les difficultés qui découlent d'une inconvenance supposément posée entre le poète et ses destinataires. En insistant sur la dimension cynocéphale du poète en Diogène, certains écrivains, comme Baudelaire, marquent ainsi depuis le *logos* du mythe les contradictions de l'artiste en bohème. Une bohème dont Moreau aura justement été l'emblème pour une large part du XIX<sup>e</sup> siècle français.

## La métaphore étymologique déployée

La métaphore canine paradoxale à l'origine du mot cynisme est celle filée par Baudelaire dans « Les bons chiens », ultime poème de la version de 1869 du *Spleen de Paris*. Le morceau, clin d'œil au tableau *Intérieur du saltimbanque* du peintre animalier Joseph Stevens, dépeint les artistes de rue sous les traits des chiens des pauvres.

---

6. Élisabeth de Fontenay, « Les soi-disant hommes-chiens », *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2013, p. 205.

7. *Ibid.*, p. 211.

Que de fois j'ai contemplé, souriant et attendri, tous ces philosophes à quatre pattes, esclaves complaisants, soumis ou dévoués, que le dictionnaire républicain pourrait tout aussi bien qualifier d'*officieux*, si la république, trop occupée du *bonheur* des hommes, avait le temps de ménager l'*honneur* des chiens<sup>8</sup>!

Les bons chiens sont ici les compagnons du saltimbanque qui partagent son sort, comme dans le tableau de Stevens, et se rapprochent ainsi du poète-narrateur qui, nous dit le texte, « les regarde d'un œil fraternel » (BC, p. 360). La clôture du recueil opère un glissement du comparé métaphorique animalier déjà évoqué dans « Le chien et le flacon » où, inversement, le chien est pour le narrateur l'« indigne compagnon de ma triste vie » qui « ressemble au public à qui il ne faut jamais présenter des parfums délicats qui l'exaspèrent, mais des ordures soigneusement choisies<sup>9</sup> ». Comme dans le cas de Diogène, l'attribut canin est doté d'une réversibilité axiologique : tantôt injurieux, il est aussi assumé par l'éthos du locuteur comme doté de traits positifs. Ainsi, les bons chiens du dernier poème du recueil, « officieux » en regard de la République, sont fidèles compagnons de l'artiste en tant que catégorie que la bourgeoisie ignore et s'obstine à ne pas reconnaître. C'est la dichotomie que pose le texte par son mépris affiché pour le chien « bourgeois » :

Fi du chien bellâtre, de ce fat quadrupède, danois, king-charles [...] À la niche, tous ces fatigants parasites! [...] Qu'ils retournent à leur niche soyeuse et capitonnée! Je chante le chien crotté, le chien pauvre, le chien sans domicile, le chien flâneur, le chien saltimbanque, le chien dont l'instinct, [est] comme celui du pauvre, du bohémien et de l'histrion [...]. (BC, p. 360-361.)

8. Charles Baudelaire, « Les bons chiens », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. 1, p. 362. Les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention BC.

9. Charles Baudelaire, « Le chien et le flacon », *ibid.*, p. 284. Les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention CF.

Le chien riche et oisif, le pur-race aux conditions de vie opulentes (sa niche est soyeuse et capitonnée) est ici honni et qualifié de « parasite », cela puisque son confort implique sa domestication. Inversement, en parlant de « philosophes à quatre pattes » et, en conclusion au texte, de « chiens philosophes » (*BC*, p. 363), Baudelaire ne manque pas d'évoquer tacitement la figure de Diogène, non sans équivocité par rapport à l'horizon d'attente qu'elle appelle. Car loin de vivre en autarcie, les bons chiens artistes demeurent « esclaves complaisants, soumis ou dévoués » — donc structurés par les traits implicites et paradoxaux de la métaphore étymologique du cynisme.

## Le cynisme de la prostitution artistique

L'enjeu au cœur de la mise en rapport des deux poèmes en prose, c'est autant un pacte de lecture que la condition économique des artistes bohèmes qualifiés de « pauvres diables qui ont à affronter tout le jour l'indifférence du public et les injustices d'un directeur qui se fait la grosse part et mange à lui seul plus de soupe que quatre comédiens » (*BC*, p. 362). Car comme l'écrivait un Baudelaire laconique dans ses *Fusées* : « Qu'est-ce que l'art? Prostitution<sup>10</sup> ». C'est cette compromission, voire cette servilité inévitable de l'échange poétique et de son économie que met en scène l'ouverture du « Chien et le flacon » : « “Mon beau chien, mon bon chien, mon cher toutou, approchez et venez respirer un excellent parfum acheté chez le meilleur parfumeur de la ville.” » (*CF*, p. 284.) Les verbes impératifs « approchez » et « venez » forment l'injonction du poète qui doit initier la relation au public qu'il flatte (« beau », « bon », « cher toutou ») et dont il ne peut se priver, et cela même si cette relation culmine sur la déception que provoque le manque de goût de ce dernier. Du reste, le parfum est « acheté » chez le meilleur artisan de son art — l'inconvenance du Beau par rapport à la vulgarité du public s'avère lexicalement subordonnée aux aléas du paradigme économique. Enfin, les chiens bellâtres du dernier poème qui « ne

---

10. Charles Baudelaire, *Fusées*, *ibid.*, p. 649.

logent même pas dans leur museau pointu assez de flair pour suivre la piste d'un ami » (*BC*, p. 360) font pendant, comme le remarque Maria Scott, au manque de flair du lecteur avide d'« ordures » plutôt que de parfum : la cible connotée par le dernier poème demeure le public canin incapable de discerner grâce à l'odeur la « piste d'un ami » auteur dans la sinuosité du poème en prose<sup>11</sup>.

En ce sens, les bons chiens « qui surveillent, avec une attention de sorciers, *l'œuvre sans nom* qui mitonne sur le poêle allumé » (*BC*, p. 362) ne sont pour leur part que fidèles à l'alchimie d'un art lentement mijoté au détriment de leur condition matérielle d'existence, et ne sont « soumis ou dévoués » que du point de vue du parasitisme de l'échange bourgeois auquel consent le poète, avec cynisme. Mais au même titre qu'il y a bons et mauvais chiens, il y a cynisme et cynisme. Comme l'explique le philosophe Jacques Bouveresse :

Le cynique moderne [...] est donc en un certain sens le contraire du cynique de l'Antiquité, puisqu'il poursuit, avec une rigueur implacable et sans reculer devant l'utilisation des moyens les plus infâmes, des fins que le réalisme de son ancêtre grec aurait rejetées avec l'ironie la plus féroce et l'insolence la plus méprisante<sup>12</sup>.

Convenir aux attentes du public — lui livrer des excréments poétiques — reviendrait à se soumettre au cynisme « vulgaire » du « pragmatisme » économique réduisant la poésie au statut de fétiche consommé. Du coup, la référence à Diogène et au cynisme antique entérine l'authenticité de l'artiste qui — devant les « *moyens infâmes* » et inévitables de la prostitution artistique de son siècle — ne cède pas les *fins* de son propre jugement et travail esthétique. D'où le mépris à la fois pour le manque de goût du public-chien que pour le chien « bellâtre » auquel la convenance donne une niche confortable.

11. Maria Scott, « Intertexte et mystifications dans les poèmes en prose de Baudelaire », *Romantisme*, n° 156, « L'art de la mystification », 2012, p. 66.

12. Jacques Bouveresse, *Rationalité et cynisme*, Paris, Minuit, 1984, p. 28-29.

Au contraire, les bons chiens du saltimbanque, en un glissement métonymique, sont « tous très exacts, sans carnets, sans notes et sans portefeuilles » (BC, p. 361) — précision superflue, puisque tous les chiens, au sens littéral, n'ont évidemment pas de portefeuilles, mais précision qui marque à tout le moins qu'en tant que métaphore en acte dans le texte, ces bons chiens sont les gardiens de l'art dans l'indifférence de la condition économique et vivent en marge de ses fins.

Cette résistance est toutefois cher payée. Comme l'a fait remarquer Jérôme Thélot<sup>13</sup>, les bons chiens qui surveillent « *l'œuvre sans nom* » avec « une attention de sorcier » actualisent un intertexte avec la traduction française de *Macbeth* par Émile Deschamps que Baudelaire avait à sa disposition (et auquel fait indice l'usage de l'italique dans le poème comme marque de citation). « *A deed without a name* », « une œuvre sans nom » répondent les sorcières à Macbeth qui, dans la pièce de Shakespeare, s'enquiert du contenu d'un chaudron dont la mixture est précisément censée produire sa chute.

Cette défaite inéluctable de l'artiste qui foment le *Grand Œuvre* en dépit de la complaisante prostitution artistique auquel il est voué, le narrateur des « Bons chiens » s'en console d'une idéalité qui relève du vœu pieu : « Et que de fois j'ai pensé qu'il y avait peut-être quelque part (qui sait, après tout?), pour récompenser tant de courage, tant de patience et de labeur, un paradis spécial pour les bons chiens, les pauvres chiens, les chiens crottés et désolés » (BC, p. 362). On le constate : ce paradis spécial et éventuel (relevant d'une idéologie consolatrice dont Baudelaire n'était lui-même pas dupe) récompense les valeurs de « patience » et de « labeur » de chiens-philosophes coiffés « comme des troubadours ou des militaires » (BC, p. 362). Ces attributs connotent des chantres disciplinés, des poètes enrôlés à la cause du travail esthétique. Enfin, les marqueurs interrogatifs du

---

13. Jérôme Thélot, « Une citation de Shakespeare dans *Les Bons Chiens* », *Bulletin baudelairien*, n° 24. 2, 1989, p. 61-66.



texte soulignent la dimension fantasmée de ce paradis consolateur de la discipline créatrice. Par conséquent, la litanie itérative des qualificatifs canins (bons, pauvres, crottés) devient, en tant que leitmotiv du texte, la marque structurale d'une pitié doublée de fatalité à l'égard d'une telle illusion quant à la vie artiste.

## Un conflit entre la figure antique et l'éthos romantique

Or, et ce dont la critique n'a pas encore pris acte à cet égard<sup>14</sup>, c'est la présence du même intertexte shakespearien dans le poème *Diogène* d'Hégésippe Moreau. Les deux œuvres peuvent alors être lues de concert puisqu'elles partagent la référence à *Macbeth* et aux conditions de vie de l'artiste bohème. Moreau écrivait :

Parfois comme un oracle interrogeant Shakespeare,  
Je l'ouvrais au hasard, et quand mon œil tombait  
Sur la prédiction d'Iphictonne à Macbeth,  
Berçant de rêves d'or ma jeunesse orpheline  
Il me semblait ouïr d'une voix sybilline  
Qui murmurait aussi : « L'avenir est à toi;  
La Poésie est reine; enfant, tu seras roi! »  
Vains présages, hélas! Ma muse voyageuse  
A tenté, sur leur foi, cette mer orageuse  
Où, comme Adamastor debout sur un écueil,  
Le spectre de Gilbert plane sur un cercueil.  
[...]  
Les jeunes talents, cahotés par le sort,  
Trébuchant à la fin de secousse en secousse,  
Contre la fosse ouverte où disparut Escousse,  
N'ont plus, en s'abordant, qu'un salut à s'offrir,  
Le salut monacal : Frères, il faut mourir<sup>15</sup>!

14. En effet, l'intertexte shakespearien signalé par Thélot (qui l'interprète de façon peu convaincante comme une anticipation du destin de Baudelaire devenu aphasique) est constamment débattu par la critique qui ne sait quel sens lui conférer. Voir Yann Mortelette, « "Les Bons Chiens", *Macbeth* et "l'Œuvre sans nom" », *Buba*, XXXI, n° 2, décembre 1996, p. 100-105.

15. Hégésippe Moreau, *op. cit.*, p. 18.

Le poème de Moreau culmine sur une tragédie de l'élection poétique qui convoque Victor Escousse et Nicolas Gilbert, emblèmes mélancoliques de la malédiction du poète sur laquelle Moreau, mort à 28 ans, construit de façon prophétique son éthos et le scénario auctorial qui aura été le sien. Or, cette médiatisation élégiaque de soi-même n'est pas sans dégrader le cynisme (antique et authentique) de Diogène ni sans déplacer, voire invalider, les modalités de l'inconvenance associée à cette figure :

La cruelle lucidité de Diogène n'est pas pessimisme. Trop souvent on confond le regard froid et acéré du moraliste avec celui, prismatique, de l'obsédé du pire. Rien n'est plus éloigné de l'esprit cynique que le goût des distorsions systématiques effectuées dans le sens de la catastrophe. [...] Depuis Aristote, on sait la mystérieuse parenté de l'homme de génie et de la mélancolie. Mais l'excès de bile [...] n'est pas le fait du cynique, que l'exercice jubilatoire met à l'abri de pareils désagréments. La bile cynique [...] se fait arme contre le bovarysme<sup>16</sup>.

À l'époque, Arsène Houssaye avait déjà noté chez Moreau une contradiction performative entre les caractéristiques implicites de la figure de Diogène et les éléments idiosyncrasiques propres à l'éthos du poète qui peuvent relever du « bovarysme » : « Hégésippe a été quelquefois Diogène [...], mais ce Diogène allait reposer son cynisme au pays de ses rêves<sup>17</sup> ». Bref, Moreau incarnait un Diogène qui « n'avait pourtant pas bu le vin de son tonneau avant de s'y loger<sup>18</sup> » et se faisait plutôt larmoyant que rieur; impuissant qu'armé du bâton de la satire. Alors que Moreau reste surnommé « Diogène » tout au long du siècle (et ce jusqu'en 1902 dans le fameux *Rapport à M. le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900* de Catulle Mendès),

---

16. Michel Onfray, *Cynismes. Portrait du philosophe en chien*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 1990, p. 59.

17. Arsène Houssaye, « Hégésippe Moreau », *Histoire du 41<sup>e</sup> fauteuil de l'Académie française*, Paris, Hachette et cie, 1864, p. 311.

18. *Ibid.*

cette identification avec la figure ne serait fondée que sur les signes extérieurs relégués par les images d'Épinal et le folklore urbain de la période romantique (cheveux longs, haillons et insolence pour l'autorité en condition de pauvreté assumée). Bref, ce que la figure implique entre en contradiction avec les éléments mélancoliques de l'éthos romantique de Moreau qui s'énonce à travers elle.

## Une logogenèse critique de la bohème

Au contraire, Baudelaire, en s'emparant du référent culturel diogénique l'insère dans un jeu savant et métopoétique où l'étymologie du « cynisme » devient logogenèse et produit une scénographie fabulaire de la vie de bohème. En effet, selon la perspective critique d'une « poétique culturelle de la langue littéraire [qui essaie] de cerner les contours d'une "narratologie génétique"<sup>19</sup> », le processus de logogenèse caractérise selon Jean-Marie Privat l'œuvre dont le récit serait produit par déploiement des possibilités narratives contenues virtuellement dans les ressources de la langue (du lexique jusqu'aux locutions, clichés et métaphores figés par l'usage). Ce jeu *poiétique* de Baudelaire avec le terme « cynique » esquisse certes une moralité satirique et auto-ironique de son opinion paradoxale sur la bohème, mais ferait aussi miroiter en son sein les connotations plus élargies du terme dans le paysage qui lui était contemporain. En partageant l'intertexte avec *Macbeth* du plus célèbre poème de Moreau, ce soi-disant Diogène français, la métaphore étymologique du cynisme devenue poème en prose irait jusqu'à suggérer une petite moralité de son opinion sur ce poète.

La lecture d'une notice de Baudelaire sur Moreau composée pour l'anthologie *Les Poètes français* d'Eugène Crépet (et refusée par celui-ci) permet d'appuyer cette hypothèse puisque Moreau y est attaqué

19. Jean-Marie Privat, « Parler d'abondance. Logogenèses de la littérature », Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa [dir.], *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 241.

pour sa dérogation aux principes qui se trouvent au contraire valorisés dans « Les bons chiens » :

[L]e siècle considère volontiers le malheureux comme un impertinent. Mais si ce malheureux unit l'esprit à la misère [comme Poe et Nerval] alors l'impertinence devient intolérable. Ne dirait-on pas que le génie est un reproche et une insulte à la foule! Mais s'il n'y a dans le malheureux ni génie ni savoir, si l'on ne peut trouver en lui rien de supérieur, rien d'impertinent, rien qui empêche la foule de se mettre de niveau avec lui et de le traiter conséquemment de pair à compagnon, dans ce cas-là constatons que le malheur et même le vice peuvent devenir une immense source de gloire<sup>20</sup>!

Baudelaire se désole que la misère de Moreau lui ait été « comptée pour du travail<sup>21</sup> » et son succès posthume le rend coupable de disséminer l'idée chez le public que « que tous les malheureux sont poètes<sup>22</sup> ». En effet, comme le remarque Jean-Didier Wagneur, l'année de sa mort, « on ne se doute pas de l'importance que Moreau va connaître dans le champ littéraire et dans le public » et, suite à la campagne de Felix Pyat dans *Le National*, on lui célèbre finalement, dans une atmosphère « hystérico-médiatique [...] des funérailles rédemptrices s'offrant en apothéose<sup>23</sup> ». Aussi, les œuvres de Moreau connaîtront-elles un nombre record de rééditions dans les décennies suivantes, ce dont Baudelaire s'insurge par rapport au sort d'un Poe ou d'un Nerval.

Dans le portrait acerbe de la bohème que brosse aussi la préface des *Martyrs ridicules* de Léon Cladel, Baudelaire précisait : « De son absolue confiance dans le génie et l'inspiration, [la bohème] ignore

---

20. Baudelaire, « Hégésippe Moreau », *Œuvres complètes, op. cit.*, 1976, t. 2, p. 156.

21. *Ibid.*, p. 157.

22. *Ibid.*, p. 158.

23. Jean-Didier Wagneur, « Moreau, Hégésippe », *Les Bohèmes. 1840-1870. Écrivains — Journalistes — Artistes*, Seyssel, Champ Vallon, 2012, p. 1369-1370.

que le génie [...] n'est que la récompense de l'exercice quotidien<sup>24</sup>. » Baudelaire estimait que ceux qui étaient dotés d'un vrai talent étaient détournés d'accomplir une grande œuvre par la tentation d'identifier l'art à la vie déjà dénoncée par Henry Murger dans ses *Scènes de la vie de bohème*<sup>25</sup>. Moreau serait en ce sens un poète au talent avorté qui a refusé le travail — lieu du « génie » authentique — et le public, par une sorte de charité bourgeoise, reconnaît en lui un compagnon consolateur de sa médiocrité esthétique-existentielle. Comme l'écrivait Jerrold Seigel, « l'attitude la plus caractéristique de la bohème à l'égard de l'art — son identification à l'émotion et au sentiment [vécus] — correspondait précisément à celle de la bourgeoisie<sup>26</sup> ». Cette attitude est bien celle de Moreau qui fait entendre sa voix à travers Diogène.

Pour en revenir à la définition romantique précitée du « cynisme » tirée du dictionnaire de Nodier et Verger, laquelle implique de braver « pudeur » et « convenance », l'impudeur du Diogène de Moreau et son défi pseudo-biographique restent parfaitement convenables aux clichés — notamment formels — de la poésie comme genre de discours. Du même coup, ils apparaissent sans effet, sinon qu'ils déclenchent une récupération mercantile posthume et hypocrite, et depuis laquelle certains bohèmes arrivistes de la décennie suivante, celle de Baudelaire, prennent Moreau pour modèle. Or, le manque de pudeur du Moi bohème satisfait aux exigences du manque de pudeur du public et de la Presse avides de faits divers. Par voyeurisme et

24. Charles Baudelaire, « *Les Martyrs Ridicules* par Léon Cladel », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 2, p. 1165.

25. Dressant dans une préface la typologie des existences bohèmes dont les *Scènes* illustrent la thèse, Murger dénonce tout à la fois « les esprits faibles [qui] ont pensé que la fatalité était la moitié du génie » et ceux « qui trouvent dans la vie de bohème une existence pleine de séductions » du fait de « la paresse » que son mode de vie autorise, en précisant que même « s'ils ont la satisfaction de raconter leur *misère d'artiste* [...] ces bohémiens-là n'ont d'aucune façon rien de commun avec l'art ». Voir Henry Murger, « Préface », *Scènes de la vie de bohème*, Paris, Calmann Lévy éditeur, 1880 [1851], p. 1-13.

26. Jerrold Seigel, *Paris bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise. 1830-1930*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1986, p. 119.

une dose d'hypocrisie se trouve loué, et rapidement vendu, un poète que personne n'a encore vraiment lu, mais dont la mort fascine. La mauvaise vie du poète convient donc au cynisme vulgaire du mécanisme de la presse — espace par excellence de l'écriture prostituée.

En ce sens, la préface posthume de Louis Ratisbonne aux œuvres du poète témoigne de la mauvaise conscience au cœur d'un tel succès en soulignant que si « cette mort à l'hôpital fut [...] son plus grand bonheur littéraire » parce qu'elle « lui suscita un torrent de regrets, d'amitiés et de louanges posthumes<sup>27</sup> », Moreau demeure un contre-exemple que « la prudence bourgeoise oppose aux ferveurs [...] de la vingtième année<sup>28</sup> ». Tout se passe comme si lire Moreau du bout des doigts avait valeur pédagogique — rassurant le lecteur quant au confort de sa propre existence, mettant en garde la jeunesse contre les dangers mortifères de l'inconvenance artiste — réaffirmant l'adéquation du vécu et de l'esthétique comme valeur en dehors de tout jugement de goût. Ainsi, plaignant le sort de l'artiste qui dérogea fatalement aux convenances, le public, en usant de rationalité cynique vulgaire, se confirme sa supériorité morale par rapport à ce qu'il consomme complaisamment. Son propre manque de talent — voire sa subordination de caractère aux convenances — est tenu pour l'équivalent d'une saine moralité vis-à-vis des prétentions et aspirations qui se révèlent au contraire fatales à l'artiste — fatalité dont on se délecte plus que du poème.

## La modernité, un cynisme de la forme détournée

Le bohémianisme, vécu comme contrainte par Baudelaire, reste donc pour lui une condition externe à l'activité poétique, imposée par l'ordre social. Se targuer de cette misère, comme le fait le Diogène dégradé de Moreau, est une posture réactive sur le fond — et inactive

---

27. Louis Ratisbonne, « Notice sur Hégésippe Moreau », Hégésippe Moreau, *op. cit.*, p. VIII.

28. *Ibid.*, p. I.

sur la forme — dont le succès posthume confirmerait la complicité structurelle et la dépendance idéologique. La fidélité à la valeur-travail de *l'art en tant qu'art* dont témoigne « Les bons chiens » découle surtout de l'indifférence à l'égard de cette relation externe. Puisque la misère frappe le bon comme le mauvais poète dans le cadre de la prostitution artistique, la liberté qui consiste à détacher son art de la bêtise de son public reste le geste qui, pour Baudelaire, demande le courage, et qui produit l'autarcie, propre à l'autosuffisance idéale du cynisme antique — une valeur-travail cynique qui, pour Baudelaire, « loin qu'elle soit le fruit d'une intériorisation d'une morale bourgeoise et capitaliste [est] au contraire une valeur choisie contre son siècle<sup>29</sup> ». Cette valeur-travail, ici, est celle de la rénovation formelle : « l'œuvre sans nom » surveillée par les « chiens philosophes » étant le poème en prose lui-même, genre oxymorique, « monstrueux » disait Baudelaire, genre qui détourne les conventions génériques et que Baudelaire prétend inventer à l'instar des petits romantiques. Et comme l'ont bien démontré Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, le poème en prose de Baudelaire s'offre comme un genre né pour la presse et d'abord pour les besoins alimentaires du poète compromis à même la logique de la réclame, comme l'est le narrateur du « Chien et le flacon ». Cependant, Baudelaire procède par *détournement* du péritexte éditorial du feuilleton, « adressant un pied de nez à l'hypocrite lecteur du journal<sup>30</sup> ». Ainsi, l'œuvre sans nom qui mijote dans le chaudron des bons chiens est une soupe indigeste et alchimique, qui, si elle n'aide en rien les conditions de vie du saltimbanque du poème, résiste à tout le moins *symboliquement* au « directeur qui se fait la grosse part et mange à lui seul plus de soupe que quatre comédiens », et à « l'indifférence du public » dont le poème fait mention.

29. Fabrice Wilhelm, *Baudelaire. L'écriture du narcissisme*, Paris; Montréal, L'Harmattan, 1999, p. 104.

30. Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, « Baudelaire », *Les poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2006, p. 101.

En dépit de sa bravade, le *Diogène* de Moreau ne serait qu'inconvenant en surface, puisqu'il convient finalement aux attentes esthétiques et morales du public philistin. D'où que le défi cynique qu'il ait prétendu poser soit resté apparemment sans effet, puisque l'exclusion existentielle de l'artiste plaît à l'idéologie consolatrice dominante qui s'en régale comme d'une esthétique convenable — alors que sa contingence est sans inventivité créatrice. Pour Baudelaire, ni du côté du bourgeois ni du côté des bohèmes qui sont l'envers et l'endroit d'une même logique socio-esthétique, c'est donc d'abord en convenant à ses propres exigences et valeurs immanentes que la poésie, devenant moderne, cynique — et prose — se fait véritablement inconvenante.