

Article

« Baudelaire contemporain »

Secundo Poncella

Études littéraires, vol. 1, n° 1, 1968, p. 11-28.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500001ar>

DOI: 10.7202/500001ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

BAUDELAIRE CONTEMPORAIN

secundo poncella

Cent ans après la mort de Charles Baudelaire, nous devons nous souvenir, avec honte, que sa reconnaissance en tant que grand poète fut longue et difficile, ce qui n'est pas à l'honneur de la littérature occidentale. À l'article passionné de Swinburne, dans *The Spectator* (qui marque les débuts d'une renommée si disputée — et T. S. Eliot regrette que Swinburne, précisément, en eût été le défenseur), succéda une série d'opinions contradictoires, où alternaient éloges inadéquats et dénigrements pleins de rancune. Banville, son ami et contemporain, ne comprit jamais son *dictum* poétique. Dans le journal des Goncourt, il apparaît comme un sujet d'anecdotes. Le prologue de Gautier à l'édition posthume des *Fleurs du Mal* est aussi malheureux que dénué de compréhension puisqu'il juge le livre comme, une « curiosité esthétique ». Brunetière l'appela « Belzébuth de table d'hôte » et Émile Faguet « cleric de notaire ». En 1894, encore, Gustave Lanson, le jugeait ainsi :

« Le talent de Baudelaire est assez étroit et en même temps assez complexe. Dans cet étalage de choses répugnantes, dans cette volonté d'être et paraître malsain, dans ce caïnisme et satanisme je sens beaucoup de « pose » et la contorsion d'un esprit sec qui force l'inspiration. »

Et si Verlaine, Mallarmé et Rimbaud le reconnurent très tôt comme leur maître, leur opinion ne trouva son véritable écho que vers la fin du siècle, alors qu'elle se vit appuyée par la voix des meilleurs poètes européens : Wilde, Mæterlinck, Rodenbach, George, Rilke, D'Annunzio, Milosz, Balmont. Puis survint une renommée tardive, de plus en plus grande : les études baudelairiennes entreprises par Eugène Crépet et son fils Jacques ouvrirent la voie aux professeurs et critiques professionnels. Il pénétra à la Sorbonne. Il fut traduit. Le *grand voyant* de Rimbaud, le *véritable précurseur* de Moréas, le *surréaliste dans la morale* de Breton était déjà entité poétique de

premier plan aux alentours de 1917. Cependant ses trois enfants plus ou moins prodigues : Verlaine, Rimbaud et Mallarmé ont toujours voilé une partie de sa personnalité et laissé dans l'ombre son authentique *modernité*. Leurs raisons ne sont pas actuellement mon sujet d'étude ; je constate simplement le fait. En passant, il faudrait remarquer ceci : ces trois disciples furent et sont susceptibles d'imitation. Baudelaire est *absolument inimitable*. Et cela compte.

Aujourd'hui, son œuvre poétique, qui fut un événement subversif de l'ordre littéraire bourgeois et inaugura une nouvelle époque en véritable précurseur — la nôtre, encore — mérite d'être une fois de plus remarquée et approfondie. Je vais me limiter, dans cette brève étude, à mettre en relief quelques-unes des caractéristiques les plus importantes et les plus évidentes qui en permettent d'affirmer la salubrité et l'actualité, cent ans après sa mort.



Baudelaire a conquis à la poésie quelques *terræ incognitæ*, colonisées aujourd'hui par de nombreux autres poètes et c'est là une des dettes envers lui qu'on ne reconnaîtra jamais assez. Il fut le pionnier d'une conquête lyrique que ses amis, compagnons d'armes et critiques, craintifs ou envieux, refusèrent d'admettre ou admirent avec de curieuses réserves. Peu avant le procès intenté aux *Fleurs du Mal*, Sainte-Beuve, essayant d'inventer quelques arguments spéciaux à offrir à Baudelaire pour une meilleure défense de son livre, en trouva un par hasard qui préfigure mon appréciation antérieure. L'hypocrite *oncle Beuve*, signalant que Lamartine avait poétisé le ciel, Hugo la terre, Laprade les lois, Musset la passion et Gautier l'Espagne, en arrivait à conclure qu'il ne restait à Baudelaire comme matière poétique que les étranges sujets qui composaient son livre. L'argument est malicieux (bien sûr) et myope, mais il reflète indirectement la confusion produite chez les gens de lettres par la richesse des thèmes inédits que Baudelaire apportait à la poésie. Et aujourd'hui encore, nous bénéficions, nous jouissons de cet œcuménisme lyrique. Tout est — ou peut être — poésie ; cela dépend de l'œil poétique capable de transformer la perception brute et primaire, la sensation indéterminée et de la convertir par une *catharsis* de langage en objet lyrique. Baudelaire eut clairement conscience de cette alchimie, alors insoupçonnée, et la mit à exécution dans *les Fleurs du Mal* au grand étonnement du lecteur hypocrite :

« Celui qui n'est pas capable de tout peindre [...] tout ce qu'il y a de plus doux et tout ce qui existe de plus horrible, le sens intime et la beauté extérieure [...] tout enfin, depuis

le visible jusqu'à l'invisible, depuis le ciel jusqu'à l'enfer, celui-là, dis-je, n'est vraiment pas poète. »¹

« Une foule de gens se figurent que le but de la poésie est un enseignement quelconque, qu'elle doit tantôt fortifier la conscience, tantôt perfectionner les mœurs [...]. La Poésie [...] n'a pas d'autre but qu'elle-même [...]. La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de déchéance, s'assimiler à la science ou à la morale; elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'elle-même². »

Ces territoires poétiques, jusque-là inhabitables, que Baudelaire occupa courageusement et sans peur du risque, furent urbanisés, plus tard, par des subalternes ou des disciples, mais aucun d'eux ne posséda l'originalité ni le courage du capitaine. En ce sens, *les Fleurs du Mal* restent encore une œuvre unique dans la poésie occidentale, comme le sont pour la culture d'Orient les bas-reliefs érotiques de certains temples hindous. Et le « frisson nouveau » dont parle Hugo étonné par l'apparition d'un événement poétique qui le surpassait, opère encore sur nous. Il est vrai que les romantiques avaient élargi le domaine lyrique en y incorporant des thèmes qui, pour l'époque, se révélèrent surprenants : le gigantesque, l'effrayant, le burlesque, etc. : tels la « bouffonnerie transcendante » de Schlegel, les *Tales of Grotesque and the Arabesque* de Poe, les dessins et caricatures de Daumier, les caprices de Goya (je ne crois pas, je le note entre parenthèses, que quelqu'un ait étudié bien à fond le romantisme goyesque et les rapports avec la première génération romantique européenne). Mais l'effort de Baudelaire surpassa les essais antérieurs et dès lors, tout territoire habité ou construit par l'homme, qu'il en ait souffert ou joui, se convertit en possible territoire poétique. Cette opération a été appelée plus d'une fois, à mon avis à tort, esthétique du laid, du sordide, de l'extravagant, posant ainsi des jugements de valeur qui doivent rester en deçà de l'opération poétique sous peine de se convertir en tautologies. Baudelaire le savait bien :

« ... L'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté³. »

¹ Baudelaire, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 707.

² *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, dans E. A. Poe, *Œuvres en prose*, traduites par Baudelaire, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, pp. 1071-1072.

³ *Fusées, O. c.*, p. 1254.

Une révision sommaire des *Fleurs du Mal* montre comment la thématique parcourt certains territoires réservés et inviolés jusqu'alors par la poésie; des intuitions psychologiques et ontologiques nouvelles transparaissent continuellement au travers des images et des symboles, ainsi qu'au travers des jugements de valeur et des jugements moraux: la mort, l'angoisse, l'ennui, le guignon, les secrets corporels et sexuels, le pouvoir évocateur de certains objets-fétiches (parfums, cheveux, mains et pieds), le coït, la nécrophilie, le sadisme, la richesse émotive du paysage rêvé, la vieillesse, le «démonisme», le jeu, le vin, la ville bourgeoise, le venin, le blasphème, la sépulture, le *spleen*... La plus grande partie de ces thèmes étaient des tabous poétiques au milieu du siècle passé; aujourd'hui ils en sont presque triviaux tant ils sont devenus familiers et usés. D'autres avaient été partiellement exploités et Baudelaire les exploita jusqu'à la moelle. Une bonne preuve de l'arrogance intellectuelle que signifiait pareille opération nous est donnée par n'importe quelle comparaison entre la forêt poétique de Hugo et le sombre parterre des *Fleurs du Mal* (et je pense à Hugo puisqu'il est le grand compilateur de la thématique romantique). Un poème comme *Une martyre* avec son mélange de beauté et de souillure — le cadavre féminin décapité, le sang baignant le lit, le corps couché en une posture lubrique, et ce détail lascif des bas roses avec leurs jarretelles en tissu d'or — montre, encore aujourd'hui, le ton évident de défi au conventionnel bourgeois et témoigne du propos absolu de liberté poétique qu'exprime l'*Hymne à la Beauté*:

**Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
Ô Beauté? ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime [...].**

**Tu contiens dans ton oeil le couchant et l'aurore;
Tu répands des parfums comme un soir orageux [...].**

**Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?
Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien;
Tu sèmes au hasard la joie et les désastres,
Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien⁴.**

Le défi fut poussé à l'extrême, parfois jusqu'au ridicule. Mais cela n'a pas d'importance. Il s'agissait d'un sacrifice nécessaire. L'histoire des religions nous enseigne que tous les prophètes furent lapidés quelquefois et Baudelaire agit délibérément en prophète.

⁴ O. c., p. 23.

Dans sa façon de vivre limitée et mesquine, que Sartre a démontée avec autant d'adresse que de manque de charité et de compréhension pour l'élément strictement poétique, une seule noble attitude demeura ferme et vigilante parmi tant de prostitutions, le sacerdoce lyrique. S'il vaut la peine de détruire et sa propre vie avec sa pluralité de dons, et la vie de ceux que l'on aime, pour distiller cette destruction dans une poésie non polluée, c'est une question que je laisse aux moralistes. Le fait est que Baudelaire a agi de la sorte et qu'il a agi en voulant et sachant ce qu'il sacrifiait.

De plus, il défia l'homme commun, le bourgeois, par son acte gratuit, séparant définitivement la création poétique du reste des opérations intellectuelles de tout autre caractère. Il ne s'est jamais compromis. Remarquons comment, de nos jours, des affirmations comme celles-ci, résonnent avec une évidente actualité :

« Il y a des mots, grands et terribles, qui traversent incessamment la polémique littéraire: l'art, le beau, l'utile, la morale. Il se fait une grande mêlée; et, par manque de sagesse philosophique, chacun prend pour soi la moitié du drapeau, affirmant que l'autre n'a aucune valeur [...]. Il est douloureux de noter que nous trouvons des erreurs semblables dans deux écoles opposées: l'école bourgeoise et l'école socialiste. Moralisons! moralisons! s'écrient toutes les deux avec une fièvre de missionnaires. Naturellement l'une prêche la morale bourgeoise et l'autre la morale socialiste. Dès lors l'art n'est plus qu'une question de propagande⁵. »

Ne dirait-on pas que ce reproche vise aujourd'hui l'écrivain engagé dans son enseignement et son témoignage? Et la version voilée de Sartre, ne provient-elle pas d'un si clair défi à ses postulats touchant la mission de l'écrivain? De toutes façons, voici la leçon que Baudelaire nous offre: on n'écrit pas, en particulier, pour quelqu'un, on écrit pour tous; l'écrivain — de même le poète — est conditionné, mais en même temps, il transcende sa condition par le simple fait de prendre conscience des limites qui le contraignent.

□ □ □

Baudelaire fut le premier poète qui chanta la ville moderne — et cela on l'a répété en diverses occasions. Je préciserais cette opinion en ajoutant qu'il fut le premier poète qui eut conscience

⁵ *Les Drames et les romans honnêtes*, O. c., p. 620.

de la croissante « massification » et déshumanisation de la ville, du processus de concentration urbaine où l'individu perd son identité en s'aliénant et se chosifiant. Sa sensibilité aiguë lui permet de percevoir avec un œil prophétique ce Paris qui croissait de façon suspecte au rythme de l'expansion bourgeoise, jusqu'à devenir, quelques décennies plus tard, la première métropole européenne, un Paris capitaliste, spéculateur, courtier en immeubles, entrepreneur en démolition, constructeur de nombreux quartiers, qui devait étendre rapidement ses tentacules jusqu'à la banlieue. Son attitude devant ce phénomène fut ambivalente, mélange d'amour et de mépris. « *La fourmillante [...] cité pleine de rêves* »⁶ l'attirait et le repoussait, car il s'y sentait doublement exilé, à cause de son inactualité en tant que poète dépassant son époque, et à cause de son inaptitude à se tailler une place dans la foire littéraire. Il l'observa attentivement,

Les deux mains au menton, du haut de [s]a mansarde⁷,

obsédé par le bruit souterrain du grand ventre qui s'agite dans des spasmes collectifs, Léviathan inhumain et inconnaissable où la foule, obéissant à un rythme particulier « déshumanisant » et lourd rejette toute vie personnelle, calme et tranquille, où chaque recoin est aimable, chaque carrefour évocateur, où le jardin municipal est chargé de rêves propices à l'amical bavardage et chaque rencontre au coin d'une rue. Remarquez avec quelle précision sa sensibilité enregistre ce phénomène en un langage poétique qui dut donner des frissons à la rhétorique romantique d'alors :

**On entend çà et là les cuisines siffler,
Les théâtres glapir, les orchestres ronfler ;
Les tables d'hôte, dont le jeu fait les délices,
S'emplissent de catins et d'escrocs, leurs complices,
Et les voleurs, qui n'ont ni trêve ni merci,
Vont bientôt commencer leur travail, eux aussi [...]**⁸.

**La Prostitution s'allume dans les rues ;
Comme une fourmière elle ouvre ses issues [...]**⁹.

⁶ *Les Sept Vieillards*, O. c., p. 83.

⁷ *Paysage*, O. c., p. 78.

⁸ *Le Crépuscule du soir*, O. c., p. 91.

⁹ *Ibid.*, p. 90.

Telle est la ville inhumaine et, cependant, nécessaire au poète, où les édifices croissent et s'allongent tels des fantômes dans la brume épaisse, où la pluie et la boue cachent sous un uniforme visqueux, trottoirs et chaussées ; où les portes-cochères de chaque édifice sont autant de bouches qui jettent à la rue une foule anonyme, où les fenêtres closes recèlent douleurs, échecs, tristesse, luxure et secrets. Grande ville sous la pluie, froide, lugubre et impersonnelle, parcourue sans rime ni raison en promenades interminables, ou contemplée du haut d'un balcon ou d'une mansarde isolée des « grands ciels qui font rêver d'éternité »¹⁰, la même que, cent ans plus tard — et voici une preuve magnifique de la modernité de Baudelaire —, apostrophera un autre grand poète et disciple non avoué, T. S. Eliot :

Unreal City
Under the brown fog of a winter noon . . .

Ville aux aubes et crépuscules troubles où l'homme naturel se sent dépossédé et minimisé, numéroté, objet mécanique, guetté par des « démons malsains » qui apparaissent au couchant se traînant dans les rues comme de lourds « hommes d'affaires ». Le cauchemar urbain se glisse à travers tout le recueil des *Fleurs du Mal* : décor, toile de fond, orchestration et scénario atteignent leur plus grande précision dans les *Tableaux parisiens* (poèmes LXXXVI-CIII), *vademecum* lyrique offert au lecteur d'aujourd'hui comme anticipation d'un état d'esprit que nous, les malheureux citoyens de quelque métropole du siècle — je veux dire de notre siècle, le XX^e, motorisé, planifié, urbanisé et « massifié » —, nous comprenons comme ne parvinrent pas à le faire ses concitoyens d'alors. Nous le comprenons et le partageons, et aussi comme lui nous le convertissons en mélancolique évocation d'époques plus libérales pour l'individu-monade, de même que nous essayons de revenir à travers la magie de sa versification vers les terres perdues (c'est à cela que servent les corridors enchantés et imaginaires de la poésie) :

Paris change ! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs¹¹.

¹⁰ *Paysage, O. c.*, p. 78.

¹¹ *Le Cygne, O. c.*, p. 82.

Baudelaire eut, aussi, une expérience de la temporalité très analogue à la nôtre aujourd'hui, produit d'une préoccupation ontologique jointe à un vif mépris pour l'époque convulsive et insatisfaisante dans laquelle nous devons vivre, ce qui fait que nous regrettons et essayons de survaloriser des époques passées (pas très lointaines d'ailleurs) où la sensibilité n'était pas émoussée par une massification et une dépersonnalisation violentes. Dans ce crépuscule de la culture bourgeoise libérale que nous contemplons attristés, nous ses derniers représentants, — comme Boèce ou Sidoine Apollinaire contemplèrent l'anéantissement de la culture gréco-romaine — la signification du temps acquiert une valeur spirituelle particulière de souvenir : c'est « voir revenir » ; refaire existentiellement des expériences qui remplacent l'ingrat présent. Ainsi, lorsqu'un écrivain ou un poète mène à bien une telle opération, la prenant comme point de départ pour sa création littéraire, il est l'objet de notre prédilection et sympathie : c'est ce qui fait la permanence de Proust, le secret du rayonnement des romans de Faulkner et l'un des mérites de la poésie de Pasternak.

Eh bien, *les Fleurs du Mal* forment un corps poétique traversé par cette angoissante expérience du temps, ni romantique ni classique mais actuelle et dépassant l'expression de la temporalité caractéristique des autres poètes, ses contemporains. Expérience où la mémoire, le sens de l'anticipation et la reconstruction d'un souvenir affectif particulier par la greffe de ces deux facultés, agissent conjointement en élaborant cette pénétration fluide et subtile de ce qui fut dans ce qui est ; belle projection graphique d'une réalité ni présente ni passée, ni réelle ni irréelle. L'opération, nous le savons, n'est pas totalement volontaire, mais elle est le résultat d'une série de correspondances involontaires entre certains objets symboliques qui s'imposent à nous à partir du présent, et qui ouvrent les abîmes du passé. Il ne me semble pas nécessaire de justifier un phénomène que Bergson et Proust ont mis en lumière sous des angles différents, et qui, par là même, est devenu une expérience très familière pour n'importe quel lecteur. Comme en tant d'autres occasions, Baudelaire fut un précurseur de cette expérience vécue :

« Oh ! oui ! le Temps a reparu ; le Temps règne en souverain maintenant ; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses ¹². »

¹² *La Chambre double*, O. c., p. 235.

Sartre, dans son étude bien connue, a souligné l'importance qu'eut dans la vie de Baudelaire ce que nous pourrions dénommer la perte temporaire du sens de la durée.* Baudelaire arrêta le temps à un certain moment de sa vie, l'adolescence, et il s'obligea à y rester, agissant en conflit perpétuel avec le temps objectif, historique, où il dut irrémédiablement vivre. Ce conflit imprégna sa poésie d'un ton affectif particulier qui n'a rien à voir avec le souvenir élégiaque du passé, la fragilité des choses, la brièveté de la vie et du plaisir. C'est une imprégnation totale du passé : c'est l'attachement au souvenir jusqu'à opérer sa fusion avec le présent ; c'est une tendance à conférer des significations symboliques à toute perception ou sensation au pouvoir évocateur : l'odeur d'une chevelure, de la tiède chair féminine, un ton de lumière, une parole affectueuse ou cruelle, un certain crépuscule, une lettre ou une ruelle sombre. Et, inespérément, l'hémorragie affective se produit :

**Lecteur, as-tu quelquefois respiré
Avec ivresse et lente gourmandise
Ce grain d'encens qui remplit une église,
Ou d'un sachet le musc invétéré ?**

**Charme profond, magique, dont nous grise
Dans le présent le passé restauré !
Ainsi l'amant sur un corps adoré
Du souvenir cueille la fleur exquise¹³.**

Un poème comme *le Balcon* distille sa poignante mélancolie dans tous ses vers : puissance remémorative de crépuscules qui furent, chaleur d'un baiser dilué dans de lointaines mémoires, paroles dites jadis qui recouvrent à nouveau leur pouvoir :

**Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses,
Et revis mon passé blotti dans tes genoux¹⁴.**

Verbe magique, clef de l'hier, sésame — toute une texture temporelle qui passe et ne passe pas car son retour la ramène enrichie :

**J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans¹⁵.
Guidé par ton odeur vers de charmants climats [...] ¹⁶,**

* « Colapso de la temporalidad ».

¹³ *Le Parfum*, O. c., p. 37.

¹⁴ *Le Balcon*, O. c., p. 35.

¹⁵ *Spleen*, O. c., p. 69.

¹⁶ *Parfum exotique*, O. c., p. 24.

... Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
 Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
 Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir ¹⁷ !
 Ta mémoire, pareille aux fables incertaines [...] ¹⁸.
 Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient [...] ¹⁹.
 Comme vous êtes loin, paradis parfumé ²⁰ !
 ... Viens ! oh ! viens voyager dans les rêves [...] ²¹.

Ces trouvailles dont seul Baudelaire posséda la clef, pourvues d'un secret particulier pour ouvrir les celliers de la mémoire involontaire, sont une partie du legs que nous, ses lecteurs, utilisons encore, lorsque, revenant sur nos passés, nous cherchons cette nourriture affective et cette densité de vie que n'est pas capable de nous donner le temps phtisique et fugace des calendriers.

□ □ □

Que Baudelaire fût un être au psychisme compliqué, il est difficile de le nier — la lecture de sa biographie ne stimule guère ; au contraire, elle repousse. De fortes impulsions névrotiques le rendirent d'un abord difficile, accentué de plus par une certaine dose de cynisme et une recherche de la « pose » très désagréables. Mais, avec un siècle de distance, cette biographie n'est plus qu'une anecdote sans valeur, bien que, à son époque, alors qu'elle constituait un épisode vivant et quotidien, elle accrût fâcheusement ce mépris général que connut Baudelaire. Sa *Correspondance* est un document fascinant pour le psychiatre et condamnable pour la morale bourgeoise : le poète nous montre un visage d'adolescent perpétuel et frustré, avec toute l'antipathie que secrète l'adolescent lorsqu'il plante sa tente provocatrice en territoires adultes. Ses « complexes » le firent agir, parfois, contre sa volonté consciente — d'où les innombrables reproches par lesquels il se châtie — comme sujet pervers, ingrat, égoïste, insociable, obstiné et gaspilleur. Mais une matière psychologique si complexe intéresse principalement le praticien et il convient de la dissocier de la création poétique bien qu'elle se trouve à sa source comme une constellation de motifs qui viennent s'ajouter à l'ensemble des strates qui composent l'œuvre littéraire. La poésie de Baudelaire ne fut pas un simple transfert mécanique d'anecdotes au vers (comme cela arrive fré-

¹⁷ *La Chevelure*, O. c., p. 25.

¹⁸ XXXIX, O. c., p. 39.

¹⁹ *Le Flacon*, O. c., p. 45.

²⁰ *Mœsta et errabunda*, O. c., p. 61.

²¹ *La Voix*, O. c., p. 153.

quemment chez les romantiques) mais un produit autonome où l'expérience empirique transcende l'épisode pour s'élaborer à nouveau, immédiatement, comme expérience existentielle.

Le moi baudelairien poétique est faux; il s'agit d'un mode rhétorique d'expression; et bien que ses commentateurs aient trouvé, ou cru trouver, dans sa biographie « anecdotique » l'origine *terre à terre* de plusieurs de ses poèmes, il n'en est pas moins vrai que même s'il en était ainsi, cela n'a pas grande signification dès que le poème vit et agit par ses propres moyens sur un lecteur qui n'a pas du tout besoin de l'information anecdotique. Nombre de ses poèmes les plus célèbres pourraient le prouver, même ceux qui s'inspirent de ses amours et goûts érotiques, les plus propices à la transposition affectivo-poétique. Baudelaire n'aurait jamais pu écrire des vers aussi dépourvus de poésie et aussi grossiers affectivement que ces lignes rimées, filles de l'inspiration de Sainte-Beuve, sur son sentiment amoureux pour Adèle Hugo :

**Adèle, tendre agneau ! que de luttes dans l'ombre
Quand ton lion jaloux, hors de lui, la voix sombre
Revenait, usurpant sa place à ton côté
Redemandait son droit, sa part dans ta beauté,
Tu retrouvais toujours quelque ruse inouïe
Pour te garder fidèle au timide vainqueur.**

Il nous semble entrevoir l'épouse plus ou moins infidèle résistant aux galantes attaques de l'époux plus ou moins agressif; la proximité du lit conjugal; l'œil attentif de l'amant, à la fois jaloux et satisfait devant le refus féminin à payer le dû matrimonial. Et puis, ce « lion jaloux » et ce « tendre agneau » ! Baudelaire aborde l'expérience érotique en essayant de la convertir en matière poétique, mais sa manière fut tout autre. Certaines créatures à la physionomie si accentuée comme Sarah la juive, Jeanne Duval ou M^{me} Sabatier, servent de point de départ pour la construction d'une théorie de l'érotisme et, donc, d'un mode d'existence; elles n'opèrent pas sur nous de façon anecdotique, mais transcendées et placées dans une ambiance d'expérience commune à la condition humaine: elles sont « la femme » dépouillée de la mesquine relation d'alcôve avec le poète. Et cela, il est important de le souligner, car une grande partie des *Fleurs du Mal* est une singulière apologie de la prostitution. Et nous avons ici un exemple adéquat qui illustre le traitement poétique d'une réalité empirique. Baudelaire eut de fréquentes relations avec des prostituées et des femmes entretenues; en outre, il contracta, dans ces relations, la maladie qui devait finalement le détruire. À quelques occasions, il décrit,

dans ses poèmes, la forme de relation, les attitudes, les habitudes et même l'acte sexuel avec de si particulières amoureuses :

**Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive,
Comme au long d'un cadavre un cadavre étendu [...] ²²;**

mais, si nous considérons ces poèmes dans leur ensemble, nous en dégageons non pas la description d'une zone noire de la biographie baudelairienne, mais l'apologie de la prostitution comme un des modes plausibles de l'amour; plus encore, l'amour « par excellence ». Paradoxe? Certainement, et le lecteur reste libre de le juger ainsi; un paradoxe sérieux et intellectuellement élaboré :

« L'être le plus prostitué, c'est l'être par excellence, c'est Dieu, puisqu'il est l'ami suprême pour chaque individu, puisqu'il est le réservoir commun, inépuisable de l'amour ²³, »

qui est en accord avec son mépris de l'amour bourgeois sanctifié et légalisé au moyen du mariage; farce hypocrite qui cache divers mobiles égoïstes: obtention d'une jouissance sexuelle souvent non partagée, avantages économiques, esclavage d'autant plus sensible que se dévoilent, peu à peu, les mobiles antérieurs. Tel est son critère, peut-être singulier mais toujours justifiable. Quant au traitement formel, verbal :

« ... Si ces sujets étaient traités avec le soin et le recueillement nécessaires, ils ne seraient point souillés par cette obscénité révoltante, qui est plutôt une fanfaronnade qu'une vérité ²⁴ »;

et aussi :

Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or ²⁵.

²² XXXII, O. c., p. 32.

²³ *Mon cœur mis à nu*, O. c., pp. 1286-1287.

²⁴ *Salon de 1846*, O. c., p. 901.

²⁵ *Reliquat et dossier*, O. c., p. 180.

Transformer le paysage artistique personnel en objet littéraire est, de même, une conquête de l'intelligentsia contemporaine. Baudelaire, comme le souligne avec justesse M. Raymond, découvrit la richesse poétiquement débordante de l'ambivalence et du déchirement de l'*Ego* ; découverte qui plus d'une fois l'immobilisa en une sorte d'horreur statique. De même il perçut intuitivement l'étroite correspondance qui existe entre les impulsions somatiques et les projections psychologiques, phénomène ignoré jusqu'alors par la psychologie traditionnelle. D'avoir réintégré cette division artificielle à son unité primaire est une de ses plus importantes révélations poétiques :

**Dans les caveaux d'insondable tristesse
Où le Destin m'a déjà relégué ;
Où jamais n'entre un rayon rose et gai ;
Où, seul avec la Nuit, maussade hôtesse,**

**Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur
Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres ;
Où, cuisinier aux appétits funèbres,
Je fais bouillir et je mange mon cœur²⁶.**

Cela l'amène à se décrire à l'aide de symboles que plus tard la psychologie des profondeurs dévoilera avec toutes leurs complexes significations, telles que plaie et couteau, joue et soufflet, roue de torture et membres torturés, victime et bourreau :

**Je suis la plaie et le couteau !
Je suis le soufflet et la joue !
Je suis les membres et la roue ;
Et la victime et le bourreau²⁷ !**

Nous savons déjà aujourd'hui combien les efforts freudiens pour analyser la conscience, les complexes névrotiques et le vaste souterrain du subconscient ont élargi les limites de l'univers poétique. Mais le bénéfice d'une telle conquête ne doit pas nous cacher la portée de l'intuition baudelairienne appliquée à son propre moi, en une analyse continue et fiévreuse de sa personnalité morbide que nul, à son époque, n'apprécia à sa juste valeur. — Car il n'était pas facile d'approcher de tels précipices sans courir le

²⁶ *Les Ténèbres, O. c.*, p. 36.

²⁷ *L'Héautontimorouménos, O. c.*, p. 74.

risque de perdre l'équilibre. Nous devons lui rendre justice en son centenaire, payant ainsi la dette contractée par ses contemporains envers lui, et souligner que Charles Baudelaire fut plus qu'un précurseur de l'école symboliste (affirmation devenue lieu commun). Il fut, sans contredit, un *voyant*; être exceptionnellement doué pour cheminer à travers les sombres territoires du psychisme. Il est plus proche de nous, aujourd'hui, que ses disciples et imitateurs, s'il en eut — ce dont je doute. Plus proche que Verlaine qui ne vit en lui qu'un jongleur de symboles verbaux; plus proche que Rimbaud à qui le temps personnel et les expériences manquèrent pour accomplir le sacrifice de soi et le convertir en haute œuvre d'art; plus proche que Mallarmé ou Valéry qui n'estimèrent en lui que sa froide rigueur intellectuelle. L'unique personnalité littéraire à laquelle on puisse le comparer, sans doute, serait Dostoïevski, autre bourreau de soi-même et prophète, à la fois, de mondes vertigineux qui, bon gré mal gré, restent avec une obsédante pérennité en nous et face à nous.

APPENDICE

BAUDELAIRE EN ESPAGNE

On ne peut pas blâmer les critiques espagnols de la Restauration pour leur ignorance de Baudelaire à une époque où il commençait à peine à être discuté — et je ne dis pas reconnu — dans son propre pays, comme je l'ai déjà exposé au début de cet essai. De toutes façons, Menéndez Palayo, et Clarín le lurent à leur époque; Juan Valera le connut quelque peu et Manuel Reina, le poète pré-moderniste (le «lyrique au panache» comme le surnomma Rubén Darío) l'utilisa aussi, bien que de façon erronée.

Clarín lui consacra quelques articles et le mentionna en diverses occasions. Notre critique et romancier perçut la singularité de ce poète même s'il ne le comprit pas bien; sa réaction favorable envers Baudelaire est due, surtout — et ceci est un jugement qui m'est personnel — au désir de réfuter la critique de Brunetière (*Revue des Deux Mondes*, 1887) où l'on réserve au poète le titre de «Belzébuth de table d'hôte». Brunetière fut, selon Clarín, une critique de «quelque talent» mais qui «se rend le plus souvent antipathique par les causes qu'il défend, ou mieux encore par les ennemis qu'il attaque, et surtout par les armes et la tactique qu'il emploie pour les attaquer». L'origine de cette antipathie pour son collègue universitaire français provient, très certainement, des attaques de Brunetière envers Zola et Hugo, et aussi de ce qu'il

se trouvait être la source des opinions littéraires de Cánovas del Castillo. Mais Clarín n'hésite pas à déclarer : « Je ne considère pas Baudelaire comme un poète de premier ordre ; ni son style, ni ses idées, ni la structure de ses vers, même, ne me sont sympathiques au sens propre du mot ; mais je vois ses mérites, je reconnais les titres qu'il peut alléguer pour défendre la position qu'il a conquis au Parnasse français. »

Juan Valera, en bon connaisseur des littératures européennes, sait qui il est, où il se situe et de quoi on l'accuse, bien que je ne croie pas qu'il l'ait jamais lu — même ses critiques d'art. Pour en parler, la lecture des revues littéraires de l'époque lui suffit. Dans une lettre à Menéndez Pelayo (1886) il annonce son intention de s'en occuper un jour, ainsi que d'autres poètes semblablement « possédés du diable » et l'associant ainsi à Rollinat et autres écrivains qui seraient aujourd'hui difficiles à classer. Menéndez Pelayo le mentionne aussi dans son esquisse du 5^e volume de *l'Historia de las Ideas Estéticas*, quoique nous ignorions ce qu'il aurait pu exprimer dans une critique qu'il ne parvint pas à écrire. Quant au prémoderniste cordouan Manuel Reina, dans un de ses textes colorés, il fait allusion au « sinistre Baudelaire » au « lugubre regard », l'imitant dans un autre écrit qu'il intitula *Pensamientos de Baudelaire* qui est une mauvaise version abrégée de *Don Juan aux Enfers*.

Valle Inclán semble être le seul à l'avoir connu par des références et des emprunts de source lointaine, quoi qu'en dise M. Fernández Almagro dans ses louables efforts pour démontrer le contraire (« fantaisies valleinclanesques qui soulignent la veine des < boutades > visant à déconcerter le bourgeois, veine qui trouve sa source chez Baudelaire » ; « l'énorme chat maléfique et craintif, qui procède de Poe et Baudelaire et apparaît (dans Rosarito et Octavia) et deviendra le totem de la littérature fin de siècle » ; « érotisme morbide qui reconnaissait son maître en Baudelaire »). Ce qui est sûr, c'est que ni l'esprit ni le nom de Baudelaire n'apparaissent dans son œuvre fortement influencée, dans ses débuts, par des épigones du symbolisme et des « modernistes » qui ne sont pas des plus remarquables. Par contre, son contemporain Ramiro de Maeztu semble bien l'avoir connu, quoiqu'une telle connaissance ne lui fût pas de grande utilité, puisque Maeztu, excellent essayiste, s'avéra poète médiocre dans sa jeunesse. Un de ses poèmes intitulé *A una Venus gigantesca* provient directement de *la Géante* et le plagiat est bien malheureux : le baudelairien

**Parcourir à loisir ses magnifiques formes ;
Ramper sur le versant de ses genoux énormes**

devient :

**Enroscarme a tu cuello triunfante
hundir la cabeza en el mar de tu pelo²⁸.**

Dans la polémique entre «modernistes» et classiques qui eut lieu durant les premières années du siècle dans les revues hispaniques, le nom de Baudelaire apparaît assez fréquemment, toujours associé aux prétendues thèses psychologiques de Max Nordau, alors à la mode, qui reliait tout essai d'originalité esthétique à des processus de dégénérescence de l'esprit. (L'incroyable influence de Max Nordau sur les pseudo-intellectuels du groupe des journalistes et critiques espagnols du début du siècle mériterait d'être un jour étudiée avec attention). Comme exemple nous pourrions nous référer à un article de Deleito y Piñuela, publié en 1902 dans la revue *Gente Vieja* où il se réfère au «décadentisme divinisé par Baudelaire» dans ses *Fleurs du Mal*, exemple du «processus de dégénérescence que signale Max Nordau». Cependant, le pittoresque moderniste Emilio Carrere essaya de le traduire et de l'imiter sans beaucoup de succès. Ses prostituées madrilènes promenant «tristement» leur faim sous l'évanescence lumineuse lunaire des aubes hivernales, en compagnie du poète qui philosophe, ne sont en rien comparables aux Rose, Rachel, Gabrielle et Esther baudelairiennes.

César González Ruano écrivit une biographie de Baudelaire de peu de valeur, manquant de documentation et de caractère trop journalistique. Et il n'y en a aucune autre — que je sache — qui vienne étayer ce document rachitique, mais, dans les milieux hispaniques, on connaît très bien la traduction de la biographie de François Porché, considérée comme une des plus complètes jusqu'à ce jour. Eduardo Marquina traduisit *les Fleurs du Mal* de façon incomplète et défectueuse, dépassée (jusqu'au point où une traduction peut se rapprocher du texte poétique original) par la traduction de Nidia Lamarque, la meilleure, pour ne pas dire la seule, jusqu'à aujourd'hui. Nidia Lamarque, dans le prologue à son texte, signale avec une évidente compétence quelques-unes des erreurs de Marquina : «volonté malsaine de défigurer les vers s'obstinant à obscurcir toutes les originalités et les audacieuses beautés du texte» (bien qu'il n'y eût pas, me semble-t-il, une telle «volonté malsaine» mais plutôt un manque de sensibilité adéquate de la part du poète catalan, unie à de forts préjugés) et elle en

²⁸ M'enrouler à ton cou triomphant
plonger ma tête dans l'océan de tes cheveux.

donne quelques exemples : « une senteur montait sauvage et fauve » — entre autres — traduit par « une senteur africaine de louve se dégageait »²⁹ ce qui est une espagnolisation assez rupestre. Marquina introduit comme synonymes du langage poétique baudelairien des vocables d'une platitude extrême comme « salvajina », « miraculoso », « voluptad », « turnante », « boharda », « langoroso », « calmudos », « inanidad », et il élabore d'amusants contresens en qualifiant de « passionnelle » la vieille bonne Mariette et en transformant en « bouquet » le peintre Boucher.

Mais ce qui me surprend le plus, c'est le silence d'Ortega y Gasset, expert connaisseur des textes et écrivains français. Bien qu'il le cite plusieurs fois au cours de ses œuvres où l'esthétique occupe une place de prédilection, il ne fait que reprendre avec des variantes la même citation : « Baudelaire se complait en la Vénus noire précisément parce que la Vénus classique est blanche », et il le cite ainsi comme exemple de l'agressivité de l'art moderne face à l'art classique (*La deshumanización del Arte*) et « Baudelaire va découvrir la beauté de la Vénus noire, qui est la négation polémique de la Vénus classique » (*Brinsis en Pombo*). Il ne semble pas connaître ou avoir remarqué d'autres caractéristiques du poète. En deux autres occasions, il cite une phrase de Baudelaire : « À la question : où préféreriez-vous vivre, il répondit : N'importe où pourvu que ce soit hors du monde ». Et c'est tout. Comme discrète compensation, José Moreno Villa, un des collaborateurs de la *Revue d'Occident*, déclare dans son autobiographie le porter en lui, plus que tout autre poète ou écrivain qui eut sur lui quelque influence. Enfin, je voudrais mentionner aussi un essai de Luis Cernuda : *Baudelaire en el centenario de Las Flores del Mal*, publié en 1959, où il note avec son habituelle sagacité critique un fait qui explique le peu d'influence qu'eut le poète sur les écrivains et poètes hispaniques :

« Il semble significatif qu'aucun poète de langue espagnole n'ait voulu reconnaître une partie de cette dette, si minime soit-elle, lorsque fut célébré, il y a deux ans, le premier centenaire des *Fleurs du Mal*, rappelant cet événement avec le faste et la dévotion qu'il méritait. Ce silence nous indique peut-être tacitement que l'influence de Baudelaire parmi nous n'a pas été aussi positive que nous pourrions l'espérer. En effet, le « modernisme » ne tint pas compte de Baudelaire, mais d'autres poètes

²⁹ « salía olor africano de loba ».

français bien inférieurs, et il ne semble pas non plus que Baudelaire figurât parmi ses préférences.»

L'absence du «poète de la poésie» (comme l'a surnommé Octavio Paz) semble justifier le peu de poésie que l'on peut recueillir dans le vaste et prolifique champ du modernisme.

Universidad de Caracas

Traduit de l'espagnol
par M.-H. Colard, Université Laval.