

aux mesures humaines. De quel « Tout » s'agit-il donc ? La réponse est significativement absente ou bien confuse. Même les perspectives semblent rester chrétiennes, comme le croit encore Victor Hugo, il s'agit en réalité d'une transcendance vide.

Dans les grimaces du Grottesque nous ne trouvons plus que des ruines, et ces grimaces elles-mêmes n'ont plus rien à voir avec le rire. Le rire du Grottesque ainsi compris cède la place au rictus et au frisson d'inquiétude. Cette grimace devient facteur d'agitation, de provocation, d'une inquiétude enfin que l'âme moderne réclame et attend, plutôt que l'apaisement.

Nous retrouvons quelques années plus tard ces mêmes théories romantiques chez Théophile Gautier et elles feront partie des « stigmates » dont parlera Baudelaire. Elles montrent la voie sur laquelle naîtront les poèmes que Verlaine placera sous le signe d'Arlequin, qui mènera à la poésie « grimaçante » de Rimbaud et de Tristan Corbière, à l'« humour noir » des surréalistes et de leur précurseur Lautréamont et jusqu'aux « absurdités » des poètes les plus récents. Tout cela sert le même but obscur : indiquer par ces « dissonances » et cet aspect fragmentaire une transcendance dont personne ne peut désormais percevoir l'harmonie et la totalité.

## CHAPITRE II

### ▷ BAUDELAIRE, LE POÈTE DE LA MODERNITÉ

Avec Baudelaire, la poésie française prend une dimension européenne. On le constate à l'influence qu'elle exerce désormais sur l'Allemagne, l'Angleterre, l'Italie et l'Espagne. Par ailleurs, l'œuvre de Baudelaire donna rapidement naissance en France à des courants différents de ceux du romantisme, beaucoup plus novateurs, qui imprégnèrent les œuvres de Rimbaud, de Verlaine, de Mallarmé. Ce dernier déclarait commencer là où Baudelaire avait dû s'arrêter. Vers la fin de sa vie, Valéry voyait encore une ligne qui conduisait directement de Baudelaire à lui-même. T.S. Eliot disait de son œuvre qu'elle était le plus grand exemple de poésie moderne, dans quelque langue que ce fût. En 1945, Jean Cocteau écrivait : « Derrière toutes ses attitudes, son regard nous parvient lentement comme nous parvient la lumière des étoiles. »

Nombre de déclarations analogues parlent du poète de « la modernité ». L'expression se justifie immédiatement, puisque Baudelaire en est l'un des auteurs. Il l'emploie en (1859) en s'excusant du néologisme dont il a besoin pour désigner ce qu'il y a de particulier

chez l'artiste moderne ; la faculté de voir dans le désert de la grande ville non seulement la décadence de l'homme, mais aussi d'y reconnaître obscurément une mystérieuse beauté jusqu'alors inconnue. C'est bien là l'un des problèmes personnels de Baudelaire : dire comment la poésie est encore possible dans un monde de la technique et du commerce. Sa poésie montre les possibilités, sa prose l'approfondit théoriquement. Ce chemin conduit à l'écart le plus grand possible, face à la banalité du réel jusqu'à une zone de mystère, mais de telle manière que tous les éléments de la modernité s'y trouvent inclus et dotés d'une sorte de vibration poétique. C'est le début de la poésie moderne avec ses contenus magiques et brûlants comme des acides.

Un aspect fondamental de Baudelaire est sans doute sa rigueur intellectuelle, la clarté de sa conscience artistique. Il unit le génie poétique à l'intelligence critique. Ses réflexions sur le mécanisme de la création poétique se situent à un niveau aussi élevé que sa poésie elle-même, la dépassant même parfois, comme c'était déjà le cas chez Novalis. Les perspectives qu'il ouvre ainsi ont exercé sur les années à venir une influence peut-être plus profonde que *Les Fleurs du Mal* proprement dites. Elles sont réunies dans les recueils critiques *Curiosités esthétiques* et *L'Art romantique* (ces deux œuvres parurent à titre posthume en 1868). Toutes deux comprennent des interprétations, des programmes fondés sur l'observation des œuvres contemporaines non seulement de poésie mais aussi de peinture et de musique. À un niveau plus élevé, nous constatons ce que nous avons déjà constaté chez Diderot : une réflexion sur la création littéraire se proposant des buts nouveaux met à profit les autres arts. Ces essais s'élargissent, par ailleurs, toujours pour devenir des analyses de la conscience de l'époque, de la « modernité » en général. Baudelaire

si rien dans la  
désert de la ville  
décadence +  
— système de beauté —  
comment voir la possibilité  
de commencer le technique  
— système de beauté —  
comme les acides  
— système de beauté —  
— système de beauté —

conçoit en effet la poésie et l'art en général comme le remaniement créateur des formes appliqué au destin d'une époque. Ce qui se dessine ici, c'est déjà la démarche de Mallarmé, qui nous mène à une poésie ontologique, à une théorie de la poésie fondée sur une ontologie.

### Dépersonnalisation

La recherche littéraire est déjà parvenue à de remarquables résultats dans la découverte des rapports qui existent entre Baudelaire et le romantisme. Pour notre part, nous ne parlerons au contraire que de ce qui le fait « autre », de ce qui le rend capable de transformer l'héritage romantique en une œuvre et une réflexion qui devaient faire naître la poésie future.

*Les Fleurs du Mal* (1857) ne sont pas de la littérature de confession ; elles ne sont pas le journal intime de ses « états d'âme », quelle qu'y soit la part des souffrances de l'homme isolé, malheureux et malade. Baudelaire n'a daté aucun de ses poèmes, comme le faisait Victor Hugo. Aucun de ses poèmes ne s'éclaire dans sa thématique par la biographie de l'auteur. Avec Baudelaire commence la dépersonnalisation de la poésie moderne, tout au moins en ce sens que la poésie ne jaillit plus de l'unité qui s'instaure entre la poésie et un homme donné, comme le voulaient les romantiques, et cela à la différence de la poésie des siècles passés. On ne saurait accorder trop d'attention aux déclarations de Baudelaire à ce sujet. Le fait que ces réflexions soient inséparables d'autres, fort semblables de E.A. Poe, ne diminue en rien leur valeur : cela les replace plutôt dans leur juste perspective.

Au-delà des frontières françaises, c'est sans doute E.A. Poe qui a établi la distinction la plus rigoureuse entre poésie et sentiment. Il voulait donner à la poésie

Sans doute  
si  
l'œuvre

comme sujet (ou comme objet) une émotion et un enthousiasme qui n'auraient cependant rien à voir avec les passions personnelles, avec *The intoxication of the heart* (« Les ivresses du cœur »). Il entend par là une disposition spirituelle générale, qu'il appelle sans doute « âme », faute de pouvoir la désigner autrement, mais il prend soin de toujours ajouter : « pas de sentiments ». Baudelaire répète littéralement ces réflexions et se contente de les exprimer à sa manière propre. « La sensibilité du cœur n'est absolument pas propice au travail poétique », au contraire de « la sensibilité de l'imagination ». Nous devons tenir compte du fait que Baudelaire conçoit l'imagination comme une faculté opératoire gouvernée par l'intelligence et nous y reviendrons. Ces conceptions jettent une lumière inattendue sur les passages que nous venons de citer. Ceux-ci exigent que l'on s'écarte de toute sentimentalité personnelle au profit d'une imagination lucide qui vient à bout des tâches les plus difficiles plus aisément que le sentiment ne le saurait faire. Il attribue au poète cette devise : « Ma tâche est surhumaine. » Baudelaire parle dans une de ses lettres de « l'impersonnalité volontaire de mes poèmes » : il veut dire par là qu'il peut exprimer tous les états de conscience de l'homme, avec une préférence pour les plus excessifs. Les larmes ? Sans doute, mais à condition qu'elles « ne viennent pas du cœur ». Baudelaire justifie sa poésie par le pouvoir qu'il lui confère de neutraliser le sentiment individuel. Il n'y parvient sans doute que de manière encore hésitante, voilée par les conceptions anciennes de la poésie. Cependant, on y reconnaîtra toujours dans sa nécessité historique un devenir qui mènera de la « neutralisation » de la poésie à la déshumanisation du poète. De toute manière, nous trouvons toujours chez Baudelaire cette dépersonnalisation que plus tard T.S. Eliot et d'autres

Sensibilité du cœur pas propre  
Sensibilité imagination

l'imagination  
est totale \*

considéreront comme la condition même de la précision et de la validité de l'acte poétique.

Presque tous les poèmes de Baudelaire sont écrits à la première personne. Baudelaire est un homme dont le seul centre d'intérêt est lui-même. Cependant, c'est à peine si cet introverti jette, lorsqu'il écrit, un regard sur lui-même. Ses poèmes ne parlent de lui-même qu'autant qu'il sait être celui qui souffre de la « modernité ». Elle pèse sur lui comme un « charme » magique. Il a dit assez souvent que sa souffrance n'est pas seulement la sienne. Les restes ultimes de sa vie ne s'expriment dans ses poèmes (et il est de la plus grande importance de le remarquer) que de la manière la plus vague. Ce n'est certes pas lui qui aurait écrit comme Victor Hugo un poème sur la mort d'un enfant. Il mesure en lui-même avec ténacité, méthode et sérieux tout ce qui naît de la pression de la modernité : l'angoisse, le sentiment de ne trouver jamais aucune porte de secours, l'effondrement de l'être face à une « idéalité » ardemment désirée mais qui s'échappe toujours dans le vide. Il parle de sa volonté obsessionnelle d'assumer tous les destins. Obsession et destin sont d'ailleurs deux mots clés de son vocabulaire à côté des deux autres : concentration et centre du « moi ». Les idées qui s'y opposent sont celles de la dissolution et de la prostitution. Dans cette acception venue de la pensée des « illuminés » français du XVIII<sup>e</sup> siècle, « prostitution » désigne renoncement à soi-même, renoncement inadmissible à son propre destin spirituel, fuite devant soi, refuge auprès de l'autre, trahison du « divertissement ». Tels sont selon Baudelaire, les symptômes de la civilisation moderne, les dangers dont il doit se garder lui-même, lui qui doit rester le maître de son génie grâce à la concentration sur son propre « moi », cette concentration qui exclut le hasard de la personne.

devant la dissolution  
action (renoncement)  
dissolution de soi

*Concentration et conscience de la forme : poésie et mathématique*

*Les Fleurs du Mal* sont parcourues d'un réseau de thèmes comparables à des veines qui font de cet ensemble si dense une sorte d'organisme. On pourrait même parler d'un système, d'autant plus que les articles, les journaux, les lettres attestent l'articulation méditée des thèmes. Ceux-ci sont peu nombreux. On s'étonne cependant de les voir apparaître si tôt, en 1840 environ. Baudelaire, jusqu'à la publication des *Fleurs du mal* et même jusqu'à sa mort, en dépassera à peine le cercle. Il a préféré reprendre une esquisse ancienne plutôt que d'écrire un poème nouveau. On a voulu voir là une preuve de stérilité, alors qu'il s'agit de la fécondité de la sensation intense, qui élargit et consolide vers l'intérieur la brèche déjà ouverte. Elle donne une vie nouvelle à la volonté de perfection artistique parce que seule la maturité de la forme permet à la chose dite de dépasser le niveau purement individuel. Les quelques thèmes baudelairiens peuvent être considérés comme porteurs, variantes, et métamorphoses d'une tension fondamentale que nous désignerons de manière rapide comme une tension entre satanisme et « idéalité ». La tension demeure irrésolue, mais elle présente globalement cette rigueur que chaque poème possède déjà en lui-même.

L'œuvre réunit les deux voies différentes de la poésie à venir qui, ici, ne divergent pas encore. Cette même tension irrésolue s'élèvera chez Rimbaud jusqu'à l'absolue dissonance et détruira par là même tout ordre et toute cohérence. Mallarmé, lui aussi, renforcera encore cette tension tout en la transposant dans d'autres thèmes. Il restaurera cependant un ordre semblable à l'ordre baudelairien qui se reflétera dans une nouvelle langue hermétique.

C'est par la concentration de sa thématique poé-

tique que Baudelaire réalise son projet : se refuser aux « ivresses du cœur ». Cette ivresse peut apparaître dans sa poésie ; elle n'est cependant pas la poésie, mais seulement ce sur quoi elle se fonde. L'acte conduisant à la poésie pure est pour Baudelaire le travail, l'édification méthodique d'une architecture, le jeu opératoire que dictent les impulsions de la langue. Il a plusieurs fois fait remarquer que *Les Fleurs du Mal* ne devaient pas être un simple album, mais un tout homogène avec un début, une suite structurée et une fin, ce qui est en effet le cas. Quant au « contenu », il parle de désespoir, de la paralysie de l'âme, d'un élan fébrile vers l'irréel, de la quête de la mort, des jeux morbides et excitants avec celle-ci. Ces éléments négatifs sont enclos dans une construction réfléchie. À côté du *Canzoniere* de Pétrarque, du *Divan occidental-oriental* de Goethe et du *Cantico* de Guillén, *Les Fleurs du Mal* sont sans doute le livre qui, dans la poésie européenne, est construit selon le schéma le plus sévère. Tout ce que Baudelaire y a rajouté après la première publication est calculé de telle sorte, ainsi qu'il l'assure lui-même dans ses lettres, que tout s'intègre au cadre qu'il a tracé dès les années 1845 et qu'il a développé dans la première édition. L'ancienne tradition de la composition fondée sur la mystique des nombres y a également joué un rôle. Le recueil comprenait cent poèmes répartis en cinq groupes, signe supplémentaire de son souci d'aboutir à une construction sévère. Il est certain que s'y manifeste un souci formel inspiré des styles « latins ». En outre, les marques facilement identifiables de la pensée chrétienne dans ses poèmes nous permettent de supposer que ces structures formelles d'une frappante précision conservent le souvenir de la symbolique médiévale qui reflétait dans la forme des compositions l'ordonnance du cosmos.

Dans les éditions suivantes, Baudelaire a renoncé à

cet agencement fondé sur le nombre, mais il a rendu encore plus stricte la composition interne. Elle est désormais très claire. Après un poème d'introduction annonçant l'ensemble, le premier groupe de poèmes, a) *Spleen et idéal*, présente le contraste entre l'élan vers le haut et la chute. Le groupe suivant, b) *Tableaux parisiens*, montre la tentative d'une évasion dans le monde superficiel de la grande ville : le troisième, *Le Vin*, c) décrit la tentative d'évasion dans les paradis artificiels. Cette tentative elle-même n'apporte pas le repos. Vient alors l'abandon de l'être à la destruction qui le fascine. C'est le contenu du quatrième groupe qui porte le titre du recueil : « Fleurs du Mal ». Le cinquième groupe, *Révolte*, est celui du sarcasme et de la révolte contre Dieu. Il ne reste plus qu'une ultime tentative : trouver le repos dans la mort, dans l'inconnu absolu. C'est la fin de l'œuvre, le sixième et dernier groupe : *La Mort*. Cette architecture calculée s'exprime également à l'intérieur des différents groupes comme la conséquence même des poèmes. Nous n'aurons pas à le montrer ici, puisque l'essentiel se révèle déjà à partir de la composition d'ensemble. Il s'agit d'une structure ordonnée dans son mouvement dont les lignes interfèrent et qui, dans son ensemble, compose une courbe dessinée du haut vers le bas, et dont la fin est le point le plus profond. Ce point portera le nom d'abîme, parce que lui seul porte l'espoir de trouver du « nouveau ». Quel est ce « nouveau » ? L'espérance qui repose dans l'abîme n'a pas de mot pour le désigner.

Que Baudelaire ait donné à son œuvre l'ordonnance d'une architecture témoigne de la distance qu'il prend face au romantisme dont les œuvres lyriques ne sont que de simples recueils qui, même sur le plan formel, ne font que répéter l'ordre arbitraire et fortuit imposé par l'inspiration. Tout prouve le rôle que la puissance des formes joue dans son œuvre : elles signifient bien

pas vraiment !

autre chose qu'un élément décoratif, qu'une habitude conforme aux usages. Elles proposent les moyens d'un salut désespérément recherché dans une situation intellectuelle trop tendue. Les poètes ont toujours su que la peine s'évanouit dans le poème. On a toujours connu la catharsis de la souffrance métamorphosée en verbe poétique savamment élaboré. Ce n'est pourtant qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque la souffrance suscitée par une cause précise se transforma en souffrance sans cause, devint une étendue désolée et prit enfin les traits du nihilisme, que la forme devint un moyen de salut, même si elle créa, en raison de son caractère clos sur elle-même, une dissonance face aux « contenus » de l'inquiétude. Nous rencontrons donc de nouveau cette idée, fondamentale dans la poésie moderne, de la dissonance. De même que la forme s'était éloignée du « cœur », de même la forme répudie le « contenu ». Le salut ne peut plus être cherché que dans la langue et l'on abandonne le « contenu » à ses incertitudes et imprécisions.

Baudelaire a, lui aussi, souvent affirmé que le salut ne pouvait venir que de la forme. Ainsi ce passage dont la signification est peut-être moins innocente que l'aspect traditionnel du vocabulaire pourrait nous le faire croire.

« C'est l'un des prodigieux privilèges de l'Art que l'horrible puisse devenir beauté et que la douleur rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une joie calme. » Cette phrase n'exprime encore que confusément ce qui apparaît en réalité avec Baudelaire, c'est-à-dire la prééminence de la volonté formelle sur la volonté de simple expression. Elle révèle pourtant son intense volonté de trouver dans la forme une certaine sécurité, sa recherche du « cercle des formes salvatrices », pour reprendre l'expression de Guillén dans un de ses poèmes. Nous lisons à un autre endroit dans l'œuvre de Baudelaire : « Il est tout à fait évident que les lois

de la métrique ne sont pas des lois tyranniques inventées arbitrairement. Ce sont les règles qu'exige la structure même de l'esprit. Elles n'ont jamais interdit à l'esprit original de s'exprimer. Le contraire est sans doute plus vrai : elles ont toujours aidé l'esprit original à parvenir à l'originalité. »

Dans sa *Poétique de la musique*, Stravinski se réfèrera à ce passage. Ces mêmes idées seront reprises par Valéry et Mallarmé, non seulement parce qu'elles confirment l'ancien sentiment de la forme des civilisations latines, mais surtout parce qu'elles confirment cette pratique privilégiée par les poètes modernes dans laquelle les conventions de la rime, du décompte des pieds du vers, de la construction strophique doivent être maîtrisées comme des instruments qui tranchent dans le vif de la langue, et qui suscitent des réactions que le contenu indiqué par le poème n'aurait pas pu provoquer à lui seul.

Baudelaire a parfois vanté chez Daumier l'art de savoir représenter avec clarté et précision le bas, le trivial, la déchéance. Il aurait pu en dire autant de ses propres poèmes : ils unissent précision et morbidité et sont à cet égard le prélude de la poésie moderne. Novalis et Poe avaient fait entrer le concept de « réflexion calculée » dans la théorie moderne de la poésie et nous le retrouvons chez Baudelaire : « La Beauté est le produit de la raison et du calcul », écrit-il dans un article particulièrement important à ses yeux et où il commente la supériorité de « l'artificiel » (c'est-à-dire de l'élément produit par l'art) face au simple naturel. L'inspiration elle-même est pour lui simple nature et impure subjectivité. Lorsqu'elle est la seule incitation conduisant à l'acte poétique, elle mène à l'imprécision tout autant que « l'ivresse du cœur ». Elle est cependant la bienvenue à titre de récompense du travail artistique qui a précédé et qui a

on l'artificiel

lui-même la valeur d'un exercice. Ce n'est qu'ensuite qu'elle acquiert la « grâce », comme c'est le cas pour le danseur qui « s'est mille fois brisé les jambes avant de se montrer devant le public ». Nous ne pouvons négliger la part essentielle que Baudelaire attribue dans l'acte de la création poétique aux composantes de l'intellect et de la volonté. Comme chez Novalis, de telles réflexions sont inséparables de l'idée des mathématiques. La métaphore accède à la dignité de la « précision mathématique ». Dans ces affirmations, Baudelaire ne cesse de penser à E.A. Poe, qui avait parlé de la similitude des tâches poétiques et de la « sévérité logique des problèmes mathématiques ». Toutes ces idées exerceront leur influence à travers Mallarmé jusqu'à la poésie moderne.

#### *Fin de siècle et modernité*

La thématique même de Baudelaire nous permet, elle aussi, de reconnaître de nouveau les distances que prend le poète par rapport au romantisme. Ce qu'il en a hérité — et cet héritage est immense — devient chez lui une expérience d'une telle austérité que les romantiques, si nous les comparons à lui, ne nous semblent être que des joueurs. Les romantiques avaient repris les interprétations eschatologiques du destin du monde enracinées dans les conceptions antiques puis chrétiennes qui n'avaient cessé de gagner du terrain depuis la fin du siècle des Lumières et selon lesquelles l'époque vécue à tel moment devient celle de la fin des temps. Il s'agissait alors d'un état d'esprit qui perdait ses miasmes délétères dans la beauté colorée que l'on pouvait encore arracher à un coucher de soleil de la culture. Baudelaire se situe lui-même, ainsi que l'époque à laquelle il vit, dans cette perspective millénariste. Ses images et ses émotions sont cependant toute différentes. Ces pers-

pectives eschatologiques qui ont parcouru toute l'Europe depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle entrent avec Baudelaire dans une phase de lucidité effrayante et en même temps effrayée d'elle-même. Il écrit en 1862 son poème *Le Coucher de soleil romantique*. Le poème contient une succession graduée de couleurs et de nuances empruntées au feu, qui mène le lecteur jusqu'à une nuit glaciale, jusqu'à l'écœurement des marécages grouillants de bêtes répugnantes. On ne saurait se méprendre sur cette symbolique : elle révèle un assombrissement définitif, une perte de l'intimité de l'âme avec elle-même qui était encore possible à l'époque des « couchers de soleil » de la culture. Baudelaire sait qu'une poésie accordée au destin d'une époque ne peut être conquise que dans la saisie du nocturne et de l'anormalité : ces éléments sont le seul lieu où l'âme, devenue étrangère à elle-même, puisse encore créer, où elle échappe encore à la vulgarité du « progrès » qui est l'ultime déguisement des temps derniers. Il désigne très logiquement ses *Fleurs du Mal* comme le produit discordant des « Muses des temps derniers ».

Baudelaire a réfléchi, et beaucoup plus profondément que les romantiques, à l'idée très complexe de la « modernité ». Il entend par là et de manière négative le monde de la grande ville avec son absence de végétation, sa laideur, son asphalte, sa lumière artificielle, ses effondrements de pierre, ses péchés, sa solitude dans ses tourbillons humains. Il désigne en outre par là ce temps du progrès et de la technique travaillant avec la vapeur et l'électricité. Baudelaire définit le progrès comme « une diminution progressive de l'âme, une domination progressive de la matière » et ailleurs comme une « atrophie de l'esprit ». Il nous parle de son immense dégoût devant les affiches, les journaux, devant le « flot montant de la démocratie nivelant toute chose ». Stendhal, Tocqueville et un

peu plus tard Flaubert disent la même chose. La conception baudelairienne de la modernité présente cependant une autre face. Cette conception fondée sur la dissonance fait en même temps de tout élément négatif un élément de fascination. Tout ce qui est misérable, décadent, mauvais, nocturne, artificiel, tout cela est aussi un élément d'excitation qui peut être perçu par les moyens de la poésie. Ces aspects de la modernité recèlent des secrets qui conduisent la poésie dans des voies nouvelles. Baudelaire sent un mystère dans les ordures de la grande ville. Sa poésie lui donne des lueurs phosphorescentes. À cela s'ajoute qu'il approuve tout acte menant à l'exclusion de la nature et fondant le royaume absolu de l'artificiel. Parce que les masses cubiques de pierre des villes ne sont pas naturelles et bien qu'elles soient le théâtre du mal, elles appartiennent au domaine de l'esprit libre : ce sont les paysages inorganiques de l'« esprit pur ». Nous ne retrouverons qu'une part de ces idées chez les poètes qui suivent Baudelaire. Cependant, la poésie du XX<sup>e</sup> siècle continuera de poser sur les grandes villes cette mystérieuse phosphorescence que découvrit Baudelaire.

Chez lui, les images dissonantes revêtent une extraordinaire intensité. Elles réunissent la lumière du gaz et le ciel du soir, le parfum des fleurs et l'odeur du goudron. Elles expriment simultanément la joie et la douleur et contrastent elles-mêmes avec le grand élan irréprochable des vers. Gagnées sur la banalité, comme on obtient des stupéfiants à partir de plantes vénéneuses, elles deviennent, par la métamorphose poétique, des contrepoisons que l'on oppose au « vice de la banalité ». Les éléments répugnants se marient à la noblesse du ton et trouvent ce frisson galvanisé que Baudelaire louait chez Poe. Les fenêtres poussiéreuses, les façades grises des maisons bancales, les verts-de-gris métalliques, les taches sales des aurores,

l'aube et le sommeil bestial des prostituées, vacarmes des omnibus, visages sans lèvres, vieilles femmes, fanfares, yeux jaunis de bile, parfums éventés : tels sont quelques-uns des visages de cette modernité galvanisés par la poésie de Baudelaire. Ils sont toujours vivants chez T.S. Eliot.

### *L'esthétique de la laideur*

Baudelaire a souvent parlé de la beauté. Dans sa poésie cependant, cette beauté se réfugie dans la forme et dans la métrique, dans les vibrations de la langue. Baudelaire utilise des éléments paradoxaux qui inversent la signification afin de donner à la beauté une séduction agressive, « l'épice du déconcertant ». Afin d'être protégée contre le banal et d'aller contre le goût vulgaire, la beauté doit être bizarre, « pure et bizarre », selon l'une des définitions qu'en donne Baudelaire. Il a cependant, et sans en faire mystère, souhaité la laideur comme l'équivalent d'un nouveau secret qu'il s'agit désormais de pénétrer, comme le point de rupture permettant d'accéder à l'idéalité. Dans la laideur, le poète éveille des charmes nouveaux ; l'informe suscite la surprise et celle-ci des attaques inattendues. Avec plus de force que jamais, l'a-normalité se proclame désormais le propos même de la poésie moderne. Elle est en même temps l'un de ses fondements : irritation contre le banal et le traditionnel qu'impliquait selon Baudelaire le style poétique qui le précédait. Ce n'est d'ailleurs qu'une reprise plus violente des idées, qui s'étaient affirmées avec force depuis Fr. Schlegel développant sa théorie de la « bouffonnerie transcendante », depuis Victor Hugo exposant son idée du grotesque. Baudelaire aimait le titre de Poe, *Tales of the Grotesque and of the Arabesque* (1840), « car le grotesque et l'arabesque déforment le visage humain ». Le grotesque

baudelairien n'a plus rien à voir avec le « grotesque » plaisant d'autrefois. Baudelaire s'élève avec une irritation impatiente contre le simple « comique ». Il aime dans les dessins de Daumier un « jeu fou et sanglant », développe une métaphysique du « comique absolu », voit dans le grotesque la rencontre violente de l'idéalité avec l'élément diabolique, et élargit enfin ce heurt jusqu'à en faire naître cette idée riche d'avenir : l'absurde. Ses propres expériences sont aussi celles de l'homme en général, déchiré entre l'extase et la chute. Ces lois de l'absurde sont celles qui contraignent l'homme à « exprimer sa souffrance par le rire ». Baudelaire parle de la « justification de l'absurde » ; il glorifie le rêve parce qu'il donne ce qui est à la fois impossible et réel, cette « terrible logique de l'absurde ». L'absurde devient un coup d'œil jeté sur l'irréalité à laquelle Baudelaire et ses successeurs veulent accéder, afin de répondre à l'étroitesse du « réel ».

### *« Le plaisir aristocratique de déplaire »*

Une poésie qui se fonde et se justifie par de telles conceptions provoque le lecteur ou bien se refuse à lui. La rupture intervenue avec Rousseau entre l'auteur et le public avait conduit à l'époque du romantisme à l'un des thèmes fréquents à cette période, qui le traitait pourtant encore dans un souci d'harmonie : celui du poète solitaire. Baudelaire reprend le thème sur un ton plus violent. Il lui donne ce caractère agressif et dramatique, qui va désormais caractériser la poésie et l'art européens, même lorsque son intention de choquer ne résulte pas de ses principes, mais des œuvres elles-mêmes. Baudelaire, proclamant ces principes, parle lui-même du « plaisir aristocratique de déplaire », désigne *Les Fleurs du Mal* comme le « plaisir passionné » de s'opposer aux autres, comme

Elle est la  
noir  
ma

① Au lecteur

albatros

« le produit de la haine ». Il se félicite que sa poésie provoque un choc nerveux et proclame sa satisfaction d'irriter le lecteur et de n'être plus compris de lui. « La conscience poétique, autrefois source infinie de joies, est devenue l'inépuisable réservoir d'instruments de torture. » Ces réflexions sont bien autre chose que la simple imitation des poses romantiques. Les dissonances internes de la poésie se transforment en abîme séparant le lecteur de l'œuvre.

### *Christianisme « ruineux<sup>1</sup> »*

Nous ne parlerons pas en détail des dissonances internes de la poésie, et nous ne commenterons que la dissonance qui oppose « idéalité » et « satanisme », à laquelle nous avons déjà fait une brève allusion. Ce commentaire nous est utile, parce que la poésie de Baudelaire révèle, ici, les traits fondamentaux de la poésie qui allait le suivre et que nous appellerons « idéalité vide ».

« Pour deviner l'âme d'un poète, cherchons dans ses œuvres les mots qui s'y représentent avec le plus de fréquence. Le mot traduira l'obsession. » Cette remarque de Baudelaire recèle un principe d'interprétation essentiel que nous appliquerons à lui-même. L'austérité de son univers intellectuel, l'obstination et l'intensité de ses quelques thèmes fondamentaux nous permettent de retrouver le point focal de cette œuvre à travers les mots qui s'y répètent le plus souvent, à travers ses mots clés. Ils peuvent sans difficulté se regrouper en deux catégories antithétiques. Nous trouvons d'un côté : ténèbres, abîmes, angoisse, vide, désert, prison, froid, pourriture noire, et de l'autre :

1. Seule l'expression vieillie « ruineux » (selon le Robert : « Qui menace ruine, qui tombe en ruine ») nous semble pouvoir traduire le titre allemand *Ruinöses Christentum* (N.d.T.).

élan, azur, ciel, idéal, lumière, pureté... Chaque poème ou presque est parcouru par cette antithèse. Cette antithèse se concentre parfois au sein de l'espace le plus étroit et aboutit à l'antithèse au niveau du lexique, comme celle que révèlent les expressions « grandeur de la saleté », « déchu et fascinant », « frisson attirant », « obscur et clair ». Cette union de ce qui est traditionnellement inconciliable porte traditionnellement le nom d'oxymoron. Cette vieille expression de la rhétorique classique était déjà destinée à exprimer des états psychiques complexes. Elle devient frappante chez Baudelaire en raison d'un emploi excessivement fréquent, tout en restant l'une des figures clés d'une dissonance fondamentale. Baudelaire eut une idée excellente lorsque, sur l'impulsion de son ami Hippolyte Babou, il donna à son recueil le titre de *Fleurs du Mal*.

Derrière ces mots, nous trouvons partout des éléments chrétiens. Baudelaire ne serait pas imaginable sans le christianisme et pourtant, ce n'est déjà plus un chrétien. Son christianisme serait contredit par son « satanisme » si souvent décrit. Quiconque se sait au pouvoir de Satan porte sans doute les marques du christianisme, mais il s'agit alors d'autre chose que de la croyance chrétienne en la rédemption.

Dans la mesure où cela est possible à dire en quelques mots, nous dirions que le satanisme baudelairien est la victoire remportée sur le « mal » dans son aspect seulement bestial (c'est-à-dire aussi la victoire sur le « banal »), grâce à une idée du « mal » sciemment calculée par l'intelligence, se donnant pour but de gagner, à partir de cette mesure extrême de « mal », l'élan nécessaire pour emmener le poète jusqu'à « l'idéalité ». Ainsi s'expliquent donc les cruautés et les perversités des *Fleurs du Mal*. La « soif d'infini » conduit donc dans l'œuvre à la dégradation des idées de nature, de rire, d'amour dans l'attente

enfin d'une porte qui s'ouvre sur la « nouveauté ». Selon un autre mot clé, l'homme est « hyperbolique », aspirant toujours vers le « haut » dans sa fièvre intellectuelle. L'homme est cependant un être fondamentalement déchiré — *Homo duplex* — qui doit satisfaire son pôle satanique afin de ressentir son aspect « céleste ». Certains éléments manichéens et gnostiques du christianisme réapparaissent dans ces conceptions transmises par les Illuminés du XVII<sup>e</sup> siècle et par Joseph de Maistre. Cependant, ces retours d'idées ne sauraient s'expliquer seulement par des influences : il y apparaît un besoin propre à Baudelaire. Il est surtout important de constater que l'intellectualité moderne se rattache ainsi à d'anciennes formes de pensée dans la mesure où celles-ci répondent à son déchirement intérieur (et cela bien au-delà de la personne de Baudelaire).

Les nombreux témoignages que l'on cite ordinairement pour prouver le christianisme de Baudelaire ne changent rien aux faits. Il a souhaité pouvoir prier. Il a parlé avec la plus grande gravité du péché. Il était profondément convaincu de la culpabilité de l'homme, et cela à tel point qu'il eût souri de l'intelligence des psychologues modernes lui expliquant que son mal n'est autre que « le refoulement de la fixation à la mère ». Et pourtant, il ne sut pas trouver l'issue. Sa prière s'effondre dans l'impuissance et cesse d'être une prière. Sans doute parle-t-il dans sa poésie de la douleur en y voyant la dignité de l'homme, sa marque distinctive ; sans doute connaît-il des formes de damnation qui permettraient de supposer en lui des traces de jansénisme. Il lui manque cependant l'énergie qui lui permettrait de trouver une autre issue que l'approfondissement de la déchirure. Nous retrouvons le caractère excessif de son attitude, notamment dans ses déclarations sur la femme. La malédiction qu'il porte contre elle est sans rapport avec la condition humaine

ordinaire. Par ailleurs, sa tension « hyperbolique » serait chrétienne, si du moins il ajoutait foi au mystère de la rédemption, et c'est précisément ce à quoi il ne peut se résoudre. Le Christ n'apparaît dans ses poèmes que comme un fugitif symbole ou encore comme l'homme abandonné par Dieu. Derrière cette conscience d'être damné surgit encore le plaisir de jouir voluptueusement de la damnation, et ce genre de volupté n'est sans doute pas pensable sans un héritage chrétien. Ce qui reste cependant de cet héritage n'est qu'un christianisme qui mène l'homme à sa ruine. Dans la conception de la création que se fait le chrétien thomiste, le mal n'a qu'une valeur accidentelle. À l'instar des manichéens, Baudelaire isole cependant le mal pour en faire une entité autonome. C'est dans la profondeur et dans le caractère paradoxalement souterrain de cette puissance du mal que la poésie de Baudelaire trouve le courage de son a-normalité. À l'exception de celle de Rimbaud, la poésie qui suivra Baudelaire perdra le souvenir des origines de cette a-normalité née des abcès d'un christianisme agonisant, mais l'a-normalité subsistera cependant. Même des poètes plus orthodoxes dans leur christianisme ne pourront plus, ne voudront plus s'en débarrasser. Nous le constaterons avec T.S. Eliot.

### *L'idéalité vide*

Ce christianisme « ruineux » nous permettra cependant de comprendre une autre particularité de Baudelaire importante pour l'avenir. Nous voulons parler de tout ce qu'il désigne sous le nom de « brûlante spiritualité », « d'idéal », d'« élan vers le haut ». De quels « sommets » Baudelaire nous parle-t-il ? Ici et là le but nommé est Dieu, mais la plupart du temps, il n'a que des noms imprécis. De quoi s'agit-il donc ? La réponse nous est donnée par le poème *Élévation*.

Le « contenu » et le style révèlent une sorte d'étagement des niveaux. Dans les trois premières strophes, le poète s'adresse à son propre esprit et l'incite à s'élancer au-dessus des étangs, des vallées, des montagnes, des forêts, des nuages, du soleil, des étoiles, de l'éther, enfin jusqu'à cette sphère de feu qui purifie les « miasmes morbides » de la terre. Alors s'interrompt cette adresse à soi-même. Suivent deux strophes d'un ton plus général : heureux celui qui est capable de cet élan et qui peut dans ces hauteurs apprendre « le langage des fleurs et des choses muettes ».

Le poème se déroule suivant un schéma conforme à ses origines platoniciennes, chrétiennes et mystiques. Selon ce schéma, l'esprit accède à une transcendance qui le métamorphose au point qu'il perçoit désormais l'enveloppe du terrestre dont il reconnaît la véritable structure. Dans le vocabulaire chrétien, ce schéma est celui de l'« ascensio » ou « elevatio ». On peut remarquer encore d'autres correspondances. Selon la théologie chrétienne, le ciel supérieur est la transcendance véritable, le ciel de feu, l'empyrée qui prend chez Baudelaire le nom de « feu clair ». Lorsque nous lisons chez lui ce vers : « Va te purifier dans l'air supérieur », nous pensons bien sûr à l'acte de purification des mystiques.

Résumons-nous : la mystique avait divisé cette « ascensio » en neuf phases. Le contenu de ces neuf phases peut être variable, l'essentiel étant qu'il se rapporte toujours à ce chiffre « neuf » que nous retrouvons dans le poème de Baudelaire. Dans ce poème, les sphères sont au nombre de neuf au-dessus desquelles l'esprit doit s'élancer. Cette coïncidence frappante a peut-être été dictée par la tradition mystique. Cette influence serait de même nature que celle qu'exerce en général sur Baudelaire tout son héritage chrétien.

Nous ne saurions cependant en décider, d'autant

plus qu'il peut s'agir de l'influence de mystiques récents, comme Swedenborg ou d'autres encore. Cependant, ce qui nous intéresse ici est d'une autre nature. C'est parce que le poème correspond parfaitement au schéma mystique qu'il révèle ce qui manque au poète pour parvenir enfin à une correspondance totale. L'élément absent est précisément le point d'arrivée de cette ascension et même la volonté d'y arriver. Le mystique espagnol saint Jean de la Croix disait autrefois dans un poème : « J'ai volé si haut, si haut que ma quête a enfin atteint son but. » Chez Baudelaire, ce point d'arrivée n'est plus qu'une possibilité qu'il connaît sans doute mais qui ne lui est plus donnée en partage, ainsi que le montrent les dernières strophes d'Élévation. Le poète y parle vaguement de « divine liqueur », « d'immensité profonde », d'« espaces limpides », mais jamais de Dieu. On ne nous dit pas non plus de quelle nature serait la langue enfin comprise « des fleurs et des choses muettes ». Le but de l'ascension n'est pas seulement lointain, mais vide. C'est une idéalité dépourvue de contenu, c'est simplement l'un des pôles de la tension auquel on aspire « hyperboliquement », mais où l'on ne pénètre pas.

Ces mêmes constatations se répètent pour toute l'œuvre de Baudelaire. Cette idéalité a sans doute des origines romantiques. Baudelaire, cependant, lui confère une puissance d'attraction telle qu'il en résulte une aspiration excessive vers le « haut » qui finit par attirer vers le « bas » l'être pris dans cette tension contradictoire. Cette aspiration double est un ordre auquel il faut se soumettre comme on se soumet au mal, sans toutefois que l'on y trouve un apaisement. Ainsi s'explique l'équivalence posée entre « abîme » et « idéal » ; de là les expressions « idéal rongeur », « Je suis enchaîné au tombeau de l'Idéal », « azur inaccessible ». Nous connaissons ces expressions pour les avoir rencontrées chez les mystiques

classiques. Chez ceux-là en effet, cet état de contrainte, à la fois douloureux et voluptueux imposé par la grâce divine, est le stade préliminaire à celui de la béatitude. Chez Baudelaire, ces deux points extrêmes, le mal satanique et l'idéalité vide, ont pour fonction de maintenir en éveil une excitation qui permette d'échapper à la banalité du monde. Cette fuite reste cependant sans objet si elle ne dépasse pas l'excitation que fait naître la dissonance.

Le dernier poème des *Fleurs du Mal*, *Le Voyage* examine toutes les possibilités de fuite et se termine par la décision de mourir. Ce qu'apporte la mort, le poème ne le sait pas, mais la mort apparaît séduisante parce qu'elle est la possibilité de trouver le « nouveau ». Ce « nouveau » n'est cependant qu'une pure incertitude, la contradiction apportée dans le désert du réel. Au sommet de la conception baudelairienne de l'idéalité, nous trouvons donc l'idée totalement négative et vidée de tout contenu de la mort.

Telle est donc cette « modernité » dans la confusion et le désarroi qu'elle apporte : être tourmenté jusqu'à la névrose par ce besoin d'échapper au réel, mais aussi être impuissant à créer une transcendance, à croire à une transcendance qui ait une signification. Elle conduit donc le poète à une dynamique de tensions irrésolues, au goût du mystère pour lui-même. Baudelaire parle souvent du surnaturel et du mystère. On ne comprendra le sens de ces mots que si l'on renonce à leur donner un autre contenu que celui du mystère absolu. L'idéalité vide, la chose imprécise qui est « l'autre » devient plus imprécise avec Rimbaud, se transforme en néant avec Mallarmé, mystère absolu ne se référant plus qu'à lui-même dans la poésie moderne. Telles seraient donc les correspondances.

mort

Vide =

Baudelaire  
↓  
Rimbaud  
↓  
Mallarmé

### Magie verbale

*Les Fleurs du Mal* ne sont pas une poésie obscure. Elles font entrer dans des vers très clairement compréhensibles les états normaux de la conscience, ses mystères et ses contradictions. La théorie poétique de Baudelaire est, elle aussi, parfaitement claire. Cependant, elle présente des points de vue et des programmes qui n'ont pas été réalisés par la poésie de Baudelaire ou du moins de manière très hésitante, mais qui annoncent et préparent la poésie hermétique qui va suivre. Il s'agit essentiellement de la théorie de la magie du verbe et de l'imagination.

La poésie, en particulier la poésie latine et celle des pays « latins », avait déjà connu des moments où le vers s'élevait à une sorte de toute-puissance des sonorités exerçant une emprise plus grande que le « contenu » intelligible du poème. Des figures sonores composées de voyelles et de consonnes intentionnellement choisies où des correspondances rythmiques enchantaient l'oreille. Dans de tels cas cependant, l'ancienne poésie ne faisait jamais fi du « contenu » : elle tentait plutôt de le grandir encore dans sa signification au moyen des sonorités. Il est aisé de trouver des exemples chez Virgile, Dante, Calderón ou Racine. Les choses ont changé depuis le romantisme. Le matériel linguistique sonore acquiert un nouveau pouvoir de suggestion. Associé à un matériel sémantique rendu capable de certaines vibrations associatives, l'ensemble s'ouvre à l'infini du rêve. Il suffit de lire le poème de Clemens Brentano qui commence par le vers « Tisse le tisserand paralysé lorsqu'il rêve » (*Wenn der lahme Weber traunt, er webe*). Un tel vers ne veut plus être véritablement compris, mais seulement être reçu comme une suggestion sonore. Avec plus d'énergie que jamais s'affirme dans la langue le divorce entre la fonction de communication

et une autre fonction, celle qui fait de la langue l'organe indépendant des puissances musicales. La langue cependant détermine, elle aussi, le processus poétique qui se livre et s'abandonne aux impulsions que recèle la langue. On trouve donc la possibilité de faire naître le poème des éléments rythmiques et sonores de la langue, qui en dispose comme de formules magiques. C'est à partir de ces éléments et non d'une thématique préalablement calculée que naît la signification du poème. Cette signification reste incertaine et flottante ; son caractère énigmatique est donné moins par la signification marginale des mots que par leur puissance sonore et leur valeur connotative. Cette possibilité devient la pratique dominante dans la poésie moderne. Le poète devient magicien des sons.

Sans doute sait-on depuis des temps immémoriaux que poésie et magie sont parentes. Après qu'elle eut été ébranlée, voire détruite par l'humanisme et le classicisme français, il devint nécessaire de comprendre de nouveau cette intimité de la poésie et de la magie : c'est ce que fit le XVIII<sup>e</sup> siècle finissant. Cela mena en Amérique aux théories de E.A. Poe. Cette parenté entre poésie et magie s'appuyait sur le besoin croissant et spécifiquement moderne d'intellectualiser la poésie et de la rattacher en même temps à des pratiques archaïques. Nous trouvons un symptôme de cette modernité dans la manière dont Novalis rapproche étroitement mathématique et magie lorsqu'il parle de poésie. Nous retrouverons ces deux idées réunies depuis Baudelaire jusqu'à aujourd'hui chez tous les poètes qui réfléchissent à leur art.

Baudelaire a traduit Poe et lui a ainsi assuré, du moins en France, une influence qui a largement pesé sur le XIX<sup>e</sup> siècle et dont s'étonnent habituellement les auteurs anglo-saxons, comme T.S. Eliot. Nous prendrons ici en considération deux essais, *A Philosophy of Composition* (1846) et *The Poetic Principle* (1848).

Ces deux chefs-d'œuvre de l'intelligence de l'art tirent leurs conclusions de l'observation de son œuvre par Poe lui-même. Ils représentent la rencontre de la création littéraire et d'une réflexion d'égale importance (en l'occurrence peut-être même supérieure) sur la création : cette rencontre est un des phénomènes essentiels des Temps modernes. Baudelaire a traduit l'ensemble du premier essai et partiellement le second. Il a fait entièrement siennes les théories de Poe que nous pouvons donc examiner au même titre que ses conceptions personnelles.

L'idée essentielle de Poe consiste à inverser la succession des faits tels que l'ancienne théorie les supposait dans l'acte poétique. Ce qui semblait le résultat, « la forme » devient l'origine du poème et ce qui semblait le fondement de l'ensemble, le « contenu », devient donc le résultat. Le début du processus poétique est donné par un état d'esprit sans « contenu » précis, par des sonorités obsédantes qui précèdent toute signification linguistique. Pour leur donner une forme, le poète cherche dans la langue ceux des matériaux sonores qui seront les plus proches de cette tonalité fondamentale. Les sons s'attacheront à des mots qui se regrouperont ensuite en thèmes à partir desquels naîtra en dernier lieu une signification globale. Ce qui chez Novalis n'était encore qu'une idée à peine ébauchée et née de pressentiments devient chez Poe une théorie logique. La poésie naît pour lui des impulsions de la langue qui, obéissant elles-mêmes à ce « ton » qui précède l'expression linguistique, montre enfin le chemin au cours duquel se rencontrera la signification du poème. Le « contenu » n'est plus à proprement parler la substance du poème : il devient le vecteur de puissances sonores, de vibrations supérieures au sens lui-même. Poe montre, par exemple, que dans l'un de ses poèmes, le mot « Pallas » doit sa présence à une libre association avec les vers qui

précèdent mais aussi au charme de sa sonorité<sup>1</sup>. Il décrit ensuite, mais comme quelque chose de toute manière accessoire, la progression de sa pensée comme une simple suggestion de l'indéterminé : il peut ainsi conserver les dominantes du « ton », sans en sacrifier l'effet aux dominantes du « sens ». Une telle poésie se comprend comme un abandon aux puissances magiques de la langue. Cette langue doit cependant être d'une « précision mathématique » dans sa manière de subordonner la signification qui naît ultérieurement au « ton » originel. Le poème est une structure close sur elle-même. Il ne transmet ni la vérité ni les « ivresses du cœur ». Il ne transmet absolument plus rien : il est « *the poem per se* ».

Novalis et Poe ont connu les doctrines des Illuminés français. Nous savons que ce fut aussi le cas de Baudelaire. Ces doctrines (dans lesquelles nous trouvons bien des racines du symbolisme) comportent une théorie spéculative de la langue : le mot n'est pas le produit d'un hasard humain mais jaillit du cosmos, de l'« un » primitif. Il met magiquement celui qui le prononce en contact avec cette origine. En tant que verbe poétique, il plonge les choses de la vie courante dans le mystère de leur origine métaphysique et met en lumière les analogies cachées qui existent entre les différentes parties de l'être. Baudelaire s'était déjà familiarisé avec ces raisonnements et devait donc se sentir enclin à accepter les théories poétiques de Poe venues, semble-t-il, des mêmes sources. Lui aussi nous parle de la nécessité du mot dans un passage que Mallarmé citera plus tard : « Il y a dans le mot

1. Le poème est évidemment *Le Corbeau (The Raven)*. Voir au sujet de la place et de la fonction du mot « Pallas » l'analyse qu'en donne Roman Jakobson dans son article « Le langage en action » (pp. 205-217, plus particulièrement p. 210) dans l'édition du Seuil, *Questions de poétique*, 1973 (N.d.T.).

quelque chose de sacré qui nous interdit de jouer avec lui un jeu de hasard. Maîtriser par l'art une langue, c'est en quelque sorte user du charme du magicien. » Cette expression de charme magique revient fréquemment, appliquée tout aussi bien aux arts plastiques. Elle désigne une pensée qui se place dans le champ de la magie et d'un occultisme mystique. Des expressions comme « formules magiques », « opérations magiques » ne sont pas moins fréquentes. Le dernier mot clé qui s'impose est celui de « suggestion ». Nous en reparlerons.

Il n'est pas sans importance que *Les Fleurs du Mal* ne permettent que rarement à une telle magie verbale de s'épanouir, sous la forme d'accumulation de rimes inusitées, d'assonances lointaines, d'inflexions sonores, de successions vocaliques infléchissant le sens mais sans lui être soumises. Baudelaire est allé beaucoup plus loin dans ses considérations théoriques. Celles-ci laissant prévoir une poésie qui renonce, avec toujours plus de décision à tout ordre objectif, logique, affectif, voire grammatical, en faveur de ces puissances sonores qui permettent aux impulsions du verbe de susciter des « contenus » qui n'auraient pas été découverts par une réflexion logique. Ces « contenus » révèlent des significations négligeant les normes traditionnelles et souvent à la limite du compréhensible et même au-delà. Ici, se ferme le cercle et s'affirment les nouvelles structures logiques de la poésie moderne. Une poésie dont l'idéalité est vide, échappe au réel et fait naître une sorte de mystère incompréhensible et s'appuiera d'autant plus aisément sur cette magie verbale. Ces techniques des possibilités sonores et associatives du mot libèrent alors des « contenus » obscurs en même temps que les puissances magiques et mystérieuses du son pur.

\* pg. o mes no - 5 seria fb va li do  
... a a mbt da naza?

## L'imagination créatrice

Baudelaire parle à maintes reprises de son « dégoût du réel ». Cependant, ce dégoût ne concerne la réalité que lorsqu'elle est banale ou naturelle, les deux faits impliquant pour Baudelaire une négation de l'esprit. Il est significatif que l'expression qui le choqua le plus vivement dans les reproches que les tribunaux lui adressèrent lors de la condamnation du recueil fut celle de « réalisme » : à bon droit, d'autant plus que le mot désignait alors une littérature qui représentait des « aspects choquants et vils », sans autre intention que précisément celle de les peindre. Bien au contraire, la poésie de Baudelaire ne vise pas à copier le réel mais à le métamorphoser. Sa dynamique transforme le mal bestial en mal satanique, enflamme les images de la misère pour leur conférer un frisson galvanique et traite les états plus neutres de telle sorte qu'ils symbolisent des faits intérieurs en même temps que ce monde imprécis et mystérieux, qui, chez lui, remplit cette idéalité vide. Il serait absurde de voir en Baudelaire un « réaliste » ou un « naturaliste ». C'est dans ses thèmes les plus brutaux et les plus « choquants » que brûle avec le plus de force cette « ardente spiritualité » qui tente d'échapper à tout le réel. D'ailleurs, le lecteur retrouve ce même besoin d'évasion dans bien des détails de sa technique poétique. La précision concrète de la langue s'attache principalement à la description d'une réalité attirée vers le « bas », c'est-à-dire déjà métamorphosée. On est, par ailleurs, frappé par l'étrange absence de la localisation spatiale, par la tendance à utiliser des adjectifs empruntés au domaine affectif plutôt qu'objectif, par la synesthésie qui marque l'abolition des frontières entre les différents sens, etc.

Parmi les mots qui désignent chez Baudelaire cette faculté de métamorphose et de « dé-réalisation »,

deux reviennent avec obstination : rêve et imagination. Avec plus de force que Rousseau et Diderot, il élève ces conceptions, qu'il partage avec eux, au rang d'un pouvoir créateur supérieur. On trouvera assurément chez Baudelaire une utilisation du mot « rêve » dans son acception traditionnelle, par exemple, lorsqu'il appelle « rêve » les aspects les plus différents de la vie intérieure, du temps intérieur, de la nostalgie des lointains ou bien lorsqu'il nous montre longuement la supériorité du rêve sur l'immédiateté des choses, le contraste qualitatif entre l'infini du rêve et l'étroitesse du monde. Nous devons ici prendre le mot de rêve dans son acception la plus « élevée », celle qui le distingue expressément des « molleses de la mélancolie » et des simples « épanchements du cœur ». La préface aux *Nouvelles Histoires* de Poe dit de la poésie de Poe qu'elle est rigoureuse et transparente comme un cristal. Cette poésie fait naître les choses au lieu de simplement les percevoir. Elle ne procède pas de manière désordonnée et arbitraire, mais minutieusement exacte et réfléchie. De quelque manière que Poe écrive une « histoire », l'élément décisif est toujours la production de faits irréels. Les dispositions naturelles à un poète peuvent exiger que son imagination soit mise en mouvement par des stupéfiants divers ou des états psychopathiques : peu importe, toutes les incitations sont bonnes pour « l'opération magique » par laquelle le rêve place au-dessus du réel l'irréalité que crée le poète.

Ce n'est pas par hasard que Baudelaire déclare que le rêve est « aussi parfait que le cristal ». Nous pouvons y voir l'affirmation de la supériorité du rêve par son assimilation à l'inorganique : « la matière et les pierres sont ce qu'il y a de plus haut, l'homme est le chaos véritable ». Ce renversement des hiérarchies habituelles trouve son origine dans l'alchimie et réapparaît régulièrement chez Baudelaire à chaque fois

Bdln  
anti-réaliste

qu'il aborde le thème du rêve. Il complète ce renversement en transformant négativement la nature en un chaos impur. Tout cela peut ne pas surprendre chez un auteur « latin », mais cette explication fondée sur le caractère « latin » de sa pensée pourrait bien aussi être insuffisante. Par « nature », Baudelaire entend tout élément « végétatif », mais aussi les « bas-fonds » ordinaires de l'homme. Cependant, ces structures de l'inorganique opposent à l'idée de nature les symboles de l'esprit absolu avec tant d'énergie qu'il apparaît de nouvelles tensions et de nouvelles dissonances. Les mêmes faits se reproduiront chez les peintres du XX<sup>e</sup> siècle. L'aspect cubiste des tableaux de Franz Marc, de Beckmann et d'autres, leurs couleurs irréelles parlent aussi de la nature comme d'une chose impure et chaotique : il s'agit de structures qui s'imposent à toute une époque et non plus d'influences. Pour Baudelaire, l'inorganique revêt la signification la plus haute lorsqu'il devient le matériel de base du travail artistique : la statue a pour lui une signification plus haute que le corps humain véritable, la forêt peinte sur les décors du théâtre est plus essentielle qu'une forêt véritable. Sans doute, ces conceptions sont-elles particulièrement « latines ». Ces applications extrêmes nous introduisent cependant dans le monde moderne. Cette correspondance si énergiquement affirmée du fait artistique et des éléments inorganiques, cette impérieuse expulsion du réel hors du champ poétique, tout cela ne se retrouve dans la littérature antérieure que là où des tendances, de toute manière secrètes, nous conduisent jusqu'au cœur de la poésie moderne, c'est-à-dire dans la littérature baroque de l'Italie et de l'Espagne.

Même dans ces littératures nous ne pouvons cependant imaginer un texte qui soit comparable au poème de Baudelaire Rêve parisien, ce texte fondamental où il spiritualise les éléments artistiques et inorganiques

dont nous venons de parler. La ville qui y est construite par l'intelligence n'est pas une ville réelle, mais une ville de rêve. Ce sont des structures géométriques d'où est exclu tout élément végétal, des arcades gigantesques qu'entoure le seul élément qui soit mouvant, mais qui est aussi mort : l'eau. Abîmes de diamant, voûtes de pierres précieuses. Ni soleil ni étoile : une obscurité qui tire d'elle-même son propre éclat. L'ensemble est vide d'êtres humains, sans voix, sans localisation spatiale ni temporelle. On voit donc ce que signifie le mot « rêve » que nous trouvons dans le titre du poème : c'est la transcription en images d'une spiritualité constructive qui proclame sa victoire sur la nature et sur l'homme dans les symboles de la pierre et du métal, qui projette les images ainsi construites dans une idéalité vide ; elle reçoit en retour un éclat brillant, mais étrangement inquiétant pour l'œil.

### Décomposition et déformation

La réflexion de Baudelaire sur l'idée d'imaginaire représente sans doute sa contribution la plus importante à l'avènement de la poésie et de l'art modernes. L'imagination qu'il place sur le même plan que le rêve est pour lui le pouvoir créateur par excellence, elle est la « reine des facultés humaines ». Comment procède donc l'imagination ? En 1859, il écrit : « Elle [l'imagination] décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et déposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. » Bien que présent dans les théories poétiques depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, ce précepte devient fondamental dans l'esthétique moderne. Ce qu'il y a de « moderne » dans tout cela, c'est la volonté de

XX<sup>e</sup> siècle !

\*

15

et la part  
de la part

placer au début de l'acte poétique la décomposition, le processus de destruction sur lequel Baudelaire insiste plus encore en remplaçant, dans une lettre traitant toujours du même sujet, le mot de décomposition par celui de « séparation ». Diviser et décomposer en ses diverses parties un réel conçu comme ce qui est perceptible par les sens revient donc à le déformer. Cette idée de DÉFORMATION revient à plusieurs reprises chez Baudelaire et toujours dans un sens positif. La déformation affirme la puissance de l'esprit, et ce qu'elle produit est toujours d'un rang plus élevé que la chose déformée. Le « monde nouveau » qui naît de cette destruction ne peut plus être un monde ordonné en fonction du réel. Il s'agit désormais de structures irréelles qui ne peuvent plus être contrôlées par les lois de la réalité ordinaire.

Ce ne sont chez Baudelaire que des ébauches que lui dictent ses théories et l'on ne trouve dans son œuvre poétique que quelques exemples de ces « correspondances ». Nous pourrions sans doute citer ce passage où « les nuages culbutent la lune ». Considérées cependant du point de vue de la postérité (et il suffit de penser à Rimbaud), l'audace et la promesse d'avenir de cette phrase dépassent le contenu objectif de l'imagination du poète. Il faut garder ici présente à l'esprit l'orientation fondamentale du poète : échapper à une réalité oppressante. La force particulière de sa conception de l'imaginaire n'apparaît pleinement que lorsqu'on l'oppose à un style purement descriptif. Nous voyons donc bien la parenté qui unit la phrase que nous venons de citer et la protestation de Baudelaire, son irritation contre la photographie alors naissante. Baudelaire désigne le travail de l'imagination comme une « idéalisation voulue ». Cependant, « idéalisation » ne signifie plus, comme autrefois dans les anciennes théories esthétiques, « embellissement », mais éloignement

du « réel » et implique une souveraine volonté dans l'acte poétique. Il semble, à l'instant où les Temps modernes appliquent leur technique à la reproduction du réel avec la photographie, que ce réel positif et limité s'en use plus vite et que l'art se consacre avec plus d'énergie au monde « non figuratif ». Cela ressemble fort aux réactions suscitées par le positivisme scientifique. La condamnation que Baudelaire porte contre la photographie se trouve placée sur le même plan que sa condamnation des sciences naturelles. La pénétration du monde par la science est ressentie par l'art comme un rétrécissement, comme la disparition de son mystère. On y répond par l'affirmation renouvelée des puissances de l'imaginaire. Vingt ans après la mort de Baudelaire, cette même réponse portera le nom de symbolisme.

Toute l'œuvre de Baudelaire est d'une immense importance pour l'avenir et cela jusqu'à aujourd'hui. Baudelaire disait : « Je voudrais des prairies rouges, des arbres bleus. » Rimbaud parlera de ces prairies et les artistes du xx<sup>e</sup> siècle les peindront. Baudelaire désigne du nom de « surnaturalisme » cet art né d'une imagination créatrice qui enlève aux choses leur « choseité », qui les réduit à des lignes, à des couleurs, à des mouvements désormais indépendants, un art enfin qui jette sur les choses une lumière qui dissout leur réalité dans le mystère. De ce surnaturalisme, Apollinaire tirera en 1917 le « surréalisme » et à juste titre, car ce « surréalisme » correspond, en effet, à ce que voulait Baudelaire.

#### *Abstraction et arabesque*

Dans une lettre de 1856, Baudelaire réunit les concepts d'intelligence et d'imagination. Il écrit en effet : « Le poète est souverainement intelligent, il est l'intelligence par excellence — et l'imagination

→ nous parle avec la vision

est la plus scientifique des facultés... » Le paradoxe de cette phrase semble à peine moins grand aujourd'hui. Ce paradoxe est précisément celui d'une poésie qui fuit un monde auquel la technique a enlevé tout mystère, une poésie qui s'échappe dans l'irréel mais qui, pour établir cet irréel, revendique cette même précision, cette même forme d'intelligence qui ont rendu le monde étroit et banal. Nous y reviendrons : il suffit pour l'instant de comprendre le processus mental qui conduit le poète en toute logique à définir un nouveau concept de l'abstraction. Friedrich Schlegel et Novalis l'avaient sans doute déjà utilisé pour définir la nature profonde de l'imagination, ce qui est logique puisqu'ils conçoivent l'imagination comme la faculté engendrant l'irréel. En revanche Baudelaire voit dans l'abstrait surtout le « spirituel » au sens du « non-naturel ». En outre, nous trouvons chez lui d'autres éléments annonciateurs d'une poésie et d'un art abstraits, fondés sur une imagination sans limite qui s'exprime par la ligne, le mouvement indépendamment de toute chose. C'est ce que Baudelaire appelle des « arabesques » et c'est encore là une idée pleine d'avenir. « L'arabesque est de tous les dessins celui qui porte le plus d'esprit. » Novalis, Poe, Th. Gautier avaient déjà rapproché l'idée du « grotesque » de celle d'« arabesque ». Baudelaire va plus loin : son système esthétique établit un rapport très étroit entre le « grotesque », l'« arabesque » et l'imagination, cette dernière étant la faculté faisant naître le mouvement abstrait, c'est-à-dire détaché des choses, le « grotesque » et l'« arabesque » n'étant que le résultat de cette faculté. Nous trouvons dans les poèmes en prose un texte sur le thyrse de Bacchus. L'imagination créatrice le métamorphose en une composition de couleurs et de « méandres capricieux », le « bâton » lui-même n'étant que « le pré-

texte pour montrer la beauté des pampres et des fleurs<sup>1</sup> ». Cette dernière remarque nous indique le rapport à établir avec la magie du verbe. L'idée de l'arabesque, d'une sorte de graphisme libéré de toute signification se rattache à la phrase poétique. Baudelaire écrit à ce sujet dans un projet de préface aux *Fleurs du Mal* que : « la phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art musical et à la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante ; qu'elle peut monter à pic vers le ciel sans essoufflement, ou descendre perpendiculairement vers l'enfer avec la vélocité de toute pesanteur ; qu'elle peut suivre la spirale, décrire la parabole, ou le zigzag figurant une série d'angles superposés... »

Beauté dissonante, refus de laisser pénétrer le « cœur » dans l'essence de la poésie, états de conscience a-normaux, idéalité vide, éloignement du caractère concret des choses, secret et mystère : tout naît des puissances magiques de la langue, de l'absolu imaginaire. Cette beauté s'approche donc des abstractions mathématiques, des mouvements et des rythmes de la musique. C'est avec ces éléments que Baudelaire a su créer les possibilités qui devaient s'accomplir dans la poésie qui lui succéda.

La voie qui mène à cette poésie a été ouverte par un poète profondément marqué par le romantisme. Du

1. L'analyse de Hugo Friedrich simplifie le raisonnement de Baudelaire qui ne tranche pas la question mais la pose simplement : le pampre est-il fait pour le bâton ou le bâton pour le pampre, la ligne droite pour l'arabesque ou l'inverse. On pourrait ici appliquer la méthode psychocritique de Ch. Maurron des « métaphores obsédantes » qui nous proposerait sans doute une tout autre lecture du texte à dominante évidemment sexuelle et que l'on rapproche inévitablement du *Condamné à mort* de Jean Genet : « La colonne d'azur qu'enveloppe le marbre. » (N.d.T.).