



www.comptoir litteraire.com

André Durand présente

Charles BAUDELAIRE

(France)

(1821-1867)



Cette quatrième partie est consacrée à

sa postérité

Bonne lecture !

De son vivant, Baudelaire fut méconnu et même maudit. '*Les fleurs du mal*', qui avaient d'abord remporté un succès de scandale, et dont des poèmes avaient été condamnés, ne furent admirées que d'un petit nombre, suscitérent plus d'attaques que d'éloges. Mais, du fait de leur caractère précurseur et fertilisant, du fait de l'orientation nouvelle qu'il donna à la poésie en lui léguant l'héritage d'une poétique de conciliation (de la rigueur classique et de l'audace moderne, de la fougue romantique et de la patience formaliste), en lui communiquant une véritable soif d'intensité perceptive et d'ultra-sensibilité, elles allaient avoir un immense retentissement esthétique et moral, un rayonnement qui n'allait plus cesser de féconder les esprits les plus divers. En ouvrant de nouveaux champs à la «*sorcellerie évocatoire*» des mots, il fut l'annonciateur de mouvements de la poésie moderne qui allaient chercher, dans des opérations techniques des plus variées, des plus audacieuses, parfois des plus aberrantes, cette unité de l'être et du dire dans le poème, qui avait été l'ultime objet de sa quête.

Après sa mort, il fut l'objet d'avis très opposés, ayant ses thuriféraires fervents et ses détracteurs acharnés.

Ses amis livrèrent de très beaux textes sur sa vie et son œuvre. En 1868, Théophile Gautier porta ce jugement : «'*Les Fleurs du mal*' sont [...] d'étranges fleurs, ne ressemblant pas à celles qui composent habituellement les bouquets de poésies. Elles ont les couleurs métalliques, le feuillage noir et glauque, les calices bizarrement striés, et le parfum vertigineux de ces fleurs exotiques qu'on ne respire pas sans danger. Elles ont poussé sur l'humus noir des civilisations corrompues, ces fleurs qui semblent avoir été rapportées de l'Inde ou de Java, et le poète se plaît à les cultiver de préférence aux roses, aux lis, aux jasmins, aux violettes et aux vergiss-mein-nicht, innocente flore des petits volumes à couverture jaune paille ou gris de perle. Baudelaire, il faut l'avouer, manque d'ingénuité et de candeur ; c'est un esprit très subtil, très raffiné, très paradoxal, et qui fait intervenir la critique dans l'inspiration.» ('*Les progrès de la poésie française depuis 1830*').

Mais, en 1866, le réaliste Zola s'était fait cinglant : «Ce pauvre et étrange esprit qui a courtoisé la Folie toute sa vie, et que la Folie a fini par aimer d'amour : Charles Baudelaire. [...] Rien de plus délicat que de faire dans Baudelaire la part du tempérament et la part de l'affectation.» ('*Livres d'aujourd'hui et de demain*'). Mais il avait été moins cinglant cependant que le véhément Jules Vallès : «Le fanfaron d'immortalité [...] n'était que le niam-niam d'un mysticisme bêtasse et triste, où les anges avaient des ailes de chauves-souris avec des faces de catin : voilà tout ce qu'il avait inventé pour nous étonner ce Jeune-France trop vieux, ce libre penseur gamin.» ('*La situation*', 5 septembre 1867) - «Il avait en lui du prêtre, de la vieille femme et du cabotin. C'était surtout un cabotin.» ('*La rue*', 7 septembre 1867).

Si le poète ne fut pas vraiment un maître, il eut bien quelques imitateurs, mais qui ne sauraient retenir notre attention qu'à titre de curiosité. Ses véritables successeurs furent ceux qui, dans leur œuvre, mirent directement en question leur destin et leur condition d'hommes.

Ainsi, Rimbaud, dans sa célèbre lettre à Démeny du 15 mai 1871, le salua comme «le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu», tout en ajoutant cette dure restriction : «Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste, et la forme si vantée en lui est mesquine : les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles.» Mais il reste qu'il reprit l'entreprise de Baudelaire là où celui-ci l'avait laissée, c'est-à-dire en enfer, pour aller plus loin, pour surmonter le faux dualisme chrétien du bien et du mal, se délivrer de la vaine rhétorique du ciel et de l'enfer pour émerger sur la terre vraiment humaine, en pleine réalité, avec des problèmes d'être humain et non plus d'ange déchu. Alors seulement il écrivit ses pages les plus belles : les dernières '*Illuminations*', celles d'après '*Une saison en enfer*'. Ce fut en tout cas chez Baudelaire qu'il puisa l'inspiration de ses formules les plus catégoriques : il lui dut son esthétique et sa morale, son goût passionné des images, la recherche de «ce long, immense et raisonné dérèglement des sens», un certain mépris de la femme, la haine de l'ordre établi, la volonté d'être absolument moderne. Comme Baudelaire, il fut un extraordinaire écouteur de la vie moderne.

En 1874, Léon Bloy disait, dans '*Un poète athée*' : «C'était [*'Les fleurs du mal*'] étrangement beau, puissant et convulsé, oppressant comme un cauchemar et parfait d'impiété. Il était difficile d'imaginer que Dieu pût être complètement outragé.»

Lui, qui n'employa que trois fois le mot «*symbole*» dans '*Les fleurs du mal*', mais qui avait dit que «*tout pour lui devient allégorie*», qui ne voyait plus dans la nature, comme les romantiques ou les

parnassiens, des objets à peindre, mais des signes qui suggèrent par voie d'associations ou d'analogies d'autres réalités qui sont à côté, qui avait défini le principe des «*correspondances*», qui avait exprimé sa foi en l'imagination réconciliatrice, celle qui «accouple» les réalités dispersées, qui tenta de trouver et d'établir des liens entre des réalités hétérogènes et dispersées, qui avait déclaré : «*Je me suis toujours plu à chercher dans la nature extérieure et visible des exemples et des métaphores qui me serviront à caractériser les jouissances et les impressions d'un ordre spirituel*» ('*Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*'), qui, dans la forme, usa constamment de la suggestion, fonda, sans le savoir, les bases de ce qu'on allait appeler plus tard le symbolisme, mouvement qui se plaça tout naturellement dans sa filiation, en considérant que le visible ne vaut que s'il est allusion à l'invisible. Quand Mallarmé déclara que le rêve est de suggérer l'objet au lieu de le nommer, il tira simplement la leçon des '*Fleurs du mal*'. Lorsque le même Mallarmé définit l'oeuvre propre du poète, son «*livre*», comme «l'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence», il ne traduisit pas exactement la pensée de Baudelaire, mais la transposa dans son propre registre.

Des Esseintes, le héros d'*"À rebours"* (1884) de Joris-Karl Huysmans, vouait à Baudelaire un véritable culte : «Il avait révélé la psychologie morbide de l'esprit qui a atteint l'octobre des sensations ; raconté les symptômes des âmes requises par la douleur, privilégiées par le spleen ; montré la carie grandissante des impressions, alors que les enthousiasmes, les croyances de la jeunesse sont taris, alors qu'il ne reste plus que l'aride souvenir des misères supportées, des intolérances subies, des froissements encourus par des intelligences qu'opprime un sort absurde.»

Rémy de Gourmont, un «baudelairien innocent», dans une de ses '*Lettres à Sixtine*' (14 juin 1887), offrit, sous le titre "*Concordances*" une laborieuse amplification des "*Correspondances*".

Du côté des esprits réfractaires à Baudelaire, les voix, nombreuses au moment de la publication des '*Fleurs du mal*', qui s'insurgeaient contre cette poésie, se faisaient plus rares, et se focalisaient autour d'un grief commun : son immoralité. En 1887, Brunetière, critique universitaire qui jouissait alors d'une position prééminente, car il était devenu professeur à la Sorbonne, et qui avait un talent de querelleur, se lança dans un combat contre les avant-gardes poétiques et, en particulier, contre Baudelaire, dénonçant sa «rare immoralité», déclarant qu'«une de ses principales nouveautés» n'avait «consisté qu'à dégrader, au moyen de mots sales et bas, des idées d'ailleurs souvent banales», affirmant encore : «Dans l'oeuvre de Baudelaire, les derniers liens qui rattachaient encore le lyrisme romantique à l'humanité sont rompus, et le monstrueux orgueil du poète n'est fait que du mépris de ses semblables.» - «Baudelaire, sa légende, ses ridicules affectations de dandysme, ses paradoxes des '*Fleurs du mal*' ont exercé, depuis une vingtaine d'années, une grande et fâcheuse influence» - «Baudelaire est l'une des idoles de ce temps, une espèce d'idole orientale, monstrueuse et difforme, dont la difformité naturelle est rehaussée de couleurs étranges».

Cependant, en 1887 encore, Jules Renard apprécia «la phrase lourde, et comme chargée de fluides électriques, de Baudelaire.» ('*Journal*'). En 1888, l'Anglais George Moore s'écria : «'*Les fleurs du mal*' ! fleurs superbes dans leur dépérissement sublime.» ('*Confessions d'un jeune Anglais*'). La même année, Alphonse Daudet traça ce portrait à la fois littéraire et anecdotique : «Voici Charles Baudelaire, un grand poète tourmenté en art par le besoin de l'inexploré, en philosophie par la terreur de l'inconnu. Victor Hugo a dit de lui qu'il a inventé un frisson nouveau. Et personne, en effet, n'a fait parler comme lui l'âme des choses ; personne n'a rapporté de plus loin ces fleurs du mal, éclatantes et bizarres comme des fleurs tropicales qui poussent gonflées de poison, dans les mystérieuses profondeurs de l'âme humaine. Patient et délicat artiste, très préoccupé de la phrase et du mot, par une cruelle ironie du sort, Baudelaire est mort aphasique, gardant intacte son intelligence, ainsi que l'exprimait douloureusement la plainte de son oeil noir mais ne trouvant plus pour traduire ses pensées que le même juron confus, mécaniquement répété. Correct et froid, d'un esprit coupant comme l'acier anglais, d'une politesse paradoxale, à la brasserie il étonnait les habitués en buvant des liqueurs d'outre-Manche en compagnie de Constantin Guys le dessinateur ou de l'éditeur Malassis.» ('*Trente ans de Paris*').

En 1889, Anatole France, qui voyait en Baudelaire «un poète très chrétien», considérant qu'il n'est pas «le poète du vice mais le poète du péché, ce qui est bien différent», regretta qu'il soit considéré comme l'un des plus grands poètes français.

La même année, par contre, Debussy, en composant ses "*Cinq poèmes de Baudelaire*", fut peut-être son meilleur interprète.

En 1892, dans "*Notes sur Chopin*", André Gide écrit : «L'un et l'autre [Chopin et Baudelaire] ont un semblable souci de perfection, une égale horreur de la rhétorique, de la déclamation et du développement oratoire ; mais surtout je voudrais dire que je retrouve chez l'un et chez l'autre un même emploi de la surprise, et des extraordinaires raccourcis qui l'obtiennent. [...] De plus, il me semble que Chopin, dans l'histoire de la musique, tient à peu près la même place (et joue le rôle) de Baudelaire dans l'histoire de la poésie, incompris d'abord l'un comme l'autre, et pour de semblables raisons.»

Cette année-là, survint la querelle de la statue de Baudelaire. À la suite de la mort, en juillet, de Léon Cladel, son disciple et ami, qui s'était étonné, peu de temps auparavant, du dépouillement de la tombe de son maître, le 1er août, Léon Deschamps lança dans "La plume" une souscription pour la construction d'un «monument de reconnaissance» au «père de la poésie actuelle». Très rapidement, un comité prit forme. Leconte de Lisle accepta de le présider, Mallarmé s'activa pour trouver des souscripteurs, et Rodin, qui avait déjà sculpté en 1882 une statue intitulée "*Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre*", se dit prêt à réaliser le monument funéraire. Le projet était en bonne voie. Pendant un mois, la presse, les artistes et les intellectuels furent d'accord pour louer l'initiative. Rémy de Gourmont écrit : «Baudelaire est le mâle qui a engrossé la poésie nouvelle : c'est la semence des "*Fleurs du mal*" qui a gravidé tous les ventres où il y a quelque chose dedans».

Mais, le 1er septembre, Brunetière vint troubler cette heureuse entente, réveilla des passions qui se déchaînèrent à nouveau, en faisant paraître, dans "La revue des deux mondes", un article où il déplaça le débat, délaissant la proie pour l'ombre : «Ni Baudelaire ni la statue qu'il est question de sculpter à sa mémoire ne sont les véritables enjeux», car il voulait en fait assurer son élection à l'Académie française. Ainsi, il suscita une polémique littéraire d'une étonnante densité (plus de deux cents publications, échelonnées sur seulement cinq mois) et d'une virulence inattendue, ces écrits, où des écrivains divers échangeaient sans cesse des propos outrageants, apparaissant à distance peu compréhensibles et disproportionnés.

En parallèle, le comité Baudelaire avait proposé la réalisation d'un "*Tombeau de Charles Baudelaire*", qui prendrait la forme d'un recueil d'hommages en vers et en prose. Mallarmé, là encore, se chargea de recueillir les différentes contributions, et le projet, détaché des questions de personnes qui avaient suscité la polémique autour de la statue, put, en 1896, être mené à terme sans anicroche. Cependant, de médiocre qualité, l'ouvrage ne vaut que par le seul concours de Mallarmé.

Pour le projet de monument funéraire, d'une part, la collecte de fonds ne fut pas aussi rapide qu'on l'espérait ; d'autre part, Rodin exprima de vives réticences au sujet du lieu originellement choisi, la tombe du poète au cimetière Montparnasse, préférant un lieu plus public, comme le jardin du Luxembourg. Si, en 1898, il sculpta une tête de Baudelaire, ce fut finalement un artiste spécialisé dans les œuvres funéraires, dont on jugeait le style «étrange et bizarre», José de Charmoy, qui réalisa une statue, placée en 1902 au cimetière de Montparnasse, et qui suscita elle aussi une controverse !

En 1894, dans "*Histoires désobligeantes*", Léon Bloy voyait en Baudelaire : «Le Visité terrible [...] Ce poète gorgonien, devant l'amertume de qui les plus noires tristesses ont l'air de mirlitonner, parla constamment la grammaire du catholicisme, qu'il préférerait à toute autre, et sa poésie d'impénitent supplicé fut si sacrilège qu'elle est devenue, par antinomie, suggestive de l'adoration. [...] Baudelaire fut un rebelle atroce et navré, blasphémateur compliqué, versatile et déconcertant, qui cherchait parfois la prière pour s'en faire une arme empoisonnée contre lui-même. [...] "*Les fleurs du mal*" et les "*Poèmes en prose*" paraissent, à de certaines places, calcinés, comme des autels maudits que des langues d'enfer auraient pouléchés.»

En 1896, dans *“Le livre des masques”*, Rémy de Gourmont affirma : «Toute la littérature actuelle et surtout celle qu'on appelle symboliste est baudelairienne, non sans doute par la technique extérieure, mais par la technique interne et spirituelle, par le sens du mystère, par le souci d'écouter ce que disent les choses, par le désir de correspondre d'âme à âme avec l'obscur pensée répandue dans la nuit du monde.» La même année, dans l'un des *“Épilogues”* qu'il faisait paraître dans *“Le Mercure de France”*, il notait : «On n'a jamais pris la peine de remarquer à quel point Baudelaire est “père de l'Église”, mot qui va choquer tous les ignorants». En 1904, dans ses *“Marginalia sur Edgar Poe et sur Baudelaire”*, il eut cette émouvante évocation : «Baudelaire sombra lentement, comme un beau navire blessé, dans l'océan de la douleur : car quelle douleur de mourir en un pareil état, d'être devenu semblable à une bête aphasique, et, selon le mot de Toussenel, intelligent comme un animal à qui il ne manque que la parole. Le journal de ses dernières années : *“Mon cœur mis à nu”*, contient des pages encore admirables, mais que le ton en est navrant et humiliant ! L'homme à la bouche sarcastique devient un enfant morose, peureux et obéissant. Le blasphémateur hautain tombe, comme par punition, à des prières grotesques : il invoque à la fois le bon Dieu, Mariette, Poe, l'Hygiène et la Morale. Il y a des déchéances et des agonies tellement épouvantables qu'elles feraient comprendre les appels à une justice absolue et à une bonté infinie.»

En effet, dans les dernières années du siècle, on considéra encore Baudelaire plus comme un phénomène que comme un poète. Ce furent les aspects morbides de son livre, ses arrière-plans de corruption et de mort qui retinrent, plus que ses autres aspects, l'attention d'un «décadent» comme Charles Morice qui voyait dans *“Une charogne”* un «spiritualisme ardent». Paul Bourget écrivit : «Il se proclama décadent et rechercha, on sait avec quel parti pris de bravade, tout ce qui, dans la vie et dans l'art, paraît morbide et artificiel aux natures plus simples [...] Il était un homme de décadence. C'est peut-être le trait le plus inquiétant de cette inquiétante figure.» Jules Lemaître constata : «Cet homme si peu simple, en apparence, si obscur dans ses idées, si préoccupé d'étonner et de mystifier les autres, m'eût immensément déplu, j'imagine, à une première rencontre [...] Ce qu'on ne peut certes lui refuser, c'est d'avoir été un inquiet. Il a, au plus haut point, ce qui a manqué à de plus grands que lui : le sentiment, le souci et souvent la terreur du Mystère qui nous entoure.» En 1900, même Nadar, son ami, se demandait encore dans *“Quand j'étais photographe”* : «Comment [...] déduire l'individualité si personnelle, l'étrangeté si naïvement et parfaitement sincère de cet alambiqué Baudelaire, natif du pays de l'Hippogriffe et né de la Chimère.»

Dans *“Contre Sainte-Beuve”* (1905-1909), Marcel Proust prit la défense de Baudelaire : «Ce fut une malhonnêteté intellectuelle de la part de Sainte-Beuve que de qualifier l'auteur des *“Fleurs du mal”* d'“aimable garçon, pétrarquisant sur l'horrible”.» Le narrateur se livre à une brillante critique du poète. Du fait de sa propre nature, il s'intéresse en Baudelaire à un mélange particulier de la sensibilité et de la cruauté, et à une sorte de maladie de la volonté. La mise en valeur de moments privilégiés que Nerval parvint à isoler, Proust la retrouvait chez Baudelaire dont l'oeuvre est «comme une planète où lui seul a habité et qui ne ressemblait à rien de ce que nous connaissons», un monde qui produit «un étrange sectionnement du temps où seuls de rares jours notables apparaissent» et «dont chaque poème n'est qu'un fragment». Il appréciait l'impassibilité lucide avec laquelle le poète railla ses propres souffrances, et l'usage qu'il fit des objets les plus simples pour symboliser toutes les facettes de son univers spirituel. Il nota : «C'est si curieux, ces poèmes de Baudelaire avec ces grands vers que son génie emporté dans le tournant de l'hémistiche précédent s'apprête, à pleins essieux, à remplir dans toute leur gigantesque carrière, et qui donnent ainsi la plus grande idée de la richesse, de l'éloquence, de l'illimité d'un génie. [...] Quelquefois, sans que le vers suivant soit sublime, il y a pourtant cet admirable ralentissement à l'hémistiche qui va lancer le char dans la carrière du vers suivant, cette montée du trapèze qui va encore, encore plus haut, lentement, sans grand but, pour lancer mieux.» (*“Sainte-Beuve et Baudelaire”*).

En 1910, Faguet relança la polémique antibaudelairienne en accusant le poète d'être dépourvu d'imagination, d'idées et de style, et Rémy de Gourmont reprit sa défense.

En 1911, André Suarès le jugea : «Trop chrétien pour être cynique, et trop peu pour être humble. Riche de sens et de péché, hardi à s'ouvrir les entrailles, trop libre pour être hypocrite. Grand poète,

sans abondance ni facilité, il fut plus artiste en vers qu'on n'avait été avant lui, depuis Racine.» Mais il vit en lui le seul poète qui ait une vue aussi profonde sur notre humanité, un corps si intime avec le temps et la durée.

En 1912, selon Jacques Rivière, Paul Claudel disait de la langue des '*Fleurs du mal*': «C'est un extraordinaire mélange du style racinien et du style journalistique de son temps».

Au XXe siècle, et surtout à partir de 1917 quand elles tombèrent dans le domaine public, les œuvres de Baudelaire rencontrèrent un succès de plus en plus large. Même si, dans sa forme et dans ses structures, son langage en était un d'avant la révolution poétique moderne, plus proche de Malherbe ou de Ronsard que de Mallarmé ou des surréalistes, même si son dandysme et sa modernité appartenaient en propre au XIXe siècle, il peut être considéré comme le grand initiateur de la poésie du XXe siècle. Son influence allait être finalement plus esthétique que poétique parce qu'il transmit à ses successeurs ses refus et ses valeurs, plutôt que sa manière d'écrire. Comme il affirmait qu'à la nature, telle qu'elle se révèle universellement aux êtres humains, s'en substitue une autre, analogue à l'esprit et au tempérament de l'auteur, à son exemple, l'art moderne allait annihiler progressivement le rôle de la nature, en rendant de plus en plus succincts les signes qu'il en tire. Une telle conversion reflétait dans l'esthétique le passage général de l'objectif au subjectif.

Par son effort de libération en profondeur de l'inspiration poétique ; par sa jonction féconde de la réflexion esthétique et de la création poétique ; par son souci de la relation, dans la parole proférée, entre l'être et le dire, qui fut pour lui un drame personnel qu'il résolut dans l'élaboration d'une technique formelle qui est elle-même un engagement métaphysique ; par son pari sur la spiritualité du langage ; par sa préservation d'une dualité essentielle qu'il éleva à la hauteur d'une ascèse ; par la profondeur de ses refus, il déclencha, pour reprendre une expression qu'il aimait, une inépuisable «*fête du cerveau*», fut revendiqué par les esprits les plus divers, les plus opposés, fut l'inspirateur de poètes aussi différents que Paul Claudel, Guillaume Apollinaire, Paul Valéry, Paul Éluard et les autres surréalistes, Jean Cocteau, Pierre-Jean Jouve. Son oeuvre, carrefour d'idées et de sentiments, point d'aboutissement et point de départ, est allée en s'imposant, même si sa poésie, par sa «situation» même, autorisa un évident pluralisme de lectures, des études menées selon différentes approches critiques.

On peut ainsi voir en lui, malgré tout ce qui le séparait de ce mouvement, un des initiateurs du surréalisme par son goût du «*bizarre*» et du «*merveilleux*» ensevelis au tréfonds du quotidien comme enfouis dans le chaos onirique, et à retrouver dans la réalité quotidienne ou dans les rêves, par le fait que, pour ses adhérents, «la poésie est une manière de vivre», selon le mot de Tristan Tzara, par sa quête dans les «paradis artificiels» du dérèglement de tous les sens. Selon Sartre, «l'émerveillement qui saisit les jeunes gens vers 1920 devant les réclames électriques, l'éclairage au néon, les automobiles, fut profondément baudelairien.» ("*Baudelaire*"). Mais les surréalistes ne toléraient pas ses complaisances envers Dieu.

En 1921, Edmond Jaloux définissait son apport : «Une de ses innovations aura été d'implanter le mystère au milieu de nous ; par là seul, ce grand classique aura rompu le lien du classicisme et inauguré quelque chose de nouveau qui est plus que jamais visible aujourd'hui. Le mystère n'est pas un élément inconnu dans l'art, mais il l'était dans l'art français.»

Dans "*Le temps retrouvé*" de Marcel Proust, le narrateur trouve dans l'art du poète une incitation à écrire : Il «recherche volontairement, dans l'odeur d'une femme par exemple, de sa chevelure et de son sein, les analogies inspiratrices qui lui évoqueront '*l'azur du ciel immense et rond*' et '*un port rempli de flammes et de mâts*'. J'allais chercher à me rappeler les pièces de Baudelaire à la base desquelles se trouve ainsi une sensation transposée, pour achever de me replacer dans une filiation aussi noble, et me donner par là l'assurance que l'oeuvre que je n'avais plus aucune hésitation à entreprendre méritait l'effort que j'allais lui consacrer».

En 1924, Valéry publia "*Situation de Baudelaire*", un essai où il s'efforça de le «situer» parmi les poètes français, affirmant : «Je puis donc dire que s'il est, parmi nos poètes, des poètes plus grands et plus puissamment doués que Baudelaire, il n'en est point de plus important.» Pour lui, quelques expressions heureuses, d'une rare densité, montraient son originalité. Il le distinguait des parnassiens et plus encore des romantiques dont l'oeuvre, disait-il, «supporte assez mal une lecture ralentie et

hérissée des résistances d'un lecteur difficile et raffiné». Il affirmait : «Baudelaire, au milieu du romantisme, fait songer à quelque classique.» - «Il y a une infinité de manières de définir, ou de croire définir le classique. Nous adopterons aujourd'hui celle-ci : classique est l'écrivain qui porte un critique en soi-même, et qui l'associe intimement à ses travaux. La poésie de Baudelaire doit sa durée et cet empire qu'elle exerce encore à la plénitude et à la netteté singulière de son timbre. Cette voix, par instants, cède à l'éloquence, comme il arrivait un peu trop souvent aux poètes de cette époque ; mais elle garde et développe presque toujours une ligne mélodique admirablement pure et une sonorité parfaitement tenue qui la distinguent de toute prose.» - «Avec Baudelaire, la poésie française sort enfin des frontières de la nation. Elle se fait lire dans le monde ; elle s'impose comme la poésie même de la modernité. [...] Son problème fut de se distinguer à tout prix d'un ensemble de grands poètes exceptionnellement réunis par quelque hasard dans la même époque, tous en pleine vigueur, d'être un grand poète, mais n'être ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset.» Il souligna son influence sur Verlaine, Rimbaud et Mallarmé. Lui, qui assurément ne badinait pas avec la prosodie, parla de «l'attristante banalité de beaucoup de vers baudelairiens». Mais il salua en lui l'initiateur de la poésie telle qu'il la concevait lui-même : d'où le jugement qu'il porta sur "*Recueillement*", et la définition du «*charme poétique*» qui exprimait son propre idéal autant, sinon plus, que celui de Baudelaire. Il y définit le poème comme «cette hésitation prolongée entre le son et le sens», et la parole poétique, comme «cette parole extraordinaire [qui] se fait connaître par le rythme et les harmonies qui la soutiennent et qui doivent être si intimement et même si mystérieusement liés à sa génération que le son et le sens ne se puissent plus séparer et se répondent indéfiniment dans la mémoire». Pour lui, «la pureté» des oeuvres classiques est le résultat d'«opérations infinies sur le langage». «L'essence du classicisme est de venir après. L'ordre suppose un certain désordre qu'il vient réduire.» Il appréciait en Baudelaire «l'ingénieur littéraire».

Paul Claudel déclara : «À mon avis, le plus grand poète du XIXe siècle est Baudelaire, parce qu'il était très intelligent et comprenait très bien où il en était, parce qu'il est le poète du Remords», voyant en lui un pêcheur repentant subissant une pénitence à perpétuité. Il considéra que "*Mon cœur mis à nu*" est sa véritable clé. Comme Baudelaire, il concevait l'artiste comme le révélateur et le déchiffreur par excellence du mystère divin inscrit dans tout ce qui existe, et l'art comme révélation et transmutation spirituelle de la réalité, étant sensible à de nombreuses synesthésies. D'ailleurs, à son exemple, il fit des critiques d'art.

Alors que, quand, en 1917, les oeuvres de Baudelaire tombèrent dans le domaine public, les «pièces condamnées» avaient déjà paru dans la plupart des éditions sans donner lieu à des poursuites judiciaires car leur impossibilité morale était devenue manifeste, en 1929, le ministre de la Justice, Louis Barthou, présenta un projet de loi en vue de susciter une révision des procès ayant entraîné condamnation pour des oeuvres littéraires. Bien que Baudelaire n'y fut point nommé, c'était bien à lui qu'on pensait. Mais, sur le terrain légal, les difficultés étaient considérables : l'article 443 du Code civil ne permet la révision qu'à des conditions rigoureusement définies, parmi lesquelles est indispensable l'allégation d'un «fait nouveau» permettant d'établir l'innocence du condamné. Aussi le projet Barthou n'eut-il pas de suites immédiates.

En 1931, le psychanalyste René Laforgue publia "*L'échec de Baudelaire, étude psychanalytique sur la névrose de Charles Baudelaire*". Étudiant les difficultés de sa vie, il le réduisit d'emblée au statut de cas pathologique (sans tenir compte du diagnostic d'hystérique qu'il porta sur lui-même), débusqua le sadique derrière le masochiste, et alla chercher dans son conflit avec son beau-père des indices d'une névrose familiale qui allait engendrer un pervers. Il vit dans "*Les fleurs du mal*" une production pathologique, celle d'«un de ces névrosés qui ne commettent leur délit que pour éprouver la volupté de l'angoisse, puis celle du remords et de la punition.», mais il n'entra pas dans la réalité de ses poèmes, négligea leur effet positif de libération. Enfin, il considéra les amoureux des "*Fleurs du mal*" comme des «amoureux de leur propre déchéance».

À la fin des années trente, Walter Benjamin, après avoir traduit de ses poèmes en allemand, écrivit trois textes fondamentaux sur Baudelaire : "*Le Paris du Second Empire chez Baudelaire*", "*Sur quelques thèmes baudelairiens*" (1939) et "*Fragments baudelairiens*", qui furent réunis dans le volume

“*Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*” (1982). Son intérêt pour le poète français, pour son «baroque de la banalité», pour sa transformation de Paris en objet poétique, pour son «pathos de la révolte», s’intégrait dans sa volonté d’interpréter la poésie du point de vue de la critique sociale, dans la conception d’une philosophie de l’histoire pessimiste marquée par le matérialisme marxiste. Il replaça Baudelaire dans le cadre architectural, psychologique et idéologique de la ville moderne, vit en lui «l’homme des foules» d’Edgar Poe, le flâneur, le poète de la rencontre. Il le considéra comme un révolté et non un révolutionnaire, fasciné par Blanqui (représenté par Satan), qui se plaisait à faire du chiffonnier un être proche du conspirateur et du poète. Il voyait dans ses poèmes sur le vin l’expression de «rêves de vengeance et de spendeurs futures». Il remarquait que ce tenant de la modernité était en fait fasciné par l’Antiquité, tandis que ses beaucoup de ses poèmes s’attachent à célébrer moins le moderne que le caractère éphémère des choses, leur fragilité, l’absence d’espoir dans l’avenir et le regret ; que ce dandy avait été un héros de la décadence. Il avançait encore que la fascination qu’il éprouvait pour les lesbiennes s’explique par l’apparition de traits virils chez la femme, consécutifs à son insertion dans la production industrielle. Il affirmait : «Baudelaire n’est pas pessimiste. Il ne l’est pas, parce que chez lui l’avenir est frappé d’un tabou. C’est par là que son héroïsme le distingue le plus clairement de celui de Nietzsche. [...] Baudelaire a été le premier à avoir eu l’idée d’une originalité adaptée au marché [...]. Baudelaire voulait faire de la place pour ses poèmes et dut pour ce faire en refouler d’autres. Il déprécia certaines libertés et licences poétiques des romantiques par sa façon toute classique de manier l’alexandrin, et la poésie classique par les ruptures et les défaillances qui lui sont propres dans le vers classique lui-même. Bref, ses poèmes contenaient des dispositions particulières destinées à refouler les poèmes concurrents. [...] On rencontre chez Baudelaire une foule de stéréotypes, comme chez les poètes baroques. [...] Il y a chez Baudelaire la crainte d’éveiller un écho - que ce soit dans l’âme ou dans l’espace. Il est parfois grossier, il n’est jamais sonore. Sa façon de parler se distingue aussi peu de son expérience que le geste d’un parfait prélat de sa personne. [...] La mystification chez Baudelaire est un charme apotropaïque, semblable au mensonge chez les prostituées. [...] L’impuissance est la figure clé de la solitude de Baudelaire. Un abîme le sépare de ses semblables. C’est de cet abîme-là que parlent ses poèmes. [...] Baudelaire réunit la pauvreté du chiffonnier, le sarcasme du mendiant, le désespoir du parasite.»

En 1935, Jean Cassou publia “*Pour la poésie*”, important recueil d’articles sur des poètes et, en particulier, sur Baudelaire, où il le jugea ainsi : «Grâce à son extraordinaire sincérité, l’angoisse solitaire, l’angoisse métaphysique de Baudelaire s’ouvre et rejoint l’angoisse quotidienne et pratique de l’univers entier.»

En 1942, Pierre-Jean Jouve, dont l’oeuvre était une recherche souterraine de soi qui voulait transmuier la «matière d’en bas» en «matière d’en haut», publia un émouvant “*Tombeau de Baudelaire*”, un essai sur le maître qu’il s’était choisi, ses différentes facettes, la réception de son oeuvre, sa place dans l’histoire de la poésie moderne, sa dimension spirituelle, etc..

Le 25 septembre 1946, l’Assemblée nationale adopta une loi créant une procédure de révision des condamnations pour outrage aux bonnes moeurs commis par la voie du livre, exerçable par le garde des sceaux à la demande de la Société des gens de lettres. Celle-ci décida immédiatement de demander la révision pour “*Les fleurs du mal*”.

En 1947, Jean-Paul Sartre publia “*Baudelaire*”, où, dans l’optique de l’existentialisme, il se livra à une analyse existentielle de Baudelaire. Commenant par se poser la question : «A-t-il mérité son existence malheureuse?», il étudiait ensuite, sans complaisance, les données de son «cas». Pour lui, «il ne méritait certes pas cette mère, cette gêne perpétuelle, ce conseil de famille, cette maîtresse avaricieuse, ni cette syphilis - et quoi de plus injuste que sa fin prématurée.» Pourtant, cherchant à remonter des confidences les plus personnelles qu’il avait faites à ses proches jusqu’au choix fondamental d’être poète qui anima et orienta toutes ses conduites, sur le plan personnel comme sur le plan poétique, en exposant enfin leur interdépendance, il constata que, si l’on considère l’homme lui-

même, il n'était pas sans faille ni sans contradictions, qu'il fut étranglé dans un nœud de complexes, coupable d'«irresponsabilité».

L'étude de Sartre fut violemment réfutée par Maurice Blanchot, Georges Blin et Georges Bataille qui rappelèrent, chacun à sa manière, que la poésie et le mal devaient être pris au sérieux dans l'œuvre comme dans la vie de Baudelaire.

En 1949, Marcel Aymé sembla faire l'éloge du poète pour mieux l'exécuter : «Baudelaire reste [...] le sommet de cent cinquante ans de romantisme. Ce n'est pas qu'il y ait eu d'autres poètes d'un souffle plus large, d'une inspiration plus personnelle, d'un métier plus sûr aussi. Il y en a eu beaucoup au contraire et s'il l'emporte sur eux, c'est qu'il réunit en lui, poussées à l'extrême, toutes les caractéristiques du romantisme : le flou, le mou, le ténébreux, le narcissisme, les infinis faciles. Ce qui ne l'empêche pas, soyons juste, d'avoir un petit fumet assez personnel de viande décomposée et de savonnette. Romantique, il l'est au maximum, mais avec une certaine hypocrisie et c'est précisément de quoi je lui en veux. Son flou, son mou et ses ténèbres et toutes les conquêtes faciles de ses aînés, il nous les présente sous un uniforme classique, comme militairement ajusté et tellement sanglé et avec tant de sacerdotale gravité que le lecteur n'y voit que du feu et les critiques que profondeur. Victor Hugo passe aujourd'hui pour une grosse nature de niais moitié rigolo, moitié attendrissant. Vigny passe pour un raseur – les gens du monde disent plus volontiers : un emmerdeur. Lamartine est considéré comme un poète de pensionnat pour jeunes filles en fleur, et Musset un déliquescant, un gâteaux précoce. Baudelaire, lui, abrité par sa défroque de classique et sa farouche gravité de tireuse de cartes, demeure incontesté. Même les littérateurs de bonne bourgeoisie, de gauche ou de droite, qu'ils soient catholiques, protestants, juifs, athées, anarcho-mondains ou fils de familles révolutionnaires, se prosternent devant lui. Ni Rimbaud, ni Mallarmé, ni Valéry, autres romantiques des époques suivantes, tous trois formidables, mais peu lus et n'ayant d'influence que sur les surréalistes, n'ont le prestige et l'ascendant de Baudelaire. Je vous dis qu'il est le grand maître, le prince noir du romantisme, le plus nocif et le plus contagieux de nos poètes, celui dont l'art nous aura préparés à comprendre la poésie d'un docteur Petiot [médecin français qui fut accusé de meurtres après la découverte à son domicile parisien des restes de vingt-sept personnes au lendemain de la Seconde Guerre mondiale]. Ne vous étonnez donc pas si j'exècre l'homme qui aura le plus contribué à ruiner notre confort intellectuel.» (*'Le confort intellectuel'*, chapitre V).

On ne s'étonnera pas que cet avis ait été partagé par le misanthrope à la hargne voltairienne qu'était Paul Léautaud : «La poésie de Baudelaire, de Vigny, c'est de la déclamation.» (*'Journal littéraire'*, 29 novembre 1949).

Du fait des délais inévitables de la procédure, ce ne fut que le 31 mai 1949 que la Chambre criminelle de la Cour de cassation rendit un arrêt définitif de révision du procès de 1857. Dans ses attendus, elle énonça «que les poèmes faisant l'objet de la prévention ne renferment aucun terme obscène ou même grossier et ne dépassent pas, en leur forme expressive, les libertés permises à l'artiste ; que si certaines peintures ont pu, par leur originalité, alarmer quelques esprits à l'époque de la première publication des *'Fleurs du mal'* et apparaître aux premiers juges comme offensant les bonnes mœurs, une telle appréciation ne s'attachant qu'à l'interprétation réaliste de ces poèmes et négligeant leur sens symbolique, s'est révélée de caractère arbitraire ; qu'elle n'a été ratifiée ni par l'opinion publique, ni par le jugement des lettrés.» Elle cassa et annula la condamnation de 1857. Baudelaire et ses éditeurs connurent une réhabilitation judiciaire posthume pour le moins tardive (quatre-vingt-douze ans plus tard !).

Au milieu du XXe siècle, Baudelaire devint réellement populaire, toutes les anthologies accordant une place essentielle aux *'Fleurs du mal'*, considérées comme le livre-clé de la poésie moderne, comme une des œuvres de la littérature française les plus unanimement appréciées.

En 1950, Blaise Cendrars déclara : «C'est un très grand poète, mais c'est surtout un profond esprit catholique dans sa critique de la modernité. Comme critique c'était même un type étonnant, bien en avance sur son époque et je crois que durant longtemps encore, mettons jusqu'au bout du XXe siècle,

il influencera les jeunes gens par sa critique et son dandysme. Ses plus beaux vers datent déjà.» (*Blaise Cendrars vous parle*).

En 1951, dans *‘L’homme révolté’*, Albert Camus fut presque aussi sévère que Jean-Paul Sartre à l’égard du poète : «Baudelaire, malgré son arsenal satanique, son goût pour Sade, ses blasphèmes, restait trop théologien pour être un vrai révolté. Son vrai drame, qui l’a fait le plus grand poète de son temps, était ailleurs. [Il] a été le théoricien le plus profond du dandysme et donné des formules définitives à l’une des conclusions de la révolte romantique.»

Le 28 septembre 1951, dans *‘Le passé défini’*, Jean Cocteau nota : «Baudelaire a parlé de la décadence comme personne. C’est la grande minute. L’extrême pointe des civilisations.»

En 1959, dans ses *‘Mémoires intérieures’*, François Mauriac écrivit : «Baudelaire est le poète du réel, le moins romantique qui soit, au point que le langage que sa poésie a inventé est le plus proche de la prose qu’ait jamais osé le poète, le plus figuratif comme on dit aujourd’hui, soumis étroitement à l’objet, qu’il s’agisse d’une petite vieille hagarde, trébuchant sur un trottoir de Paris, ou d’une charogne aux pattes écartées et au ventre fourmillant.»

En 1962, les structuralistes Jakobson et Lévi-Strauss publièrent leur analyse du poème *‘Les chats’*. Fut poursuivie sans doute par Jakobson l’étude minutieuse d’abondants exemples de correspondances phonologiques ou syntaxiques existant dans le texte, mais à la suite de laquelle il ne parvint pas à montrer en quoi ces exemples d’assonance, d’allitérations, etc., contribuent à la signification globale du texte. Le soin de proposer une hypothèse sur cette dernière question revint à Lévi-Strauss vers la fin de l’article, mais il négligea de la relier aux détails phonologiques indiqués par Jakobson. Cela prouve que l’analyse grammaticale d’un poème ne peut nous donner que sa grammaire. Jakobson et Lévi-Strauss se virent d’ailleurs contredits par Michael Riffaterre et par Gilbert Durand, qui appliqua plutôt au poème sa méthode qui le fit partir des archétypes les plus évidents, pour déployer leurs dérivations symboliques et arriver aux «procédures verbales».

En 1971, Yves Bonnefoy proclama : «Voici le maître livre de notre poésie : *‘Les fleurs du mal’*. Jamais la vérité de parole, forme supérieure du vrai, n’a mieux montré son visage.»

En 1976, Jean-Pierre Richard, dans *‘Poésie et profondeur’*, considéra Baudelaire comme un personnage profondément rationnel et scientifique, et affirma que ses poèmes sont parfois des essais de reconstruction de rêves et d’extases (souvent déclenchés par la drogue).

En 1980, dans *‘Encyclopédie nouvelle’*, Alberto Savinio s’exalta : «Baudelaire est le Copernic de la poésie : il inaugure l’ère copernicienne de la poésie, laquelle, jusqu’alors, avait été, et de manière aussi exquise que péremptoire, ptolémaïque.»

En 1984, Michel Foucault consacra quelques pages au *‘Peintre de la vie moderne’* dans sa conférence américaine sur *‘Qu’est-ce que les Lumières?’*, pour signaler que, pour Baudelaire, la modernité n’était pas un fait de sensibilité au présent fugitif, mais une volonté d’«héroïser» le présent ; qu’il répétait : *‘Vous n’avez pas le droit de mépriser le présent.’* ; que, cependant, pour lui, la modernité n’était pas simplement forme de rapport au présent, mais aussi un mode de rapport qu’il faut établir à soi-même, lié à un ascétisme indispensable, ce qu’il appelait le *‘dandysme’*.

En 2000, Yves Bonnefoy prononça deux conférences à la Bibliothèque nationale de France, et les réunit dans une plaquette intitulée *‘Baudelaire : la tentation de l’oubli’*. Voulant poser les fondements d’une étude de la poésie moderne, il partit de deux poèmes des *‘Fleurs du mal’* : *‘Je n’ai pas oublié, voisine de la ville...’* et *‘La servante au grand cœur, dont vous étiez jalouse...’*. Ils font tous deux allusion à des scènes concrètes de l’enfance de Baudelaire, remontant à la période particulière, où, à la mort de son père, sa mère se retira seule avec lui dans une grande maison de Neuilly, à l’été 1827. Le premier ressuscite les quelques mois de grand bonheur et de grande intimité qui furent fondateurs pour l’éveil à la sensualité du petit Charles, mais entachés aussi de l’ombre de la trahison future de la mère, tandis que le second dénonce une faute commune, qui est celle de l’oubli de Mariette, *‘la servante au grand cœur’*, et du père défunt, l’oubli de la mort et de la finitude de la condition humaine, la poésie devant lutter contre cet oubli. Alors que le premier poème exprimait une sensualité érotique qui visait à se sublimer dans l’expression poétique, le second exprimait un réel amour de l’être, dans sa contingence et son quotidien, une *‘compassion’* qui devenait la clé d’une vraie poésie. Les deux

poèmes reflétaient la tension psychique qui déchirait Baudelaire, tenaillé par une double aspiration à l'être et à l'idéal. Il aurait alors voulu, par une ascèse de la chair et un éveil à la sensation pure, dépasser la volonté esthétisante, et redécouvrir un arrière-plan de transcendance au-delà du risque de fourvoiement dans l'idéal amoureux. L'exemple de ces deux poèmes permettait à Bonnefoy d'exposer sa théorie de la modernité poétique, la question de la place de l'art dans la vie : «L'Art qui se dégage de soi se reconnaît en dette devant l'existence ordinaire, et la sorte d'amour qu'on y rencontre».

En 2009, un des exemplaires dédicacés des *'Fleurs du mal'* de 1857 fut vendu pour trois cent mille euros.

Aujourd'hui reconnu comme un écrivain majeur de l'histoire de la poésie mondiale, Baudelaire est devenu un classique qui, étant resté un lyrique obsédé par les épreuves et les émotions de son propre cœur, par sa propre expérience du mal et de la tentation affrontés avec lucidité et franchise, apparaît bien comme le poète qui a continué le romantisme et qui l'a pour ainsi dire mené à son terme, en tout cas un des poètes les plus appréciés de notre temps.

Voir aussi BAUDELAIRE I – sa vie et ses oeuvres
BAUDELAIRE II – son ambivalence
BAUDELAIRE III – son esthétique

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)