

Littérature française moderne

M. Georges BLIN, professeur

Les cours du *lundi* qui interrogeaient les « contradictions de la poésie » sous l'emphase de la *modernité*, et les explications du *jeudi*, qui cherchaient dans le déchiffrement littéral de certaines « Fleurs du Mal » des coïncidences encore inestimées avec l'*hermétisme*, formaient envers BAUDELAIRE un chiasme, comme sa justification semblait s'être partagée entre des allégorismes de la « Tradition » et une valeur mise sur la nouveauté que chaque regain de l'existence isole d'une essence. Un appui de sa poétique, du vers et de l'univers, supposait donc le retour, la rime ou la symétrie, la métaphore en tant qu'anaphore, le rapprochement que des parties font entre elles d'une perte de hauteur et, bref, la métempsychose ; l'autre, penché sur la métamorphose — la « métamorphose journalière des choses extérieures » — préférait l'exception dont une foule est le nombre, l'équilibre étant pris sur son contraire, sur la digression, sur la chute que chaque matin fait d'une postérité de sa fuite. En anticipant même le remords dans la « vie antérieure », les « phares », sur la même ligne, ne protestaient que la répétition d'un feu tournant ; mais le « déplacement de la vitalité » coupe la boucle, ou le serpent ; et « l'infini des sensations » transmet d'autres passages, peut-être supérieurs, de l'Un dans le multiple, de l'originalité dans la décadence et de la poésie dans la prose. L'opposition semblait donc invincible entre une Beauté tout aussi étrangère à nos vicissitudes que le principe qu'elle remémorait d'un autre monde et une étrangeté corrélative, en celui-ci, de l'ouverture ou de l'inégalité des temps ; entre une mystique tenant que l'Idée ne fait pas de différence historique et une exaltation du présent pour ce qu'il garde, en s'effaçant, d'un caractère, d'une mode, d'un âge ou d'un usage : d'une faveur quand passent les rubans — comme une « morale » des villes mortes, des « miroirs ternis » et des pas perdus. L'étude a témoigné que ce contraste avait été constant chez Baudelaire ou continu, mais qu'il avait pris la forme d'un croisement décisif en 1855. Les deux options se recoupaient d'ailleurs sur la théorie des « Correspondances ». Elles supposaient également que l'art en redevînt « l'enfance » ou le regret. Si le « surnaturalisme » réclamait le rapatriement des lettres dans le Verbe et des figures dans l'esprit, c'est — comme « le Croquis de Mœurs » — de la « circonstance » qu'il repartait, de l'irrégularité. Inversement, l'exotisme de la vie immédiate contenait les

synesthésies, le voyage (une « représentation du présent ») ou le rapport de totalité (« l'Exposition universelle », « l'homme du monde », la référence de chaque « vignette » à l'« harmonie » qui « régit tous les membres de l'histoire »). Et enfin, pour le siècle que nous commémorions de sa mort, Baudelaire n'était-il pas aussi près de nous dans sa « mystique », s'il y suivait — fût-ce en symboliste de l'occultisme — des comparaisons interstructurelles de l'imagination, que dans une inauguration de l'idée de modernité qui serait en nous contradictoire si nous n'en avons, du moins dans nos applications, rien changé ?

Pour l'*hermétisme*, on est parti du « Satan Trismégiste » de la pièce *Au Lecteur*, sous la différence de ce « savant chimiste » avec l'« Hermès inconnu » d'*Alchimie de la Douleur*. Il était, dans mainte tradition, naturel qu'une divinité de la mort ou du mal soit tricéphale ou triprosope, une inversion de la Trinité. Quelle connaissance, même en dehors de Dante, Baudelaire avait-il pu réunir du Moyen Age, et notamment du théâtre ? Dans l'article sur *Tannhäuser*, il évoque les « *Mystères* de l'époque la plus plastiquement catholique ». En vérité, Satan, dans le Prologue, est, comme la scène, l'ouverture d'un masque, c'est-à-dire une bouche ou — comme il nous dérobe, en se les imputant, nos ressemblances avec les bêtes — sa sortie d'une gueule. Celle d'où il fume, de l'Ennui, nous notifie l'opium (les « pipes du diable » et l'alliance du spleen avec le houka nous ont semblé, notamment chez Eugène Sue, des inventions romantiques). Mais un lever du rideau sur le rideau même, ou sur la chute, ou, comme dans *Le Rêve d'un Curieux*, sur l'exaction d'un spectacle, disait aussi que le diable est, comme le souffleur, celui qui nous cache sa trappe : le sommeil, c'est-à-dire la bonne conscience (même si « l'oreiller » en garde des cornes : « O Bacchus, endormeur... ») ; ou le trou d'un rictus plus cruel que la faim : le bâillement. L'Ennui y absorbe ce qu'il rejette, le monde, ou — pure confusion des actes de manger et de soupirer — n'en dévore qu'une simulation, de l'air. Telle la comédie serait encore plus vaine que ses victimes, si, en n'engouffrant que des défauts, elle n'en dégorgeait l'enfer. Ce « diable-prologue » est pour rire, littéraire, ou comme s'il n'existait pas, mais la littérature est « sainte », et le rire, « satanique ». D'autres réciprocités sont souffrantes chez Baudelaire entre l'Idéal et la « Caricature », le Fou et la Vénus, la Beauté et Satan, l'harmonie et l'ironie ou, pour tout dire, entre la poésie et le « comique absolu ». Ici, c'est lorsque le Diable feint d'être une marionnette, qu'il « tient les fils ». Notre « sottise » est, selon le premier mot de la pièce, sa meilleure chance de devenir, en tant que joué, l'acteur (au dernier vers : de notre mauvaise foi). En négligeant même la différence d'une bonne « hypocrisie » (de l'art ou de l'auteur) qui répare l'autre (du lecteur ; « mon semblable, mon frère »), le prologue était d'avance plus désespérant qu'aucune « Fleur du Mal ». Dans la formule « Satan Trismégiste », ce n'est pas Hermès qui appelle le diable (par l'idée de magie), mais Satan qui évince l'Œuvre. Il l'arrête au stade de la « volatilisation ». Il décompose la créature et, pour

autant, l'isole de la « fixité » nécessaire à toute mobilisation. Il crée..., mais l'inopération : une apathie moins puissante que le Rêve (fût-ce le cauchemar) et plus mortelle que la vie, cet aveuglement. Les poèmes et — si l'objection est de principe — le premier sollicitent le réveil. Ils font opposition de la chose faite, et d'un avertissement, d'un « Avertisseur » assez généreux pour se confondre avec ceux qui n'auraient pas réparé la fatalité du mal par une crainte de le subir élevée jusqu'aux pouvoirs de le faire en le montrant. La première impression de *Fleurs du Mal* sous ce titre, dans la *Revue des deux Mondes*, en 1855, restait donc dans les quatrains liminaires (d'un salut, sans le dire, pour le seul poète) la provocation d'un pessimisme total, irrité par la symétrie, dans la pièce finale, de l'ogre avec l'enfant, puisque l'amour y apparaît tout aussi fort que le diable, ou égal à son contraire, l'Ennui, dans l'art de vider une tête (*L'Amour et le Crâne*). Une post-face pour dire qu'une bonne alchimie, de l'œuvre exécutée par son « martyr », avait vaincu les magistères du Démon, ceux qui militent pour la « vaporisation », fut esquissée, pour 1861, mais abandonnée : cette protection angélique fût demeurée plus extérieure à l'acquis que la condamnation de 1857 ou que l'« Epigraphe pour un livre condamné ». A vrai dire, Baudelaire avait orienté sa première présentation de « Fleurs du Mal » ainsi nommées, vers un autre congé ; ce « véritable épilogue, digne du prologue *Au Lecteur* » devant fournir « une réelle conclusion ». Dans sa lettre à V. de Mars du 7 avril 1855, il en envoyait un canevas qui, selon les éditeurs, recouvre *l'Héautontimorouménos*. Or la concordance ne vaut que pour la seconde moitié. L'étude a montré que la première est passée dans *Madrigal triste*, moyennant des problèmes à reviser, de la dédicataire. De toute façon, l'idée supposait, comme dans l'adresse *Au Lecteur*, que le mal n'eût d'autre remède que d'en devenir la volonté (la souffrance, d'une méchanceté) ou, du moins, la conscience ; et, comme elle, une aversion du même pour le même, une haine de la fausseté d'un « frère », ou d'une autre moitié, la sœur, à « frapper sans colère », l'âme. C'était rejoindre, au rebond d'une épigraphe (en vertu de laquelle on a pu étendre Agrippa d'Aubigné, et même Rabelais), non pas seulement *l'Irrémédiable* et les notes sur Laclos ou des feuilles « intimes », mais *Alchimie de la Douleur*, si, malgré la différence que l'on a accusée des thèses, dont la seconde est *a contrario* pour l'enfer, cette pièce était bien comprise avec la suivante : *Horreur sympathique*, sous le titre commun, dans une liste pour la 2^e éd., *Similia similia* [?]. Par les « sympathies » l'on retrouvait les correspondances et dans un autre Hermès la faculté que Baudelaire eût, même au sens le plus banal de l'adjectif « Trismégiste » (pour dire que Satan est le trop-puissant) trahi des accointances, fussent-elles aussi fabuleuses qu'ironiques, avec la pensée Alexandrine. Un premier rapport, de la poésie en tant qu'hermétisme, purement, d'une indirection du langage, était à exclure. La seconde relation restait flottante en dépit de toutes les attributions que l'on a faites à Baudelaire d'un « néo-platonisme ». Ce rayon fut fixé entre certains contacts, de livres, de libraires, ou entre certains noms, Louis Ménard, par ex., cet helléniste, plus explosif que sa « chimie »,

dont — bien en-deçà de sa traduction du Corpus hermétique, et de toute comparaison du *Diable au Café* avec *Le Joueur généreux* — l'effet, même adversatif, sur Baudelaire (et déjà de *Blanche* sur *Les Femmes damnées*, CXI) semble s'être propagé comme une revanche de la circulation des lectures, des manuscrits ou des curiosités dès avant les publications. Mais plus encore que toute « Table d'Émeraude », que l'on ferait tourner ici-bas, d'un dualisme (vertical) de l'Analogie, Hermès, pour Baudelaire, c'était — comme pour ses premiers artisans, si l'on en croit le P. Festugière — l'idéal d'une industrie : de « teinture », la transmutation des métaux. Si le plus « riche » est la « volonté » — l'esprit devrait, en renversant l'échelle, s'obliger à l'extraire, électivement, de la « boue ». Au foyer d'un « miroir » — d'un « Miroir d'Alchimie » — ce Moyen Age avait été retrouvé par Baudelaire, comme une rose pour l'épine, ou pour la croix, sous des reliures du XVIII^e siècle. En mêlant Swedenborg et Fourier, le poète ne récusait pas même la consonance d'Albertus avec le Grand Albert. Un gant est comme la paume quand il contracte le poing. La « Tradition » voulait, en effet, que la différence des Illuminés ne soit pas moins réduite entre eux que le monde. Un même sens, figuratif ou spirituel, unissait l'hérésie, même d'un syncrétisme. Une synthèse de l'or à partir d'une préciosité du malheur était encore une refabrication du soleil. En employant — fût-ce pour la couleur, bien distinguée de sa « magie » — toutes les catégories, même astrologiques, de « l'alchimie » — Baudelaire espérait qu'un « verbe » en redevînt le « nombre ». Ce vocabulaire était dévalué, et nous sommes bien embarrassés, comme pour les traites que le surréalisme a tirées sur les sciences occultes, de tracer ici les parts d'un crédit solide et d'un folklore de la comparaison. Nous nous sommes donc efforcé de montrer, par des statistiques, par la bibliographie, par la suite donnée à certains exemples, ou en relevant d'étranges coïncidences (le cas, pour n'en citer qu'un, d'un Johannès Trismégiste, Lorambert, dont les couvertures et pages de faux-titres — (!) — illustraient complètement, dans les rééditions de ses petits manuels in-16, d'« onirocritie », le diabolisme de la troisième strophe *Au Lecteur*), quelle avait été l'extension de l'hermétisme, et notamment de l'alchimie, sous le Second Empire. Ce n'est pas seulement à l'égard du satanisme que l'an 1855 marqua une pointe. Le pamphlet, signé Erdan : *La France mystique* portait, dans le catalogue qui y était annexé, l'annonce d'une *Esthétique nouvelle*, du Comte G. de La Moussaye, qui fixerait enfin le « rapport harmonique entre les sons, les odeurs et les couleurs ». Nous approuverions l'hypothèse d'O. Nadal voulant que la rédaction définitive du sonnet des *Correspondances* ait été, elle aussi, contemporaine de l'Exposition Universelle. De toute façon, Baudelaire n'était pas ridicule, dans l'ébauche d'un Epilogue pour la 2^e éd. des *Fleurs*, de dire à la Ville : « ... Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or ». L'Académie des Sciences avait bien écouté, en 1853, un C. Th. Tiffereau proclamant : « J'ai découvert le moyen de produire de l'or artificiel, j'ai fait de l'or ». Un autre « préparateur » non

à Nantes, mais au Collège de France, et futur historien des origines de l'alchimie, Berthelot promettait, si l'on en croit Michelet, des diamants à « courir les rues » ! Le positivisme dégageait une nostalgie de son contraire, un archaïsme de la poésie qui prenait, contre le Progrès, l'office d'un Symbolisme, ou une poésie, comme chez Louis Figuier et Jules Verne, des « mystères » de la science. Pourtant, dans les faveurs que Baudelaire accordait à une comparaison du poème avec une « sorcellerie évocatoire » ou avec une haute magie de la transformation des natures, son rôle, influençant Rimbaud, Mallarmé et même le surréalisme, fut plus actif sans doute que le spiritisme de V. Hugo. Auparavant, quand on parlait de l'Œuvre ou de l'Art, d'un « Grand Art », c'était pour désigner l'alchimie. Désormais, l'on parlera d'alchimie surtout pour dire qu'il n'y en a pas d'autre que l'Art, comme il résulte de calculs cachés ou parce que la Beauté représente un exil, le sien, le nôtre, la poésie d'un manque, une présence par défaut, la chose à « insulter », le chiffre d'une « horreur sympathique ». La pièce de ce titre, dans le recueil de 1861, formait avec la précédente un tout difficile si l'on ne retrouvait pas l'unité des poèmes apparus entre *Obsession* et *Recueillement*. Un cycle des publications de 1860 trouverait son lien principal dans l'application que Baudelaire se faisait des textes de Quincey. Le dédoublement par contraste des deux « alchimies de la douleur » annoncées sous le titre *Similia similia* constituerait, dans l'aura des « Paradis Artificiels », un « Tombeau » de l'auteur des *Suspiria*. La revendication homéopathique d'un destin dont les souffrances étaient creusées par la « pharmacie » du diable, ou de Paracelse — le laudanum —, qui les apaise, serait comblée par cette ressemblance, plus forte alors qu'avec Poe, comme par la satisfaction que le ciel apporte à la terre quand il est aussi noir et plus « déchiré » qu'elle. Dans la pièce LXXXI, le personnage générique qui dit « Vie » et « Nature », lumière, « splendeur », serait Champfleury, dans les termes où Duranty venait de le défendre contre tout pessimisme à la Baudelaire (non nommé, mais transparent) dans la préface, datée d'avril 1859, des *Amis de la Nature* (Poulet-Malassis, 1859) ; l'autre, celui qui dit « deuil » et « sépulture » serait Baudelaire, et le « cadavre cher », Quincey, dont la mort pouvait être réclamée par celui qui échangeait avec lui des fraternités, proprement, d'intercession. Nous avons cru rétablir le contexte dans l'agitation de Baudelaire contre la *Revue internationale*, revue capable, assurément, d'accueillir *Eurêka* et d'honorer les *Fleurs du Mal* (sous un très beau témoignage plus ignoré que celui qui le rendait, Félix Platel, « Ignotus » pour le *Figaro*), mais coupable de glorifier, par la plume d'un Mario Proth, le renforcement de Champfleury en Duranty, ou les *Amis de la Nature*, dans une livraison, comptant Poe pour Baudelaire, dont le « Courrier de Londres » annonçait sans nulle émotion la mort de Quincey. La suite fut, dans le n° 10, du 30 juin 1860, que cette Revue publia l'essai *Du Meurtre considéré comme un des beaux-arts* sous la confiance, donnée au traducteur Roger Roux, d'avoir à accabler une vie (p. 75 : de « poète fainéant ») non excusée par le rappel

de sa fin. Si les poèmes sont trop allusifs, le repérage aura du moins servi à resserrer certaines données, dans la *Correspondance générale*, de l'irritation de Baudelaire contre les frères De Rode. Pour ce cas, comme pour d'autres poésies dont on a souligné l'inquiétude qu'elles laissaient même à l'égard d'un sens littéral, l'étude a procédé d'un détail qui resterait inopérant sans la complète reproduction des appuis qu'elle a modifiés. On espère que les changements seront visibles dans la correction d'un essai, fautif de vingt ans : « Recours de Baudelaire à la Sorcellerie », et dans une refonte de commentaires aux *Fleurs du Mal*. Il suffira de mentionner que, pour l'attraction qu'un symbolisme crée d'un délire de la répétition, l'on a consacré trois leçons à un poème, évité plutôt que circonscrit par les critiques les plus propices à une interprétation ésotérique : *les Sept Vieillards*. On en a refait la gnose et l'agnosticisme. Quelles que soient les menaces pour ainsi dire sacrées de ce nombre, c'est bien ici la régularité qui dégage, en celui qui l'observe, une aliénation. Quand cessant d'être une même cryptographie d'autres apparences, la raison devient sensible, parfaite ou réalisée, elle dépasse en cauchemar la différence qu'une vie ressent de son déséquilibre. Une arithmologie de Saturne en deviendrait, dans la perception, la cabale, ou l'apocalypse, aux armes de Paris, d'une « nef des fous ».

Quincey est revenu dans les cours du *lundi* par l'éloge que le Thyrsé fait de l'élément « fuyard » ou fugitif, passager. La recherche d'un néologisme de la *modernité* fut reprise sous l'angle historique. Comme elle doit être continuée, l'argument des résultats obtenus (en quatorze leçons centrées, notamment, sur l'idée de relativité au XVIII^e siècle) sera plus profitablement annexé au bilan que nous nous proposons de compléter, d'une ouverture, à cet égard, que Baudelaire avait faite d'une nouveauté de son siècle dans les illusions du nôtre.

PRINCIPALES ACTIVITÉS

— Direction de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet de l'Université de Paris (M. Fr. Chapon, conservateur). Exposition « François Mauriac, manuscrits », inaugurée le 24 janvier 1968 (catalogue comprenant de nombreux inédits).

— Participation à des comités d'hommage (Claudé, Gide), à la commémoration nationale de Baudelaire, aux rencontres « La découverte du Présent : Baudelaire critique d'art », Paris, 8-13 janvier 1968. — Direction de l'édition préparée, pour le C.N.R.S., de la correspondance générale de R. Martin du Gard. — Refonte (avec Claude Pichois) de l'édition critique Crépet-Blin des *Fleurs du Mal* (librairie José Corti) : le premier volume est sous presse.

— Conférence d'introduction et présidence du Colloque, tenu à Paris (17-18 février), de la Société internationale de Symbolisme sur « L'Acte d'écrire ».

PUBLICATIONS

— *La cribreuse de blé, la Critique* (Librairie José Corti, 1968).

— *Baudelaire et les fleurs de l'impossible* (*Revue des Sciences humaines*, n° 127).