

Etudes comparées de la fonction poétique

M. Yves BONNEFOY, professeur

Délaissant pour un temps l'étude de la poétique des peintres au XVII^e siècle en Italie, la *première heure* est revenue cette année à ces poètes de la deuxième moitié du XIX^e siècle qui furent en France l'origine encore mal explorée de toute poésie ultérieure.

Cette fois, il s'agissait de comprendre comment les jeunes gens de la fin des années 60 — Mallarmé, né en 1842, Verlaine, en 1844, Rimbaud, né dix ans plus tard que Verlaine mais si précoce, on le sait — prirent conscience de l'« héritage » que leur laissait Baudelaire, mort en 1867. Quel sens ils lui donnèrent, autrement dit, quelle part leur en parut critiquable, et comment ils en discutèrent entre eux, si même ce ne fut pas toujours clairement qu'ils comprirent qu'ils s'étaient engagés dans un tel débat. Mais le but de l'enquête était aussi d'éclaircir certains points de leur œuvre à chacun, voire de leur existence, ainsi les rapports conflictuels de Verlaine et de Rimbaud qui demeurent obscurs à moins haut niveau de leur expérience.

Et pour ce faire il était de bonne méthode de rechercher d'abord les aspects que l'on peut tenir pour essentiels dans l'héritage, précisément ; et l'année fut entièrement consacrée, de façon assez imprévue, à cette étude préliminaire, avec, d'abord, des remarques sur la poésie romantique, dont *les Fleurs du mal* sont le dernier développement, autant qu'un dépassement décisif. Le poète romantique, qui pensait que le langage, dont il était le maître, avait une part divine, avait voulu reprendre aux théologiens et aux prêtres la tâche d'énoncer ce qu'est la réalité spirituelle et d'en indiquer la voie ; et Baudelaire a encore en lui quelqu'un qui se sent enclin à ce rôle, et capable de le tenir : *Elévation* ou *L'Albatros* en témoignent. Mais à cette poétique en somme assurée et donc, même, heureuse, malgré les souffrances de l'exil, l'auteur des *Fleurs du mal* n'a pas tardé à opposer une pensée et une pratique qui vont, en dépit qu'il en eut peut-être, la mettre en question d'une façon si radicale et troublante qu'elle ne s'en est pas relevée, du moins en France.

Comment prit forme cette critique ? On peut commencer à s'en rendre compte en relisant le poème *Correspondances* (sans doute ancien dans la genèse des *Fleurs du mal*) car ce sonnet évoque de façon succincte mais très précise la grande intuition que Baudelaire a eue, au seuil de son écriture, et gardée dès lors sous les yeux de sa poésie. Il y avait là, au départ, une pensée tout à fait traditionnelle. Quand Baudelaire dit, d'entrée de jeu, que la Nature est un « temple », les choses étant ses « vivants piliers » qui laissent passer des « paroles », c'est référer à la tradition séculaire — antique, puis médiévale, et active encore au XVIII^e siècle, et même à l'époque romantique après le premier choc de l'investigation scientifique, mais après quelques faillites aussi, spectaculaires, de la Raison — qui veut que les réalités du monde sensible signifient par analogie les aspects et les qualités du divin, et de ce fait ont entre elles également, par familles, des ressemblances de nature spirituelle. Ainsi, enseignait Macrobe, un visage reflété dans nombre de miroirs, c'est là quelque chose d'analogue à ce qui en Dieu est sa gloire, illuminant l'univers.

Mais ce qui caractérise cette pensée des correspondances, c'est qu'elle ne porte que sur des *êtres*. La ruche, que l'on compare à la société humaine, ou la rose, que l'on compare au cosmos, ne sont pas de simples schèmes que la pensée utilise mais des existences, présentes parmi les autres dans la communion de toutes les vies créées par Dieu pour refléter et chanter sa gloire. Et qu'il s'agisse, dans la comparaison, non pas exactement d'une rose mais de la rose n'enlève nullement à celle-ci son caractère de réalité incarnée en un instant et un lieu, en rapport existentiel avec qui la cueille ou l'arbre auprès duquel elle pousse. Comme la fée sous la multiplicité des petites fées locales, comme la Vierge derrière les Notre-Dame différenciées par les dévotions et pèlerinages, la chose entrée dans le réseau des correspondances est un être, non une idée, un être que l'on ne peut percevoir qu'en restant un être soi-même, dans le champ de sa propre vie la plus totalement incarnée. On a insisté sur cet aspect de la théorie des correspondances parce qu'il a une conséquence qui se révélera importante pour la réflexion sur la poésie. Et c'est que le savoir qui s'attache à ces réalités perçues par analogie est délivré du risque de devenir une appréhension conceptuelle. On ne contrôle pas avec des concepts, en effet, on ne peut remplacer par une formule, l'être qui est là, devant nous, comme une présence et non un objet, il n'est pas l'exemple d'une notion mais l'interlocuteur qui répond à un nom propre ; et l'approfondissement de la connaissance de ce qu'il est ne peut se faire dès lors que de façon intuitive, transcendante à toute analyse de ses aspects.

C'est là ce que l'on peut signifier d'un mot, et que Baudelaire emploie, *symbole*. On appellera symbole la sorte de réalité qui, impliquée dans une relation analogique, transcende notre capacité de la conceptualiser, n'est là présente qu'en se refusant à cette sorte d'approche, et laisse ainsi entrevoir, dans le rapport de deux termes, une profondeur du coup délivrée de tout

risque d'interprétation réductrice. Rose et monde ensemble, cela se *voit*, mais ne se laisse pas épuiser par une formule, qui leur substituerait du langage. Alors que l'*allégorie*, au contraire, est ce qui procède du savoir propre à la langue, à ses réseaux de concepts, et ne s'établit donc entre la pensée et son horizon naturel qu'en prenant appui sur des choses que cette langue y a déjà découpées, ou restructurées, ou cherche à réduire, ce qui ne produit qu'un discours, composé d'idées, malgré d'apparentes références aux aspects concrets de la réalité perceptible. C'est par sa relation au symbole, c'est par cette capacité d'ouverture à une réalité métalinguistique — à l'unité — que la pensée des correspondances reste intéressante, alors même que les analogies qu'elle a désignées peuvent apparaître périmées. C'est à cause de cette sorte d'intuition que Nerval s'y référerait encore un peu avant Baudelaire, lui qui rappelait dans ces *Vers dorés* qu'il y a de la « vie » dans toutes choses.

Baudelaire lui-même, qui a lu les *Vers dorés* dans *l'Artiste*, indique clairement qu'il demeure attaché à cette pensée, puisque son propre poème est, dès ses premiers mots, au présent de l'indicatif : la Nature *est* un temple. Toutefois il a, lui, besoin d'indiquer que les paroles qui parlent ainsi de l'unité sont « confuses », ce qui n'était pas le cas lorsqu'on errait, certes, dans la « selva oscura » de l'existence troublée ou inavertie, mais non sans y rencontrer des signes qu'il ne tenait qu'à l'individu de comprendre : ainsi pour Perceval les trois gouttes de sang sur la neige. Ne se trompait que celui qui, pécheur, le voulait bien. Tandis que dans le sonnet de Baudelaire, c'est l'unité même qui apparaît « ténébreuse ».

Et aussi bien — et c'est là le second point fondamental du poème — elle est abordée autrement que dans la théorie traditionnelle. A l'évidence première, qui montre que la nature est un temple, un lieu où l'unité, le divin, rayonnent de toutes parts, Baudelaire, en effet, en superpose une autre : qui est que les correspondances que « l'homme », l'homme d'aujourd'hui, peut appréhender, sont entre données de la *perception*. Auparavant, on vient de le voir, elles portaient sur des êtres. Même le bleu du manteau de la Vierge, apparemment simple aspect, était perçu comme un être. Maintenant les « échos » de l'Un, ce sont — vaste déploiement du huitième vers — les couleurs, les parfums et les sons, c'est-à-dire de l'apparence : on verra la rose, mais comme de la couleur, du parfum, sans s'attacher immédiatement, intuitivement, à sa qualité cosmique, on verra du vert — pour reprendre une allusion du poème — avant d'avoir vu la prairie, on regardera le soleil, mais sans pouvoir le fixer, comme Nerval s'étonnait déjà qu'on eût pu le faire, car l'impression passe désormais par le corps, — plutôt donc on regardera toutes les couleurs, tous les tons du soleil couchant, richesse mais dans laquelle « se fige » le sang de ce que Nerval appelait « la vie ». Monet, disons, au lieu de l'Angelico ou de Bellini.

L'analogie se déploie, pour Baudelaire, au plan horizontal de l'apparence, ce qui, à tout le moins, entrave le mouvement vertical qui se portait par des êtres vers le divin. Et en cela le nouveau poète est bien le contemporain du nouvel esprit scientifique, lequel ne veut plus connaître du monde que des aspects, conceptualisables par empirisme et logique, sans emprunt à aucun savoir a priori, et ouvre ainsi à l'artiste — avec d'ailleurs une indifférence qui a de quoi inquiéter — le champ des perceptions dont le physicien ou même le botaniste n'ont que faire : par exemple ces taches sur cette pomme qui n'ont rapport ni à son espèce, problème de botaniste, ni à sa façon de se conformer aux lois de Newton.

Telle est la deuxième indication des *Correspondances* ; et il importe donc de comprendre quelles conséquences va en tirer Baudelaire, à une époque où un Gautier, par exemple, a déjà conclu que la tâche de l'art était justement de prendre en charge les faits de la sensorialité à leur niveau propre, mais pour simplement protéger l'existence de trop d'abstraction ou de sécheresse, que ne compenserait que sans vrai bonheur un hédonisme vulgaire. On s'est arrêté un moment à cette œuvre qui est bien plus sérieuse et même angoissée qu'on ne le croit. Gautier pense que l'art doit préserver l'épaisseur de la présence des choses. Mais comment se fait-il que plus on recueille de perceptions de couleurs, de matières, de saveurs, etc., plus l'objet qui se constitue ainsi semble vide, gros de signes par le dehors, creux par le dedans, à l'image de ces meubles, monuments, vêtements, bibelots de l'époque qui roule vers l'Empire ? Pourquoi les plumes tombées de l'Un ne peuvent-elles être repiquées que sur cette « inanité », comme Mallarmé va dire, et en trompe-l'œil ? *Symphonie en blanc*, par exemple, dans *Emaux et Camées*, exprime cette inquiétude, en constatant que le clavier de la perception des couleurs, aussi capable soit-il d'irisations et de demi-teintes en prélude à Debussy, ne peut dire, métaphorisée par le blanc funèbre, que la mort : mort de cette « vie » que Nerval savait donc encore en toutes choses. Gautier comprend que la sensation n'est pas une solution en elle-même, car elle peut être la jouissance codée qui est bonheur de propriétaire — on va détester le « bourgeois » —, qui réifie ; et il va donc essayer de donner une dimension spirituelle à sa sensibilité en somme trop courte en se proposant d'en employer les moyens à un « travail », celui de la production d'une œuvre gagnée sur une matière rebelle ; mais sans pouvoir définir le Beau qui devrait naître de ce travail. Aux perceptions les plus ordinairement sensorielles n'y a-t-il de complément dans l'esprit que les contraintes d'un formalisme exacerbé par des règles ? Aussi pénible soit-il, ce travail ressemblerait à un jeu.

Il y a de profondes affinités entre Baudelaire et Gautier, et on verra que Baudelaire a réfléchi sur cette idée d'un travail, mais c'est aussi par opposition à Gautier que peut se révéler le plus directement et le plus fortement peut-être l'originalité dans le siècle de l'auteur des *Fleurs du Mal*. Et ce qu'on a remarqué d'abord, c'est qu'il y a tout un plan, dans *Correspondances*, où

celui-ci ne semble éprouver, pour sa part, aucune inquiétude en présence, et dans la pratique, du nouvel espace des perceptions. Certains parfums sont dits « corrompus », mais ils ne sont pas sans « expansion » ni « grandeur » ; et d'autres perceptions sont données pour « fraîches », « douces », joyeuses, avec pour arrière-fond des aspects du monde qui ont, prairies, chairs d'enfants, hautbois, de l'infini en réserve. Quant à la musique qui peut naître de ces gammes diverses, elle paraît susceptible, comme ce hautbois justement, de « chanter », non sans mélancolie peut-être, de façon un peu voilée mais qui reste vive, des « transports » qui ne sont pas seulement ceux des sens. Baudelaire emploie même le mot « esprit ».

C'est en fait cette présence d'une musique qui assure d'ailleurs à *Correspondances* son bonheur au moins relatif, et cela parce qu'elle permet à Baudelaire de préserver, malgré l'enténébrement des symboles, cette prescience d'une unité dont toute musique est capable. Une évidence, pour Baudelaire, à ce plan de la perception qui pourrait se réduire à des plaisirs ou souffrances du simple corps : s'il y a des bruits il y a des sons ; s'il y a de la couleur il y a des tons qui permettent des accords, et s'il y a des odeurs il y a aussi, c'est même essentiel, on le verra, des parfums qui également se composent. Et dans ce possible il y a même et tout de suite des faits : ces « longs échos » que l'on entend qui retentissent dès que les données des sens sont perçues. Constatons-le : l'expérience des sens est d'emblée pour Baudelaire une harmonie, un au-delà de la sensorialité qu'elle demeure pourtant, une unité dans cette harmonie, et donc une sorte d'être, malgré la dissipation des présences d'êtres qui a précédemment été remarquée. Un mystère, en somme, au sens fort du mot, un mystère que Baudelaire indique lui-même, qui aurait pu écrire « il y a » pour signifier le fait et la variété des sons, parfums et couleurs, mais a préféré énoncer : « il est ». A la matière même un être reste attaché.

Et cette voie peut même conduire, à nouveau, à non seulement de l'Être, mais à des êtres — à tout un monde, avec sa structure, son ordre, comme au temps des antiques correspondances — car les analogies entre les couleurs, les parfums, les sons, peuvent, au sein de la musique qu'ils ont en commun, virtuellement, aider à dégager tous ceux-ci de leur empiègement dans l'expérience ordinaire et à les combiner pour une entrevision, à tout le moins, de réalités certes imaginaires mais dotées néanmoins des trois dimensions de l'existence. Qu'on pense à des idées de Rousseau dans le *Dictionnaire de musique* ; à des évocations des prés, de ruisseaux dans les phrases de la *Symphonie pastorale* : aux essences « objectives » du monde médiéval des correspondances peuvent se substituer, grâce aux analogies entre la couleur et le son, ces ruisseaux, par exemple, ces objets mentaux, simplement mentaux mais plus satisfaisants pour l'esprit que ceux qui existent — et par conséquent, peut-être les vrais, les seuls vrais, ainsi découverts au-delà du monde imparfait par le travail du poète.

Exemple a été donné de l'objet mental dans la pratique de Baudelaire, en se confiant à des suggestions que « l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens » de *Correspondances* proposent aisément, parmi d'autres : et ce fut parler de la « chevelure », décrite ou évoquée dans tant de pages des *Fleurs du Mal* ou des *Poèmes en prose*. Chevelure où le musicien de la sensation peut, par la grâce du poème, cette musique écrite, « plonger » sa tête, son être, pour rejoindre « tout un monde lointain, absent » où l'être humain connaîtrait, s'il y vivait, ce que Rimbaud dira la « vraie vie ». Monde « presque défunt » ? Monde, aussi, où l'âme peut boire « le vin du souvenir », et ainsi y reprendre pied et confiance en soi par l'ivresse. C'est par de tels « transports » de l'esprit autant que des sens que l'art baudelairien, la part de son œuvre qui est art, fait de la superficialisation apparente de l'expérience de la réalité sensible, avouée par *Correspondances* à la fin du temps des symboles, la voie d'une profondeur à l'autre bout de laquelle on trouve de la Beauté, de l'infini, de l'Unité peut-être : qui sait, la vraie réalité, seulement accessible à celui qui mériterait bien, dans ce cas, d'être dit le « parfait » chimiste.

Un moment heureux, par conséquent, dans cette pensée des *Correspondances*, — heureux par la clarté avec laquelle les moyens de l'alchimie se proposent, et par la confiance qu'ils inspirent. Peu importe les difficultés, les souffrances causées par la situation de l'exil, car les couleurs, les parfums et les sons peuvent « se répondre », permettant des « transports » de l'esprit et des sens ensemble, c'est-à-dire un lieu de réalité. Et avant d'en venir à l'inquiétude d'une tout autre nature qui se profile au-delà, on s'est attaché à décrire, empruntant cette fois à diverses parties de l'œuvre de Baudelaire, quelques caractères de ce bonheur.

L'un d'eux, le plus important peut-être, étant la primauté du parfum sur la couleur et le son. Certes chaque registre de la perception sensorielle peut prétendre chez Baudelaire à cette sorte de primauté d'une façon ou d'une autre. On a déjà mesuré l'importance de l'harmonie dans le projet, et cette idée ne peut naître que d'une attention aux virtualités de la matière sonore, à laquelle bien des poèmes réfèrent. D'autre part, tant de poèmes des *Fleurs du Mal* et tant des « curiosités esthétiques » de leur auteur le montrent si instinctivement peintre et si passionné de peinture qu'on peut penser que sa création d'objets mentaux ne peut ne serait-ce que s'ébaucher sans qu'une vision ne les pourvoie d'une forme « plastique » et d'un espace. Mais plus intimement encore à l'aspiration baudelairienne vers plus que la réalité ordinaire, il y a le parfum, pour diverses raisons que l'on a cherché à comprendre.

D'abord, comme le bruit a place à côté du son, l'odeur jouxte le parfum, et si celle-ci peut sembler encore plus « naturelle », c'est-à-dire « abominable », qu'aucun bruit, il reste qu'il y a l'odeur de la peau, du corps — de la chevelure — que Baudelaire accepte profondément, comme presque tout ce

qui est sexuel, ce qui permet de garder contact, dans l'espace de la recomposition artistique, avec l'existence vécue dont les autres sortes de perception s'évadent, voire même avec le fait d'un autre être : et ainsi de répondre à un besoin réprimé peut-être, mais dont on verra bientôt l'importance. Outre cela, ce « vécu » du parfum peut s'effectuer les yeux clos, ce qui ne porte nul tort à l'écoute plus spécifiquement musicale, ni même aux grands élans du regard — c'est « les deux yeux fermés » que Baudelaire imagine des ciels, des « ports retentissants », des paysages d'automne — mais délivre l'esprit de percevoir les effets du temps, que l'œil constate si fort, et que la musique même ne peut que garder en mémoire — dans le son du cor, par exemple, ou un opéra de Weber. Et surtout le parfum est un exemple pour l'art, il a valeur de méthode : car ses enroulements, ses tourbillons, ses expansions et resserrements, la fluidité de ses mélanges, l'extrême ténuité parfois de ses suggestions les plus riches, cela confond dans une seule nuée l'intérieur et l'extérieur, le proche et le lointain, l'instant présent et le souvenir, voire le sexuel et le religieux — sous le signe des salles d'église de l'enfance, près de la mère parée, bruissante de soies et de satins, parfumée —, et délivre donc l'imagination des contraintes du temps et de l'espace ordinaires, ce qui permet d'autant mieux de bâtir le pays « natal » de *l'Invitation au voyage*. Les bouffées de parfum sont littéralement ces « vaisseaux » qui, leurs voiles gonflées, quittent sous le ciel « qui frémit » l'espace de ce monde, par la voie des terres lointaines qui les produisent. Elles portent à leur extrême les suggestions que font les nuages du soir, les « merveilleux nuages », dans l'ordre du visible, ou certaines phrases de Wagner. Et en cela la pratique du parfum, sans être plus riche que les deux autres, est celle qui les restructure par en dessous, les revitalise, les libère des esclavages anciens. Baudelaire pourra écrire « cheveux bleus », parce que les « senteurs confondues » de l'huile de coco, du musc et du goudron viennent de l'habituer à des interpénétrations de qualités qui pourtant demeurent distinctes. Et il accédera au *sfumato* d'*Harmonie du soir* où les perceptions fluidifiées, vaporisées font des trois plans de son expérience un même bain de paresse, comme il dit. Le parfum est le catalyseur de l'alchimie par laquelle Baudelaire a rêvé de transmuter le plomb de la réalité ordinaire en l'or — l'or vapoureux — de la « douce langue natale ».

Mais il était temps de se souvenir que son apport à la poésie a été essentiellement critique, et ce poème, *Harmonie du soir*, fut une invitation à le faire, puisque à la fin de ces vers le figement du « sang » du soleil couchant est dans le tournoiement de toutes les perceptions — de la matière faite lumière — le signe qu'espace et temps recoagulent parfois. Pour quelle raison le font-ils, quel est ce souvenir qui, « ostensor », emprunte donc à la religion du dieu personnel, du dieu qui s'est incarné dans le temps et dans l'espace ? On doute que ce soit celui d'une Madame Sabatier, aussi « madone » ait pu

être dite celle-ci, c'est plutôt ce qualificatif qu'il faudrait chercher à mieux comprendre, dans ces cas où Baudelaire étend à sa vie le vocabulaire de ses poèmes.

Et on en doutera plus encore quand on aura constaté que nombre d'autres pages de Baudelaire s'ouvrent à des souvenirs qu'elles ont cherché à oublier. C'est le cas de *Rêve parisien*, poème dans lequel le peintre « fier de (son) génie » a expérimenté par ce qu'il croit un « caprice » — mot surdéterminé, en un temps épris des Vénitiens, de Watteau — une contradiction singulière au plan même des perceptions. Il s'agit là de se délivrer de l'espace. Le recours à la forme architecturale ne s'est exacerbé que pour la fluidification qui sans dénier franchement le fait des trois dimensions veut faire de l'infini avec ce fini. Mais c'est pour constater bientôt que n'a été fait de la perception qu'un emploi artificieux — « tout pour l'œil, rien pour les oreilles ! » — qui n'a fait que voiler, non réfuter, l'horreur du « triste monde ». Une inquiétude semblable se marque dans *Symptôme de ruine*, qui fait sans doute écho à un véritable rêve. Ce qui se rappelle au « souvenir » dans ces textes n'est rien moins que le monde que l'on a cherché à transmuter, et parce que ce plomb-là est peut-être plus réel que les images qui se sont formées dans l'esprit, simplement l'esprit.

L'inquiétude de Baudelaire a été montrée à divers plans de son rapport aux images que son art « heureux » a produites. Ainsi l'image de la Femme. Protégée comme elle est au cœur de l'imaginaire par la beauté inhérente au corps, et aussi bien par les bijoux et le fard, elle n'en est pas moins minée par des signes de bizarre perversité : insuffisance, au plan du rêve, qui cache mal — cf. d'ailleurs un passage fameux des *Journaux intimes* — la réclamation d'un être qui a été privé par une idéalisation abusive de ce qu'il ressent pourtant comme sa vérité propre et son droit. C'est ce qu'avoue d'ailleurs, explicitement, le grand poème *A une martyre*. L'amant a tué sa maîtresse pour préserver l'image qu'il ne pouvait totalement substituer, malgré son « amour », à la femme qu'elle était. Il l'a tuée, mais plus exactement, ce meurtre étant aussi une métaphore, il en a fait du néant. Car toute la terrible beauté du poème, c'est que, dans la chambre enrichie de tableaux, de marbres, de parfums, la victime « étale » moins ce qui reste d'un corps que les débris d'une mise en scène dont les divers éléments, aussi « beaux » avaient-ils été, se révèlent fleurs fanées, parfums qui se décomposent — désespérément matériels.

Une analyse de même sens peut être faite d'*Un voyage à Cythère*, cette « démystification » de *l'Invitation au voyage* ; et de quelques autres poèmes. L'alchimie échoue, il y a quelque chose dans le « triste monde » pour opposer sa réalité propre à celle de la récréation artistique, celle-ci n'est peut-être donc qu'une illusion qui risque de rendre d'autant plus dangereux les abords du gouffre dont elle a voulu voiler la « terreur ». Et à ces allégories du néant

que sont, en somme, *Une martyre* ou *Un voyage à Cythère* s'ajoute dans les *Fleurs du Mal*, pour signifier la même critique, le fait de l'allégorie comme tel.

Celle-ci, on l'avait déjà souligné, c'est, par opposition au symbole, ce qui prend forme à partir d'un système de concepts, et ne fait donc allusion au monde — apparemment respecté, pourtant, pour son épaisseur de réalité sensible et de sens — qu'en le soumettant à ces schèmes, à ces catégories du langage, ce qui réduit ce qui est à certains seulement de ses aspects. Autrement dit, c'est une violence faite à la réalité empirique, alors que la simple métaphore — « Tu ressembles parfois à ces beaux horizons... » — n'est qu'une hypothèse de lecture, ouverte à contradiction, et laisse de ce fait intact, et peut même intensifier, le sentiment de la transcendance de ce qui est sur ce qui l'exprime. Consentir à l'allégorie, surtout dans ce monde moderne où il n'y a plus de symboles pour en réparer le dommage, c'est donc beaucoup perdre, ce qu'un poète comme Baudelaire, si perceptif, ne peut pas ne pas s'avouer, — qui reconnaît ainsi que c'est au-dehors de l'être qu'il est resté, toujours loin du pays de la « douce langue natale ». « Tout pour moi devient allégorie », écrit-il, et il ajoute que c'est là être « enseveli » comme dans un « suaire épais », ce que confirme le fait que nombre de ses allégories sont une pensée de la mort. On en a considéré quelques-unes, notamment *Danse macabre*, qui est même une allégorie de l'allégorie, et on a fait l'hypothèse que les « fleurs du mal », « fleurs malades », qui ont donné son titre au recueil des poèmes de Baudelaire, ne réfèrent pas aux comportements pervers que celui-ci dépeindrait, mais aux allégories qui ne peuvent que naître sous sa plume, privée d'atteindre au plein du réel par la pratique de l'art. Là où il aurait pu faire l'expérience des vraies fleurs, ne lui restent que ces « bouquets mourants » que dit *Une martyre* : « le printemps adorable a perdu son odeur », qui avait été autrefois le « vert paradis ». On peut remarquer que la partie des *Fleurs du Mal* qui porte plus précisément ce titre n'est composée que d'allégories, — *Femmes damnées* en étant aussi une, et des plus préoccupantes : celle qui se sert de l'amour saphique pour signifier la « stérilité » de la « jouissance » artistique.

Il y a donc dans *les Fleurs du Mal* et un rêve et un aveu de ce rêve. Et il y a aussi et surtout une révolte contre l'art même qui a fait foisonner ce rêve. « Tout pour moi devient allégorie », constatait donc Baudelaire, mais il a écrit ces mots dans *Le Cygne*, où s'opère une véritable transmutation des valeurs.

Laquelle ? Le risque est grand de mal l'apprécier, et de simplifier de ce fait, de simplifier indûment, les aspects « antérieurs » de la réflexion de Baudelaire. Par exemple, la découverte qui a eu lieu dans le *Cygne* n'est pas à proprement parler celle de la finitude, de ce qu'a de réel et d'admirable l'existence qui reste fidèle à son moment et son lieu, à ce que « jamais l'on ne verra deux fois », puisque dès les premiers mots du poème Baudelaire écrit : « Andromaque, je pense à vous », ce qui montre que son attention est

fixée sur une situation de ce genre, celle de la veuve d'Hector, à jamais attachée au souvenir d'un être lui-même unique. Mais l'Andromaque qui a retenu sa pensée est une figure imaginée par Virgile, et aussi emblématique soit-elle de l'existence incarnée, elle n'en est donc pas moins ce qu'ont dessiné des mots, ce qui laisse libre le lecteur de la parer de tous les prestiges du rêve. La finitude est moins rencontrée, dans ce début du poème, que subtilement subvertie par l'alchimie artistique, qui cherche à rapatrier le temps et le lieu vécus dans la réalité rêvée supérieure que le poète conçoit.

Tout autre est le cygne que Baudelaire évoque quelques strophes plus loin, disant même qu'il l'a rencontré effectivement, « un matin », quelque part dans Paris dont les grands chantiers de l'époque font déjà le rappel des lieux qui ne sont plus et du temps qui passe. Un cygne est pourtant allégorique de naissance, si l'on peut dire. Et Baudelaire aurait pu, comme l'albatros d'un autre poème, le garder au plan de l'allégorie et n'en faire une pensée de la mort qu'en se référant au chant qu'il est censé lui opposer à sa dernière heure. Mais il s'attache, au contraire, à montrer une créature assoiffée de l'eau la plus ordinaire, angoissée, une pauvre vie au « cou convulsif », aux « gestes fous », et qui ne prend donc conscience de son péril — de sa finitude — qu'en oubliant et de ce fait même disqualifiant les rêveries d'évasion par la voie du chant, et de l'art. Ce cygne n'est plus le « prince des nuées ». Son sens n'est plus métaphorique mais métonymique : il est le proche des pauvres, des malades, des vaincus, de tous les êtres auxquels on ne peut « penser » qu'en renonçant aux satisfactions égocentriques et, devant eux, dérisoires, de la transmutation esthétique. Et si Baudelaire en fait encore une allégorie, c'est donc celle qui, désormais, essaye de dire l'insuffisance foncière du plan que les allégories définissent. Il passe de l'idée d'Andromaque au désir, à tout le moins, de la rencontre effective des êtres comme ils sont, là où ils sont, au plus démuné de ce qu'ils sont : c'est là le « souvenir » longtemps réprimé mais qui maintenant « sonne à plein souffle du cor ».

Mais à quoi va le conduire cette rencontre, qui est faite pour renverser l'édifice de l'Idéal, jusqu'alors inquiété mais non ruiné par le *spleen* ? Jérôme Thélot, dans sa belle thèse récente, considère que c'est à un moment de sa vie que Baudelaire a pris conscience d'un auto-illusionnement, voire d'un mensonge qui serait spécifique de la poésie — ce plan des images — et s'est voué, dès lors, à une prose de dénonciation, pur travail de la réflexion éthique : ce qui opposerait dans son œuvre un « avant », celui des *Fleurs du Mal*, approximativement, à un « après », la plupart des *Petits Poèmes en prose*. Aborder Baudelaire sous l'angle de la décision, du désir de recommencer n'est certainement pas le trahir, mais encore faut-il comprendre en quel lieu de sa conscience la préoccupation éthique s'articule à cela même que ce « stade », pour parler comme Kierkegaard, cherche à dépasser ; et poser ce problème d'une façon trop simplement diachronique risque de faire oublier ce qui pourrait bien être pourtant le caractère essentiel de la création poétique.

Celle-ci, en effet — et on a rappelé en ce point une des idées qui orientent depuis longtemps maintenant les enquêtes de cette chaire — est, du fait de la nature contradictoire du langage, une activité dialectique. La contradiction du langage est qu'ayant révélé et même institué le monde, il en rappelle le fait, en ce que celui-ci a d'un, et d'inépuisable ; mais qu'il est aussi le système de notions qui tend à se reclore sur des représentations et des valeurs exclusives de nombre des aspects de cet univers, si bien qu'il ne peut que perdre l'aptitude à éprouver, à dire, cet Un, et cet infini intérieur, qui sont pourtant notre dimension profonde, et la clef de nos équilibres, autant que le propre des choses et le nécessaire rappel de l'insuffisance des systèmes. Que des notions se coordonnent, en effet, et si elles prétendent à comprendre cette unité, elles n'en donneront qu'une image, l'idéologie s'ensuivra. — La poésie se produit au point où les deux capacités se rencontrent, s'entre-détruisent ; et comme « souvenir » de l'Un là même où les mots se sont fait les notions, les concepts qui en médiatisent et ruinent la présence. Les mots sont notions, en effet, mais ils sont aussi matérialité sonore ; et la forme prosodique permet à ce son de prendre le pas, dans le vers, sur la signification, de la neutraliser, ce qui permet au vocable — vocable : ce qui appelle — de se rouvrir à la dimension d'unité perdue.

A quoi pourtant il faut ajouter que le travail de la signification ne cesse jamais dès que des mots sont ensemble, et serait-ce donc au sein d'un vers. Il ne fait que changer de plans de visée et de codes, et le vers est même l'occasion pour lui d'englober les sons, qui sont apparus, dans des significations de nouvelle sorte, celles dont se sert le désir pour ses constructions pour une part inconscientes. Situation à bien des égards paradoxale ! Ces nouvelles notions disposent d'aspects sensibles qui donnent l'impression d'une prise sur la réalité immédiate ; et pourtant jamais le discours, qui s'est ouvert un instant sur cette dernière, ne se referme dans la parole humaine de façon aussi resserrée et même aveugle : car il est constitué maintenant des choix et des interdits qui caractérisent le désir, cet univers du moi en bien des points plus restreint que l'expérience du groupe, qui est prose. Et c'est donc à ce second niveau, dans cette profonde ambiguïté, que l'esprit de la poésie — la mémoire de l'Un — doit se remettre à la tâche. Il devra mettre en question, dans le vers même, la figure du monde que le texte du vers, qui est le moi en acte, tend à produire, — et comme cette figure est une image, un égocentrisme, il aura à faire, d'une façon ou d'une autre, l'expérience de la finitude, et celle des autres rêves, à ce plan de vie partagée.

La poésie a ainsi pour ressort, au plus profond et malgré des ambiguïtés sans nombre, une expérience de l'Autre ; et on ne quitte pas la poésie, en fait on lui est fidèle, quand on s'essaye à cette expérience, peut-être même est-ce le poème la seule voie qui y conduise vraiment. — Est-ce cette dialectique de refermements et d'ouverture que Baudelaire aurait méconnue, dans le *Cygne*, ou décidée une insuffisance ? Les ambiguïtés évidentes, les équivoques de ce

poème et de quelques autres — *A une Passante*, et même *Les Petites Vieilles* — auraient-elles été condamnées par lui autant que les pièces plus uniment « artistiques », et renvoyées au passé par une décision de rupture ? Mais observons maintenant que le désir de ressaisissement qui apparaît dans le *Cygne* n'est nullement un fait de son moment, 1860. Il est indiqué dès 1852 dans *L'École païenne* qui dénonce la rêverie artistique et ses beaux, ses trop beaux objets au nom de l'attachement aux autres êtres, et cela sous la menace d'un « effrayant rappel à l'ordre », idée que reprend de façon troublante autant qu'émouvante la phrase fameuse d'*Hygiène*, deux ans cette fois après *Le Cygne* : « J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant j'ai toujours le vertige et aujourd'hui 23 janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi le vent de l'aile de l'imbécillité ». « Ma phase d'égoïsme est-elle finie ? » se demande-t-il alors encore. Quatre ans donc, guère plus, avant sa mort — et d'autres textes montreraient qu'il en fut ainsi jusqu'au bout — on constate toujours qu'il n'y a pas de rupture dans l'évolution de Baudelaire, mais plutôt « double postulation » dans l'ambiguïté d'une écriture que même les poèmes en prose savent autant les « ondulations de la rêverie » que les « soubresauts » de la conscience morale.

Et d'autre part deux aspects fondamentaux de son œuvre proprement dite permettent de penser que son idée de l'expérience spirituelle — celle qui va de l'imagination la plus libre à la mémoire du fait, et de la présence, d'autrui — ne s'est pas écartée chez lui du projet spécifiquement poétique, celui qui implique la création du poème. C'est, d'une part, un aspect de sa réflexion théorique, auquel on s'est attaché assez longuement : en remarquant d'abord que dans ses écrits même tardifs il n'a jamais condamné la poésie. Au contraire, il insiste toujours sur ce qu'elle a d'autonome, d'irréductible. Dans ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, de janvier 1857 — l'année de la publication des *Fleurs du Mal*, mais l'essentiel de l'essai sera repris dans l'étude sur Gautier, publiée en 1859, l'année cette fois du *Cygne* et celle aussi des *Petites Vieilles*, l'autre grand texte de la « transativité » supposée nouvelle — il indique que « si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique » ; que la poésie « n'a pas la vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même » ; et cela parce que « le principe de la poésie est strictement et simplement l'aspiration humaine vers une Beauté supérieure ». En vérité, on pourrait même penser que ces phrases ne disent pas seulement le droit et l'autonomie de la poésie, mais son caractère foncièrement artistique ; et qu'elles ne font que refléter ce projet de transmutation esthétique de la perception que les intuitions du *Cygne* auraient dû déjà faire abandonner.

Mais la pensée ainsi formulée n'est pas si simple, et sous l'expression elliptique et peut-être insuffisamment élaborée on distingue en fait aisément une intention qui va dans le sens de la conception dialectique de l'écriture. Baudelaire tout le premier s'efforce d'ailleurs d'être plus clair. « Qu'on me comprenne bien », écrit-il. Si la poésie ne peut « sous peine de mort ou de

déchéance, s'assimiler à la science ou à la morale », si « elle n'a pas la vérité pour objet », ce n'est pas qu'elle soit indifférente au Vrai ou au Bien. Ce serait une absurdité de croire que la poésie n'ennoblisse pas les mœurs (...) que son résultat final ne soit pas d'élever l'homme au-dessus du niveau des intérêts vulgaires ». Elle n'est même séparée du « sens moral » que par une si légère différence qu'Aristote n'a pas hésité à ranger parmi les vertus quelques-unes de ses délicates opérations. »

Et ce sont d'ailleurs ces « délicates opérations » qui vont aider à comprendre comment la Beauté peut à la fois se distinguer du Bien et du Vrai et y reconduire, à cette « différence » près, qui est peut-être même en puissance ce qui permettra leur rénovation. La poésie, dit en effet Baudelaire, est un travail sur les mots, une « *composition* » — la notion est empruntée à Edgar Poe, à son *Poetic Principle* — qui fait qu'ils produiront, sur l'auteur ou le lecteur, un « effet » : d'où une exaltation de l'âme, une intuition d'absolu, qui est précisément l'expérience de la Beauté. Or, il est facile de reconnaître dans ce travail sur les mots, c'est-à-dire sur des sonorités et des rythmes aussi bien que sur des notions, ce qui vient d'être dit de la formation du vers, de son approche de l'unité par la neutralisation des concepts. Baudelaire perçoit la poésie, avec raison, comme cette transgression du niveau conceptuel, qui lui assure, assurément, une autonomie, par rapport à toutes les autres sortes de parole, qui sont ce qu'on peut nommer des discours ; et qui lui assure aussi une supériorité, car ne faut-il pas cette expérience de l'Un, de la réalité inentamée par les idéologies, pour qu'on puisse prétendre à une vraie connaissance, ou pressentir ce que peut être une expérience morale qui ne se leurrerait pas ?

D'où la relation de la poésie au Vrai ou au Bien, Vrai et Bien que Baudelaire identifie en cette occurrence aux propositions de la philosophie et de la morale. Celles-ci sont des discours, et de ce fait ont subi, quasiment dès l'origine, cette dérive qui substitue la représentation conceptuelle à l'expérience vécue, qui perd le sens de l'Un, de la finitude, du temps — c'est-à-dire de l'essentiel — et risque donc de les inciter ; ces discours, à n'être qu'incantation idéologique ou propos moralisateur — comme chez ce Berquin que Baudelaire prend pour exemple, car cet auteur a porté cette aliénation, et cette mauvaise foi, du discours moral jusqu'à la caricature. Et réciproquement le poème, qui par définition transgresse tout enchaînement discursif, et atteint ainsi à une authentique lucidité existentielle, sera peut-être différent de ce que veulent les moralistes et les philosophes — il s'ouvrira à ce qu'ils refoulent — mais en profondeur il sera le seuil du Vrai et du Bien authentiques. Parce qu'elle est « composition » et « beauté », la poésie, en bref, transgresse, ou peut transgresser, toute représentation extérieure de ce qui est.

Baudelaire prenant conscience du caractère extérieur de sa propre visée du monde ne condamne donc pas la poésie, bien plutôt commence-t-il sous son

signe une critique de la mauvaise foi des discours — y compris, bien sûr, ceux qui se glissent dans les poèmes — qui annonce les dénonciations que Rimbaud va faire, un jour d'ailleurs proche, dans *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs* ; et il n'y a donc pas à douter qu'en des instants où il se propose de « penser » plus fortement à la finitude, de se dégager plus durablement des réseaux de la perception esthétisée et de l'Idéal, il ait choisi sans hésitation, non pas de cesser d'écrire des poèmes, mais de continuer à le faire, et même donc de le faire avec une intensité accrue, s'appliquant davantage à ce travail de « composition » qui met toutes les convictions en question, pour autant qu'il y ait dans le poète une intuition en éveil, prête à s'exalter de ses découvertes. Baudelaire ne veut pas l'abandon, mais la rénovation de son écriture, qui s'était laissé égarer par un Idéal que la vraie « beauté » — une intuition plus poussée de l'Être — dissipera.

*

Et maintenant il faut remarquer, c'est là le second aspect décisif dans son travail de poète, que ce second niveau de la création poétique est on ne peut plus perceptible dans nombre de ses poèmes, qu'ils soient d'avant ou d'après l'époque du *Cygne*, — sa « décision » d'approfondissement n'étant pas, encore une fois, un événement dans son histoire, mais une phase dans son travail d'écriture, phase toujours pressentie, toujours abordée là même où tout aussi bien il la refuse. On a pris pour premier exemple de cette « écoute » — utilisons ce mot, car à ce stade sur le chemin de la vie ce n'est plus le parfum qui guide les intuitions, ni même la couleur — le célèbre poème *La Musique*. Baudelaire s'identifie dans ces vers à un vaisseau sur la mer. Et les vaisseaux, dans le moment esthétique de sa recherche, et par exemple dans *l'Invitation au voyage*, c'est ce qui donne à rêver du passage à l'autre rive, du transport du plus précieux de la terre au « là-bas » lumineux et brumeux de l'Idéal. A ce titre ils sont comparables à des instruments de musique, ce que rappelle la première strophe du poème, qui dit que la musique « prend » son auteur comme la mer prend le grand voilier. Mais le vaisseau qui métaphorise Baudelaire dans *La Musique* ne dort pas en ce moment sur les canaux du pays natal de l'âme, il ne se dirige pas même paisiblement vers ses bords, il « escalade le dos des flots » cachés par la nuit — un mouvement heurté que reflète la succession des alexandrins et des pentamètres — et même il « souffre », et Baudelaire écoute ces vibrations, ces « passions » de la coque exposée aux vagues, ces craquements. Qu'est-ce que cela signifie ? Qu'auprès des sons, dont la gamme avait permis, avec celle des parfums, des couleurs, le rêve d'une musicalisation de la vie, il y a donc des bruits. Et que Baudelaire entend peut-être encore les sons, la belle musique, mais écoute aussi les bruits, qui sont à l'évidence le souvenir dans la tentative alchimique de ce fait brut d'exister dans le temps, parmi les hasards de la finitude, que l'art ne veut pas connaître. Dans *Rêve parisien*, dans *La Chambre double*, ce dehors du rêve était refusé, Baudelaire n'en prenait conscience que contraint par la

fatalité du réveil. Maintenant dans *La Musique*, il ne cesse de l'entendre, en vérité il l'*écoute*, si même il cherche encore à penser que la tempête le « berce ».

On s'est arrêté à cette expérience du bruit (par opposition au son musical) chez Baudelaire. Le bruit est-il simplement évoqué par lui, n'y consent-il qu'avec l'ambiguïté qui vient d'être dite, non, il se rencontre partout dans l'espace des *Fleurs du Mal*. Et même il y est désigné pour ce qu'il est, clairement, et comme un fait de la poésie, fondamental et durable. C'est dans *La Cloche fêlée*, par exemple. La cloche ne devrait être que sons, et chants, mais celle qu'est Baudelaire a, du fait de sa fêlure, du bruit dans ses harmoniques, et par ce bruit c'est bien la finitude qui pénètre dans la conscience : cette « voix », maintenant,

*Seemble le râle épais d'un blessé qu'on oublie
Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,
Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts.*

— un vers, ce dernier, qui certainement « écoute » la condition humaine comme bien peu de poètes ont su le faire.

Et c'est d'ailleurs dans la substance même des vers, un peu partout dans l'œuvre, que l'écoute, si elle n'est pas dite, aussi clairement, est vécue, avec d'autant plus de résonances sans fin. Comme exemple de cette composition où le bruit a trouvé sa place, et peut dire sa vérité, on a retenu *Le Crépuscule du soir* — que Baudelaire a écrit dès 1851-1852 — et qui paraît dominé pourtant, au premier abord, par l'intention de ne pas entendre. Il y a des bruits, dans cette évocation de la ville, mais ils sont donnés pour maléfiques, sinistres : démons qui « cognent les volets », cuisines qui « sifflent » et théâtres qui « glapissent » comme si tout cela était de l'enfer, était l'assaut même du Mal contre le monde — au point que Baudelaire s'écrie : « Recueille-toi, mon âme (...) Et ferme ton oreille à ce rugissement ». Mais, « en ce grave moment », ce n'est pas pour autant la musique qu'il va entendre, mais d'autres bruits encore, ceux qu'on perçoit cette fois de l'intérieur de la condition humaine la plus fondamentale : les « soupirs » des malades, bientôt — c'est le *Crépuscule du Matin*, qui continue sans transition le premier poème — le « râle » des mourants, ou d'ailleurs aussi le cri de douleur des « femmes en gésine ». Et la conséquence de cette écoute, ce sont des vers où le bruit, et une couleur épaisse, et le sens, se « composent » dans l'espace d'une beauté assurément bien différente des harmonies du soir ou des ciels brouillés de quelques anciens poèmes.

*Comme un sanglot coupé par un sang écumeux
Le chant du coq au loin déchirait l'air brumeux,*

écrit Baudelaire, se portant par la voie du bruit jusqu'à ce « chant » qui semble le tout premier degré de la conscience, encore noyée dans la matière, et qui ne crie que cet engluement, qui reste le nôtre.

Le grand poème du « bruit » dans l'œuvre de Baudelaire demeure toutefois *Chant d'automne*, qui est de 1859 et de plusieurs façons annonce *Le Cygne*, écrit dans les mêmes mois. De même que dans *Le Cygne* Baudelaire évoque une rencontre qui, à l'improviste, et soudain, vient briser dans son écriture la chaîne des figures de l'Idéal, des rêveries, des allégories, de même c'est tout d'un coup — et déjà aussi dans une rue de Paris — qu'il perçoit dans *Chant d'automne* le bruit des bûches que l'on décharge au fond des cours, pour l'hiver, et qui roulent sur le pavé avec ces rebonds au hasard, ces entrechocs sourds puis ce silence qui ressemblent si fort au déroulement d'une vie. Et dans ces vers aussi c'est tout de suite et de tout son être qu'à ce fait du dehors du rêve il réagit, et répond : « J'entends », écrit-il d'abord. Mais bientôt : « J'écoute », précise-t-il : « j'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe ».

Et quand il écrira le poème dans le souvenir de cette expérience, quand il en composera les mots et les sons comme la prosodie le demande, l'impression de ces bruits sourds va s'inscrire dans cette structure de sonorités, de rythmes, de significations déjà alarmées, pour y préserver son indication. Que de vers dans ces quelques strophes — « le bois retentissant sur le pavé des cours », ou encore : « sous les coups du bélier infatigable et lourd » — pour accueillir ces phénomènes, *oi, an, ou, au*, que l'on ressent épais comme le bois mort ou la boue ! Ils disent, par le simple fait d'être là, opaques, irréductibles, que la réalité est en profondeur impénétrable par le langage. « Bélier infatigable » en effet, ils font résonner partout dans l'espace de la conscience les coups violents à la porte que la *Chambre double* voudrait dénier, ou à tout le moins différer, — et c'est là révéler à quel point Baudelaire peut dépasser son maître, Edgar Poe, tout en aidant à comprendre les stratégies propres à celui-ci. Dans *Le Corbeau*, il y a eu aussi, au début, un bruit du dehors, qui a troublé l'auteur qui somnolait, — qui rêvait. Mais Poe a réduit d'emblée ce bruit à un tapotement léger à la porte, ce qui peut paraître très étrange, très inquiétant, mais s'intègre aisément à tout un jeu d'assonances, d'allitérations et de rimes qui musicalisent le bruit pour qu'il n'en soit plus un, justement. Le dedans du rêve amenuise et veut dissiper le dehors : mais ce ne sera que pour le retrouver au plus fort, au plus défendu de soi dans ce nœud de hasards qu'est la névrose.

On a remarqué aussi qu'à l'écoute du bruit répondent, en ces moments de plus grande intensité de l'écoute baudelairienne, des notations visuelles — le « bloc rouge et glacé » ou la « lumière verdâtre » dans *Chant d'automne*, ou le « sang écumeux » du coq, déjà rencontré dans *le Crépuscule du matin* — qui sont à la couleur ce que le bruit est au son : un envahissement de la

perception esthétisée par la matière du monde, ce lieu du temps et de l'espace de l'existence ordinaire. Si nos langues n'étaient pas aussi fortement soumises aux traditions des épiphanies, du divin visible, peut-être auraient-elles des mots pour désigner ce « bruit » à l'arrière-plan de la perception optique, mais peu importe. Que ce soit par bruit, non-couleur ou — au plan de la prosodie — par pseudo-facilités d'écriture, d'ailleurs rares mais dont le but est d'amortir la musicalité de l'alexandrin, d'en étouffer les fanfares, la *composition* du vers chez Baudelaire révèle aisément ce qu'il a voulu qu'elle soit : la transgression d'une « alchimie » de l'Idée par une expérience de la présence. — Composition, pour l'auteur de quelques grands vers comme le dernier, déjà cité, de la *Cloche fêlée*, c'est compassion. Et c'est donc bien parce qu'il n'a pas renoncé, après *Le Cygne*, au projet d'écrire des poèmes, que sa critique du Rêve a pu se faire le souvenir, « à plein souffle » parfois, de la réalité la plus nue.

« A plein souffle » ? Il serait faux, tout de même, d'imaginer que ces moments d'intuition puissent être jamais, dans *les Fleurs du Mal* ou ailleurs, autre chose que des rémissions passagères, des participations essentiellement fugitives : puisque, pour avoir plus, il faudrait, en somme, que cessent de peser sur l'esprit les contraintes de ce langage sans lesquelles, pourtant, nous ne penserions pas, nous ne serions pas. « Finir demande un cœur d'acier, je crois que j'y mourrai », disait Delacroix, et ces mots décriraient bien l'impossibilité où l'on est toujours de mener à terme l'opération poétique. Cette fatalité d'extériorité, Baudelaire lui-même a dû la constater, dans *l'Irréparable* par exemple — qui nous a retenus un moment — ou dans le sonnet *A une Passante*, qui ne dit l'attestation d'un autre être qu'en soulignant — « un éclair... puis la nuit » — que ce regard partagé, cette lumière dans la ténèbre de la matière, ne peuvent s'inscrire dans la durée. Pour bien comprendre *A une passante* il faut se souvenir de *L'Amour du Mensonge* où déjà une belle femme élégante « passe », mais n'est alors de façon d'emblée très consciente que l'objet d'une rêverie : l'« apparence » qui va suffire à qui « fuit la vérité ». Car les deux poèmes ne se distinguent en fait que par cet instant du contact qui d'être aussi bref — et d'être aussi dangereusement associé à l'élégance, d'ailleurs, aux « festons » et « ourlets » de la beauté esthétique — peut même donner à penser, à qui reste « crispé comme un extravagant », qu'il n'aura été qu'une illusion. Toutefois Baudelaire se ressaisit, dans le sonnet : « Ô toi que j'eusse aimée ! » écrit-il, employant ce conditionnel passé qui est peut-être ce qui s'approche le plus dans la langue française d'une formulation de ce qu'est la poésie, instant de saisie puis durée déserte.

Baudelaire a beau avoir été le poète critique par excellence, le poète qui a, le premier, reconnu et le plus profondément dénoncé les mécanismes de l'Idéal, il demeure, bien sur, « crispé comme un extravagant », le prisonnier de ce Rêve dont il aurait pu être le Prince, pour reprendre le mot de Mallarmé. Mais — et ce fut là la dernière des remarques de cette année — ce

fait n'est nullement le terme de son expérience poétique, plutôt en marque-t-il le commencement, car l'impossible qui se dévoile tel au débouché d'un si grand effort de concentration et d'intuition est évidemment un événement de la conscience, duquel découle un savoir — celui, précisément, qui fait défaut aux discours du Bien et du Vrai — dont les évidences et exigences instituent tout un avenir de jugement sur soi, sur les autres, sur les actions, sur les œuvres, et, au total, demandent donc au poète d'assumer une responsabilité. Qu'il atteigne ou non au plus haut de son expérience, il aura suffi qu'il s'y efforce avec, désormais, lucidité et constance, pour qu'il ait le droit — et tout autant le devoir — de remettre en question, de dénoncer ces paroles partiellement poétiques qui, comme si souvent à l'époque romantique, prétendent à la vérité spirituelle mais ne font que donner le pas à la formule sur l'expérience, sans chercher à tendre les mots jusqu'au point où à la fois — et là est peut-être le sens du mythe du chant du cygne — ils sonnent purement et ils cassent. Cette mise en question commençant, certes, par un travail du poète sur soi-même — inconséquent et naïf comme il le demeure —, travail que voici qui devient, bien que simplement négatif, le lieu où la vérité de la poésie se cherche.

On s'est arrêté à cette notion, en constatant d'abord que Baudelaire tout le premier dit dans ses écrits intimes la nécessité d'un travail, et qu'il désire en être capable, et qu'il a le regret d'y manquer souvent. « Pour guérir de tout, de la misère, de la maladie *et de la mélancolie*, il ne manque absolument que le goût du travail », dit-il par exemple dans *Hygiène*. Ou encore : « Travailler toute la journée, ou du moins, tant que mes forces me le permettront ». Faut-il estimer qu'il ne pense dans ces moments qu'à l'activité ordinaire, celle qui permet à quelqu'un de gagner sa vie, de l'organiser, voire d'accéder à une maîtrise, une ascèse ? Ces aspects ne sont pas douteux, mais il faut entendre dans ces notations angoissées, qui tournent parfois à la prière, le souci d'une « concentration » — d'une « centralisation du moi » — qui ne peut avoir pour objet profond que la poésie : sa composition, mais d'abord la préparation de soi, instants par instants, jugements après jugements, à cette composition inachevable.

Et pour finir on a tenté de dégager, brièvement, le temps manquant, quelques caractères du travail comme l'a conçu Baudelaire. De reconnaître un de ses moyens, d'abord, qui est le remords. Dans « La Servante au grand cœur », un des plus anciens poèmes, c'est par l'effet du remords que Mariette, qui avait aimé Baudelaire enfant, qu'il avait aimée, « revient », de la fosse commune où elle a été oubliée, revient, c'est-à-dire s'inscrit comme un signifiant de la Présence dans la texture de l'œuvre : et les défaillances du sentiment dans l'existence vécue, voici donc qu'elles peuvent être remuées, comme un sol, pour le dégagement d'aspects, de figures, dont le simple fait permet de juger, durement, le théâtre des belles âmes, dont il va de soi qu'on est une.

Puis on a identifié un des lieux du travail, Paris. Là même où « sifflent » et « glapissent » les mauvais bruits — ceux qui sont le complément, les complices des harmonies fallacieuses de l'Idéal —, là est aussi, à l'époque de Baudelaire, l'évidence de la misère, de la mort, et ce qui permet donc d'observer des êtres qui ne sont que leur finitude, que la vérité de leur finitude, se cramponneraient-ils — mais c'est alors si naïvement ! — à des débris d'illusions. Ce sont en ce point *Les Petites Vieilles*, un des sommets des *Fleurs du Mal*, qu'il faudrait lire, pour reconnaître comment Baudelaire apprend à se délivrer dans les rues de Paris de sa crispation, à aimer sans réclamation pour soi-même. On s'est contenté d'observer que là où Victor Hugo a voulu bâtir un mythe moderne, l'auteur des *Tableaux parisiens* ne songe donc qu'à démythifier ; mais sans que la conscience que la poésie peut prendre de la société, et du monde, en soit diminuée, bien au contraire.

Cette volonté de se défaire du mythe pour mieux dégager la présence expliquant une des méthodes que le dernier Baudelaire a conçues pour approfondir la « composition » : cette écriture de prose, celle du *Spleen de Paris*, dans laquelle on pourrait être tenté de ne reconnaître que la réflexion du moraliste jugeant et condamnant les illusions de la poésie. En fait, un tel discours s'exposerait de lui-même à la critique, implicite mais évidente, que Baudelaire a faite, on l'a vu, de la parole du Vrai, ou du Bien ; et mieux vaut relever dans les « petits poèmes en prose » les observations de nature psychologique, les esquisses — ainsi *Mademoiselle Bistouri* — de portraits de l'être profond, l'analyse sans préjugé, et combien moderne parfois, de ce qui se passe dans l'âme, comme alors on cesse de dire : ces textes, c'est en effet ce qui lui permet de travailler sur le matériau qui, en lui-même d'abord, facilite ou entrave le travail de l'esprit se dégageant des finalités ordinaires pour se vouloir poésie. Les poèmes en prose, qui reparcourent d'ailleurs souvent les situations, les aspirations des *Fleurs du Mal*, ne sont pas pour remplacer ce grand livre, resté le souci, resté la fierté de Baudelaire ; mais pour préparer celui que le poète pourrait écrire, si toutefois il en avait encore « les forces ».

Ce ne fut pas le cas ; mais l'œuvre accomplie, vers 1866, et cette idée du travail, c'était bien assez — et nous voici revenus à notre point de départ — pour bouleverser ceux qui arrivaient alors avec quelque lucidité à la poésie. Là où avait régné bien longtemps une parole qui prétendait dire l'Absolu mais ne s'embarrassait guère d'en vérifier les approches, un grand poète — en fait le plus grand, de toute évidence — ne proposait plus qu'un travail à toujours reprendre, sans certitudes, sans grande espérance de succès : il sacrifiait toutes ses richesses, le Bien étant pour lui un Beau qui, autonome dans sa démarche, ne s'intensifie cependant qu'en profond accord avec le Vrai. Là où, bien longtemps, on avait fait du poète une image sur terre du Dieu souverain, omniscient, de la tradition occidentale, là il fallait maintenant savoir qu'il ne valait guère plus que son « hypocrite lecteur ». En d'autres mots : pour que la

poésie soit encore tout — comme plus que jamais cela était dit nécessaire — il fallait, recherche donc tout autant morale — que l'on se consente le rien. Verlaine, Rimbaud, Mallarmé et d'autres vont réfléchir à cette proposition, qui fut le legs de Baudelaire à cette nouvelle génération.

*

La *deuxième heure* a été pour l'essentiel, cette année encore, consacrée au séminaire « Vers et Prose ». Successivement nous avons entendu Michel Collot (maître de conférences à l'École Normale Supérieure), Antoine Ber-man (directeur de programme au Collège de Philosophie), Agnès Spiquel (professeur à Créteil), Aaron Kibedi-Varga (professeur à l'Université libre d'Amsterdam), Jacqueline Risset (professeur à l'Université Sapienza de Rome), Jérôme Thélot (professeur à l'IUT de Cachan), Gérard Gasarian (Professeur à Tuft University, Mass.), Jacques Roubaud (écrivain).

Quatre heures d'enseignement ont été données à Amsterdam, dans le cadre des échanges institués entre le Collège de France et la Maison Descartes. Deux heures à la Maison elle-même, pour une leçon sur *Deux sonnets pour changer la vie : la filiation Correspondance-Voyelles* et deux au Rijksmuseum pour une leçon sur *Peinture, architecture et lumière*.

Charles Rosen, pianiste et professeur à l'Université de Chicago, avait été invité par l'Assemblée des Professeurs à donner les 9, 16, 23 et 30 mars quatre leçons sur *Les dernières œuvres de Beethoven* qu'il a prolongées et illustrées par son interprétation au piano de quatre sonates de Beethoven.

Y. B.

PRINCIPALES PUBLICATIONS

Entretiens sur la poésie (1972-1990), Paris, Mercure de France, 1990, 384 p.

Début et fin de la neige suivi de *Là où retombe la flèche*, Paris, Mercure de France, 1991, 78 p.

Alberto Giacometti, Biographie d'une œuvre, Paris, Flammarion, 1991, 576 p., 600 illustrations.

Le Roi Lear, de Shakespeare, nouvelle édition de la traduction, précédé de : « Comment traduire Shakespeare ? », Paris, Mercure de France, 1991, 183 p.

« André Breton et Alberto Giacometti », *Lire le Regard, André Breton et la peinture, Pleine Marge*, Paris, 1991, n° 13, juin 1991, p. 57-58 (fragment de l'ouvrage précédent).

« Eduardo Chillida », *Chillida*, Paris, Lelong, 1990, n.p. (8 p.).

« Paysage avec la Fuite en Egypte », *Lettre internationale*, Paris, n° 26, automne 1990, p. 46.

« L'Alchimiste de la couleur », *La Nouvelle Revue Française*, Paris, n° 460, mai 1991, p. 3-5.

« Sugarfoot », Marseille, *Sud*, Henri Thomas, numéro hors série, Marseille, 1991, p. 127-128.

« Des livres, la terre même », dans *La Bibliothèque imaginaire du Collège de France*, Paris, Le Monde (coll. La Mémoire du Monde), 1990, p. 31-38.

Résumé du cours « Poétiques de la peinture (suite) : l'« Image » dans l'art romain ou Seicento », dans *Annuaire du Collège de France (1989-1990)*, Paris, Collège de France, 1990, p. 681-683.

« La Parole d'étoffe », préface à *Mots - Motifs - Textiles - Texte (Patrice Hugues : Œuvres 1987-1990)*, Paris, Alain Oudin, 1990, p. 5.

« Le lieu d'où Apollinaire nous parle », dans *Apollinaire, ses livres, ses amis*, Paris, Agence culturelle de Paris (Mairie de Paris), 1991, p. 17-21.

« La Fiction et le Chant », dans *Cahier Louis-René des Forêts*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1991, p. 57-60.

« André Chastel », *Revue de l'Art*, n° 93, 1991-3, p. 28-30.

« Le siècle Prométhéen » (titre ajouté par l'éditeur), introduction à *FMR*, vol. VIII, tome 1, (*Le XIX^e Siècle*), Milan, FMR, 1991, p. 13-16.

Préface à *La Mélancolie au miroir : trois lectures de Baudelaire* de Jean Starobinski, Paris, Julliard, 1989, p. 7-9.

Préface à *Poésie et Magie* de Thomas M. Greene, Paris, Julliard, 1991, p. V-VII.

Préface à *Journal du réel gravé sur un bâton* de Michel Jourdan, Paris, Criterion, 1991, p. 9-16.

« Man wiss viel über das Auge... » (On sait beaucoup de l'œil...), trad. en allemand par Friedhelm Kemp, dans *Arbres (Alexandre Hollan)*, Hanovre, Galerie Marghescu, 1989.

« Ein Stein » (Une Pierre), trad. en allemand par Friedhelm Kemp, *Neue Zürcher Zeitung* (Zurich), 7-8 octobre 1989, p. 67.

« Gedichte » (Poèmes), trad. en allemand par Friedhelm Kemp et Bernard Böschstein, dans *Französische Dichtung. Eine Zweisprachige Anthologie in Vier Bänden. Vierter Band.*, Munich, C.H. Beck, 1990, p. 363-373.

In the Shadow's light (Ce qui fut sans lumière), trad. en anglais par John T. Naughton, Chicago, The Chicago Press, 1991, 180 pp. Avec un entretien inédit.

Early Poems (1947-1959), trad. en anglais par Galway Kinnell et Richard Pevear, Athens (Ohio, USA), Ohio University Press, 296 p. (« Anti-Platon », *Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert*, « Dévotion »).

« Two Poems » (Deux Poèmes — « Passant près du feu », « Psyché devant le château d'Amour »), trad. en anglais par John T. Naughton, Londres, *Poetry Review*, vol. 79, n° 1, printemps 89, p. 36-37.

« The voice, giving up once more » (La Voix qui a repris), trad. en anglais par John T. Naughton, Londres, *Poetry Review*, vol. 80, été 90, p. 78, vol. 80, été 90, p. 78.

« Country on the threee-tops » (Le Pays du sommet des arbres », « The Memory » (Le Souvenir), trad. en anglais par Lisa Sapinkopf, *Passages North*, Kalamazo College (Michigan, USA), vol. 11, n° 2, hiver 1990, p. 15-17.

The Photosynthesis of Being » (La Photosynthèse de l'Être), trad. en anglais par Richard Stamelman, dans *Edward Hopper*, New York, Tabard Press, 1991, p. 15-27.

« Préface to the French Edition » (Préface de l'édition française), trad. en anglais par Louise Guiney, dans *Mythologies* compiled by Yves Bonnefoy. A restructured translation of *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, sous la direction de Wendy Doniger, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1991, vol. 1, p. XXIII-XXVIII.

« Poetry and Liberty » (Poésie et Liberté), trad. en anglais par Alfredo Monferré, *Yale French Studies* (New Haven, Conn.), n° 79, 1991, p. 255-269.

Nell'insidia della soglia (*Dans le leurre du seuil*), trad. en italien par Diana Grange Fiori, Turin, Einaudi, 1990, 84 p.

« La dove la terra finisce » (Par où la terre finit), trad. en italien par Davide Bracaglia, *Hellas*, (Florence), n° 14, avril 1991, p. 73-79.

« Lo que hubo sin luz » (*Ce qui fut sans lumière*), trad. en espagnol par Enrique Maremo Castillo, *El Ciervo*, Madrid, année XXXIX, n° 475-476, septembre-octobre 1990, p. 21-24.

« La Poesia y la Universidad » (La Poésie et l'Université), trad. en espagnol par Ferdinand Arnold, *Syntaxis*, Tenerife (Canaries, Espagne), n° 25, hiver 1991, p. 88-97.

Traductions en tchèque par Jiří Pelán : « Jáma mluví » (Douve parle), *Tvar*, Prague, mars 1990, p. 13 ; « Hlas » (Une Voix), « Změněna světlo », « Jáma mluví » (Douve parle), *Literární Noviny*, Prague, 1^{re} année, n° 5, 3 mai 1990 : « Poezie a Sovboda » (Poésie et Liberté), *Lettre Internationale*, Prague, n° 2, janvier 1991, p. 50-55 : « Léto Noci » (L'été de nuit), *Lettre Internationale*, Prague, n° 2, janvier 1991, p. 52-53. Par Alès Pohorský : « Deux Barques », « Le Souvenir », « L'Agitation du rêve », *Maximum Pozie* (Anthologie), Prague, Českolovenský Spisovatel, 1990.

Traductions en bulgare par Nicolai Kantchev : « Une Pierre », « Le Puits », « La Rapidité des Nuages », « La foudre », *Vek XXI*. Sofia, n° 19, 8 août 1990 ; « Le Miroir courbe », « Une Pierre », « Le Puits », « La Rapidité des

Nuages », « La Foudre », « L'Orée du bois », « Sur des branches chargées de neige », « La Tâche d'espoir », *Znak*, Sofia, n° 3, automne 90 ; « Une Pierre », « La Rapidité des nuages », « La Tâche d'espérance », « La Neige », « Henri Michaux », « Réponse au *Journal de Genève* » *Dossier*, Sofia, n° 7, octobre 1991, p. 10-11.

« Landskap med Flykten till Egypten » (Paysage avec la fuite en Egypte), trad. en suédois par John Sundkvist, *Svenska Dagbladet* (Stockholm), 2 mars 1991, p. 27.

Traduction en japonais par Yoshikazu Nakaji : « Absence de la poésie », *Gendaishi Techo* (Tokyo), juin 1990 ; par Yoshio Abe et Yoshikazu Nakaji : « Madame Rimbaud », *Journal of Intercultural and Transdisciplinary Studies* (Iichiko), n° 17, automne 90.

Entretiens avec Anne Pons (*L'Express*, Paris, n° 1983, 7-13 juillet 1989, p. 102), Jiří Pelán (*Literarni Noviny*, Prague, n° 5, 3 mai 1990), John T. Naughton (*In the shadows light*, Chicago, Chicago University Press, 1991, p. 161-179), John Sundkvist (*Svenoka Dagbladet*, Stockholm, 2 mars 1991, p. 27).

AUTRES ACTIVITÉS

Conférences et lectures à la Villa Gillet (Lyon), au Crearc et à la Bibliothèque municipale (Grenoble), au Festival de la Parole Poétique (Eglise du Gros Caillou, Paris), au Colloque *André Breton* (Centre Georges Pompidou, Paris), à City University, New York, Hunter College, Seton Hall University, Princeton University, à l'Université de Chicago, aux Universités de Fribourg et de Berne, à l'Ecole Normale Supérieure de la rue d'Ulm (Institut des Textes et Manuscrits modernes), à l'E.N.S. de Saint-Cloud, au Musée et à l'Ecole des Beaux-Arts de Saint-Etienne, à l'Université d'été de Langeac.