

Baudelaire et l'éloge de la contradiction

Oui, il fut l'homme, il fut l'artiste moderne avec toute son énergie et avec toute sa vivifiante tristesse.

Théodore de Banville

I

Baudelaire est de ces poètes qui suscitent toujours des lectures diverses, de nombreuses fois contradictoires et inconciliables. Tout au long de ces cent cinquante années qui nous séparent de sa mort, son nom fut maintes fois revendiqué par des mouvements et des tendances des plus hétérogènes, que ce soit dans le champ de la tradition poétique comme dans celui de la réflexion critique et théorique sur la poésie. Tout spécialiste qui, eu égard à son travail, a besoin de se pencher sur l'histoire de la critique baudelairienne, percevra certainement combien elle se mue en un véritable champ de bataille herméneutique. De façon générale, ce "conflit des interprétations", pour emprunter un beau titre de Paul Ricœur, qui n'est pas en lien direct avec l'histoire, peut se résumer de la façon suivante : Baudelaire est probablement le seul poète du XIX^{ème} siècle qui soit revendiqué par les symbolistes, les réalistes, les naturalistes, les avant-gardistes, les lyriques, les néolyriques, les antilyriques, dans le domaine de l'histoire littéraire; et par des courants politiques, sociologiques, formalistes, psychanalytiques, philosophiques, théologiques, mystiques, existentialistes, structuralistes, esthétiques, pour ne citer que les principaux courants, dans le champ des études littéraires. Déjà au début du siècle précédent, Paul Valéry, dans un texte emblématique de l'un des versants les plus prégnants de cette bataille, choisit *Les fleurs du mal* comme le prototype de la poésie pure, en considérant que dans ces dernières il n'y aurait pas

ni poèmes historiques ni légendes ; rien qui repose sur un récit. On n'y voit point de tirades philosophiques. La politique n'y paraît point. Les descriptions y sont rares, et toujours *significatives*. Mais tout y est charme, musique, sensualité puissante et abstraite... Luxe, forme et volupté (VALÉRY, 1975, p. 609).

A l'extrême opposé de cette visée, disons, de nature intransitive, nous avons la puissante lecture sociologique de Walter Benjamin, pour qui Baudelaire est si intensément "inscrit dans son siècle" que l'impression qu'il lui laisse doit surgir aussi limpide et intacte comme celle d'une pierre qui, un certain jour, est déplacée de son lieu d'origine après avoir gît durant des décades (BENJAMIN, 2006, p. 366). La relation dialectique établie avec son temps fait du poète, non seulement une pierre qui laisse sa marque sur le sol où elle repose, mais

aussi une espèce d'éponge capable d'absorber – "apprendre" (BENJAMIN, 2006, p. 366) – l'esprit de l'époque. Ainsi, Baudelaire est abordé comme "un poète lyrique à l'apogée du capitalisme", c'est-à-dire, à l'image du poète-prophète des nouvelles conditions politiques et socioculturelles qui émergent sous l'avancée du capitalisme industriel, dans la seconde moitié du XIXème siècle. L'approche sociologique ne tarderait pas à devenir *idéologique* – toujours dans l'œuvre de Benjamin, selon la vision d'Antoine Compagnon (2014, p. 27). L'essai "Paris du second Empire" en viendrait très rapidement à se construire comme "une introduction canonique à l'œuvre hors de France, faisant de Baudelaire un ennemi secret de la bourgeoisie, un révolutionnaire dissimulé, l'alter-égo littéraire de Blanqui" (COMPAGNON, 2014, p. 29 ; traduction personnelle). Il est certain qu'il convient de rappeler que les lectures formalistes, de Valéry, et politique-sociologique (nous laissons à Compagnon la polémique de *l'idéologique*), de Walter Benjamin, s'érigèrent déjà à l'époque comme des réactions aux lectures mystiques (pensons par exemple à *La Mystique de Baudelaire*, de Jean Pommier, qui paraît en 1932) et, encore plus radicalement, maistriennes de l'œuvre du poète. Cette dernière investissait dans l'association de Baudelaire avec la pensée antirévolutionnaire et ultraconservatrice de Joseph de Maistre, inspirée tout particulièrement par la confession faite dans *Fusées* [88] : "De Maistre et Edgar Poe m'enseignèrent à raisonner ¹" (BAUDELAIRE, 2016, p. 1127 ; traduction personnelle). L'énumération de tant de batailles herméneutiques ne pourraient être contenues dans ce texte. Il est certain que "réactionnaire ou révolutionnaire" (COMPAGNON, 2014, p. 23), mystique ou athée, romantique ou réaliste, Baudelaire dévoila plusieurs visages en adéquation avec le portait que les poètes et critiques firent de lui tout au long des années. En ce qui concerne ces brèves notes, vient seulement de s'écouler un siècle et demi après sa mort, il convient de reconnaître la partialité de tous ces visages, et montrer que l'idéal baudelairien est conçu beaucoup plus pour le masque, la scénarisation, le jeu contradictoire des multiples identités, que pour l'adhésion à tel ou tel principe *idéologique*.

Il ne s'agit pas, toutefois, de seulement mettre en évidence le caractère dramatique – dramaturgique – de l'œuvre de Baudelaire, le plaçant comme une sorte de précurseur, ce que Fernando Pessoa, par exemple, en ferait des années plus tard. Si le jeu baudelairien des masques coïncide avec le refus critique de l'inclination à la confession romantique, lui, selon moi, ne s'y circonscrit pas. Sa fascination pour la multiplicité et les nombres – "*tout est nombre*". Le nombre est dans *tout*²" (BAUDELAIRE, 2016, p. 52; traduction personnelle) – a moins à voir avec la dimension de la représentation dramatique, c'est un fait, avec l'éloge de la

¹ *De Maistre et Edgar Poe m'ont appris à raisonner.*

² *Tout est nombre. Le nombre est dans tout.*

simulation et, en conséquence, de la multiplicité des identités – quoique la question de la fiction se place aussi de façon pertinente pour l’œuvre de Baudelaire (SISCAR, 2010, p. 231) – qu’avec le mode proprement baudelairien de construction du discours et de son étroite relation avec la figure du lecteur ou, encore mieux, avec l’acte de lecture.

II

Tout ceci nous conduit directement au caractère dialogique de sa poésie et à l’importance de la sollicitation adressée au lecteur – quoiqu’elle soit ironique – pour l’élaboration de sa poésie. La figure du lecteur et la présupposition de l’acte de lecture tiennent une place centrale tant dans *Les Fleurs du mal* que dans *Le Spleen de Paris*. Comment ne pas se souvenir que, depuis sa première édition (1857), le recueil de poèmes en vers s’ouvre sur le vaste défilé des vices humains qui s’achève sur la fameuse apostrophe “au lecteur hypocrite”³. Plus qu’un poème-préface aux *Fleurs du mal*, “*Au lecteur*” inaugure, en dernière instance, toute l’œuvre de Baudelaire, pas seulement en tant que préambule du premier livre publié par le poète, mais pour présenter la violence ironique qui marquerait une bonne partie de sa production littéraire et, principalement, par le tour dialogique qu’elle revêt. Il est avéré que la production baudelairienne s’inscrit dans une époque marquée par la crise du lyrisme et par l’effacement du public en relation avec la poésie. Cependant, si nombre de ses contemporains optèrent pour l’isolement et le refus du contact⁴, Baudelaire, sans aucun doute, “prétendait être” lu et “compris” (BENJAMIN, 1989, p. 103). Cette relation, conjointe, de rapprochement et d’agression envers le lecteur, relation ambiguë “d’amour par la violence” (THELOT, 1993, p. 35), coïncide avec la radicalisation du soupçon, et par là même, de l’exercice constant de contradiction de l’autre et de soi-même, conformément à l’obsession baudelairienne par l’autoduplication et par l’autosacrifice critiques, dont le prototype est le poème “L’Héautontimorouménos”.

18

III

La confrontation du lecteur et la confrontation de soi-même – la critique du lecteur et l’autocritique de l’écriture, de la poésie et de la figure du propre poète – constituent le nœud

³ C’est l’ennui ! – l’œil chargé d’un pleur involontaire,
Il rêve d’échafauds en fumant son houka.

Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,

– *Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!* (BAUDELAIRE, 1975, p. 6; grifo meu)

Tradução livre: É o tédio! – O olhar carregado de um choro involuntário / Sonha com cadafalsos fumando seu cachimbo. / Tu o conheces, leitor, esse monstro delicado / – Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!

⁴ Pensons, par exemple, à Leconte de Lisle et à Théophile Gautier de *Emaux et Camées*.

d'une poétique fondée sur la contradiction, et c'est à dire, sur *l'acte* de contredire. Parler *contre* tous, exposer le lecteur et soi-même, en qualité de lecteur du monde, à la multiplicité, à l'indétermination, à la relativité du sentiment demeure le procédé fondamental d'un poète qui, sciemment, revendiqua une certaine fois "le droit de se contredire"⁵ (BAUDELAIRE, 1975, p. 708 ; traduction personnelle). Au-delà de l'incohérence (COMPAGNON, 2003, p. 5) découlant d'une œuvre insoumise, obstinée et violente, la contradiction, chez Baudelaire, est mouvement, est *acte poétique*. Elle se montre active dans la superposition des interprétations, tout particulièrement, dans les poèmes en prose du *Spleen de Paris*. L'intermédiation du sens, que Marcos Siscar (2010, p. 249) voit symbolisée dans l'image des nuages, dans des poèmes tels que "L'étranger" et "La soupe et les nuages" est dramatisée dans plusieurs autres poésies où le propre poète-narrateur se voit *contredit* dans ses certitudes et impressions, comme dans "a Corde" et "La fausse monnaie", ce dernier pouvant être lu justement comme une réflexion métopoétique sur la (fausse) valeur de la poésie et de sa résistance au sens explicite⁶.

Le Spleen de Paris réunit pratiquement tous les éléments de la poétique baudelairienne de la contradiction: l'adresse ironique en direction du public lecteur – rappelons-nous que ces poèmes furent conçus pour la publication dans la presse, sans jamais se défaire de leur ironie mordante envers les figures du journaliste et du public, "auquel l'on ne doit jamais présenter des parfums délicats qui l'exaspèrent, mais des déchets attentivement choisis"⁷ (BAUDELAIRE, 1975, p. 284: traduction personnelle); la violence, également sous un éclairage ironique, dans des poèmes comme "Le mauvais vitrier" et "Assommons les pauvres"; l'adhésion (par exemple dans "Les Foules") et le déni agressif (par exemple dans "A une heure du matin") procure une intimité avec la multitude. C'est dans les poèmes en prose – voici ici une ambivalence baudelairienne de plus – que la contradiction devient un principe poétique lié au mouvement incessant de proposition et de déconstruction du sens. Comme le poète de "la fausse monnaie", nous, les lecteurs, nous sommes aussi constamment invités à revoir notre

⁵ La citation complète, extraite de [Pensées d'album], est la suivante: "Parmis tous les Droits dont on a parlé dans ces derniers temps, – il y en a un qu'on a oublié, – à démonstration duquel TOUT LE MONDE EST INTÉRESSÉ, – LE DROIT DE SE CONTREDIRE" (majuscules de l'auteur).

⁶ Des décades plus tard, André Gide, qui fut admirateur et excellent lecteur de Baudelaire, reprit cette métaphore de fausse monnaie dans son roman le plus connu. Nous nous souvenons qu'Edouard, un des protagonistes des *Faux monnayeurs* (1926), était une espèce de romancier sans roman, écrivain qui accumulait notes et brouillons, lesquels ne donnaient jamais lieu à une œuvre achevée. Comme Baudelaire, Edouard s'oppose, par son obsession critique, aux écrivains à la mode, qui ne souffrent pas de la paralysie autocritique (sur la relation entre autocritique et paralysie, cf. Sartre, 1947, p. 42).

⁷ "Les chiens et le flacon": "à qui il ne faut jamais présenter des parfums délicats qui l'exaspèrent. Mais des ordures soigneusement choisies." Dans l'excellente lecture de ce poème, Jérôme Thélot emphatise le caractère contradictoire de l'empreinte baudelairienne. Selon lui, "le sens du poème est d'indiquer au lecteur que sans sa présence préalable et sa réaction indignée, le poème n'est rien – esse poema contudo que refuta seu leitor" (THÉLOT, 1993, p. 22, traduction personnelle); et plus avant: "en une formule qui synthétise la contradiction: le divorce contient l'alliance que révèle le divorce" (THÉLOT, 1993, p. 23, traduction personnelle).

interprétation. Il convient de reconnaître, ainsi, que les contradictions – comme le principe de la multiplication et par conséquent l'indétermination du sens – de et chez Baudelaire sont "l'aliment de sa force créative", dans les propos de Rimbaud repris par André Guyaux (BAUDELAIRE, 1986, p. 17 : traduction personnelle).

IV

En somme, les contradictions baudelairiennes s'expliquent plus comme un *principe poétique* que comme un indice d'incohérence idéologique. Notre poète laissa clairement entendre, et ce à diverses occasions, son admiration pour la contradiction en tant que pratique, comme performance qui unit, sous le même signe du mode dramatique, biographie et poésie. Dans une longue lettre datée du 30 mars 1865, et postée de Bruxelles, à son ami Sainte-Beuve, Baudelaire écrit : "Vous savez que je peux me transformer en dévot par contradiction (*surtout ici*), de la même façon que, pour devenir impie, il suffirait de me faire côtoyer un prêtre sale (sale de corps et d'âme)"⁸ (BAUDELAIRE, 1973, p. 491 ; énigme de l'auteur ; traduction personnelle). Dévot ou impie par *contradiction*, Baudelaire réaffirme ici son amour pour la polémique. Et cette même posture conflictuelle que nous le voyons assumer en relation avec la religion, toujours évoquée de manière "exclusivement combative" et "provocatrice" (BLIN, 2011, p. 198), est aussi valide pour le versant littéraire. Dans le premier des quatre projets de préface aux *Fleurs du mal* dont on a la trace, Baudelaire paraît se contraindre pour nous convaincre que son option du thème du Mal se justifie par l'originalité et, principalement, par les difficultés techniques imposées par ce choix :

D'illustres poètes avaient partagé entre eux au long de plusieurs années les provinces les plus fleurées du domaine poétique. Il me parut plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche en fut plus difficile, d'extraire la beauté du Mal. Ce livre, essentiellement inutile et absolument innocent, fut élaboré avec le but unique de me divertir et d'exercer mon goût immodéré pour l'obstacle⁹ (BAUDELAIRE, 1975, p. 181 ; traduction personnelle).

Baudelaire adopte un ton naturel et il explique son option pour le thème religieux en tant que résultat d'une analyse froide de la tradition poétique. Faisant apparaître que son choix n'implique aucun engagement personnel, il le justifie par la difficulté technique, par le défi poétique qu'il représente. Aussi, le livre est défini comme "essentiellement inutile et

⁸ Vous savez que je peux devenir dévot par contradiction (*surtout ici*), de même que, pour me rendre impie, il suffirait de me mettre en contact avec un curé souillon (*souillon de corps et d'âme*).

⁹ Des poètes illustres s'étaient partagés depuis longtemps les provinces les plus fleurées du domaine poétique. Il m'a paru plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la beauté du Mal. Ce livre, essentiellement inutile et absolument innocent, n'a pas été fait dans un autre but que de me divertir et d'exercer mon goût passionné de l'obstacle.

absolument innocent”, comme une œuvre réalisée avec le seul objectif de divertir et de défier ; en tant qu’art pur, en somme. Ce discours souligne une vision ludique du faire poétique, compris explicitement comme un jeu qui stimule l’intelligence, ne laissant aucun espace pour la confession ainsi que pour l’intervention d’éléments personnels.

Toutefois, comme nous pouvons le deviner, ce ne fut pas l’unique explication que Baudelaire aurait présentée quant au choix du thème des *Fleurs du mal*. La tonalité artificielle, peut-être ironique, qui s’insinue dans les lignes du projet de préface contraste radicalement avec cette sorte de confession consignée dans la lettre à Narcisse Ancelle, datée du 18 février 1866 :

Il convient de vous dire, à vous qui, ne le devina pas plus que les autres, que dans ce livre *atroce*, j’y mis tout mon cœur, toute ma *tendresse*, toute ma religion (*travestie*), toute ma *haine* ? Il est vrai que j’écrirai le contraire, que je jurerai, au nom de Dieu, que c’est un livre *d’art pur*, de *singerie*, de *jonglerie* ; et je mentirai comme un arracheur de dents ¹⁰ (BAUDELAIRE, 1973, v. II, p.610; traduction personnelle).

Ecrivant sous l’angle d’une correspondance privée, le poète livre une vision contraire à propos des fondements qui composent son livre en comparaison de la thèse de la défense de l’art pur présentée dans le projet de préface. Dans la lettre, Baudelaire parle de “cœur”, de “tendresse”, de “religion” et de “haine”, métonymies d’une subjectivité qui s’exprime à travers la poésie. En opposition à cette vision personnalisée de la composition poétique, nous le voyons employer des termes clairement ironiques tels que “singerie” et “jonglerie” afin de définir le propre art pur auquel se référait positivement le projet de préface. Le témoignage du poète dispense de plus grandes interprétations en vue de la confession avec laquelle il se limite : Baudelaire dit qu’il mentira quand il en viendra à écrire sur les motivations de son œuvre.

21

V

De “l’amour au mensonge”, qui ne se résume pas au désir ingénu d’illusionner ou de s’illusionner, comme pourrait le suggérer une première lecture du poème (“L’amour du mensonge”), des *Fleurs du mal*, est le propre moteur discursif de l’œuvre baudelairienne. Adoptons la pensée nietzschéenne pour aller au-delà des notions communes de vérité et de mensonge afin de comprendre la portée de ce principe poétique, à partir duquel l’acte de mentir devient un procédé dynamique inhérent à une poésie essentiellement critique, qui ne

¹⁰ *Faut-il vous dire, à vous qui ne l’avez pas plus deviné que les autres, que dans ce livre atroce, j’ai mis tout mon cœur, toute ma tendresse, toute ma religion (travestie), toute ma haine? Il est vrai que j’écrirai le contraire, que je jurerai mes grands Dieux que c’est un livre d’art pur, de singerie, de jonglerie; et je mentirai comme un arracheur de dents.*

repose jamais sur des certitudes confortables de quelque ordre que ce soit. Le testament de Baudelaire à ses lecteurs est alors le testament de sa propre critique, de la provocation à la pensée et à l'intelligence inquiète. Il convient donc de "donner raison" aux contradictions baudelairiennes (SISCAR, 2010, p. 232), les comprenant, finalement, comme un projet littéraire qui sollicite la participation directe du lecteur – et, en conséquence, de la Critique – dans la production du sens. La leçon baudelairienne est incompréhensible hors de l'exercice constant de l'autocritique et de l'introspection qui incombe à tout type de lecteur, principalement au lecteur expert. "L'irréductibilité" de son œuvre – reconnue et mise en lumière par des lecteurs d'excellence comme Walter Benjamin, Georges Blin et Antoine Compagnon – est une invitation à la reconnaissance de "l'extériorité" (SISCAR, 2010, p.232) et de la partialité de toute lecture, faisant du "conflit", du contradictoire, du débat, et non de la lecture unique, close sur elle-même, le point cardinal de notre travail, la raison d'être des études littéraires. Voici le plus grand enseignement que le "poète de la modernité" continue de nous donner, cent cinquante ans après sa disparition.

Eduardo Veras
Universidade Federal do Triângulo Mineiro

Tradução
Claudine Franchon (LET/UnB)



REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres complètes**. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, 1975, volume I ; 1976, volume II. Coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- _____. **Correspondance**. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris : Gallimard, 1973 2v. Coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- _____. **Fusées, Mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes**. Édition d'André Guyaux. Paris : Gallimard, 2016.
- _____. **Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée**. Édition d'André Guyaux. Paris : Gallimard, 1986.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas III)
- BLIN, Georges. **Baudelaire suivi de Résumés des cours au Collège de France**. Paris : Gallimard, 2011.
- COMPAGNON, Antoine. **Baudelaire l'irréductible**. Paris : Flammarion, 2014.
- _____. **Baudelaire devant l'innombrable**. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- SARTRE, Jean-Paul. **Baudelaire**. Paris : Gallimard, 1947.
- SISCAR, Marcos. "A parte da ficção: o problema da contradição em Charles Baudelaire". In : **Poesia e crise**. Campinas : Editora da Unicamp, 2010.
- THÉLOT, Jérôme. **Baudelaire poésie et violence**. Paris : Gallimard, 1993.
- VALÉRY, Paul. **Œuvres**. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris : Gallimard, 1957. Coll. Bibliothèque de la Pléiade, v. 1.