

LA POÉSIE BRITANNIQUE ET BAUDELAIRE¹

—

III

Il est une façon de sentir avant Baudelaire,
et une façon de sentir après lui.

ANDRÉ SUARÈS (*Sur la vie*).

En dehors de Sainte-Beuve, on ne voit en France, parmi les aînés de Baudelaire (2), qu'Alfred de Vigny avec qui il ait eu des affinités spirituelles, sinon artistiques. On ne saurait dire, il serait peut-être hasardeux d'avancer que la lecture de ce hautain poète lui ait laissé une de ces impressions qui survivent à toutes les autres. Il y a quelque chose de tendre et de *séraphique* dans le pessimisme même de Vigny qui ne ressemble en rien à l'amerscepticisme de Baudelaire. Vigny vivait dans un monde d'idées nobles et sereines jusque dans leur austérité ou leur désenchantement. Cette phrase de son journal le peint tout entier : « Dès que tu es seul, descends au fond de ton âme, et tu trouveras en bas, assise sur la dernière marche, la gravité qui t'attendait. » L'art de Baudelaire est analytique, le sien synthétique. Baudelaire manquait de ce pouvoir admirable, dont il était doué, et qui fait de lui un grand poète symbolique,

(1) Voy. *Mercur de France*, n° 548.

(2) Parmi les poètes, du moins, car parmi les prosateurs, Chateaubriand, Balzac et surtout de Maistre exercèrent sur lui une vive influence ; de Maistre surtout : « De Maistre et Edgar Poe m'ont appris à raisonner », a-t-il écrit dans *Mon cœur mis à nu*.

de donner corps — dans la poursuite incessante de la pensée — à de pures abstractions. En revanche, plus sensible ou plus sensitif, quoique moins pitoyable, Baudelaire distinguait entre les choses des rapports qui échappaient à Vigny dont l'art, dépouillé et un peu froid, ne plonge pas profondément ses racines dans le monde matériel. Autant Baudelaire — comme j'aurai l'occasion de le constater — a le sens de l'intensité, la curiosité du mouvement et le goût de la musique de la phrase, et sait susciter la magie suggestive de ses ondulations et de ses inflexions, autant Alfred de Vigny a comme la pudeur et la gêne du verbe. « La parole lui semblait insuffisante », a écrit M. Maurice Paléologue (1), et « voyant trop clairement son impuissance définitive à traduire son rêve, il jetait la plume de désespoir et s'écriait avec orgueil : « Eh quoi ! ma pensée n'est-elle pas assez belle par elle-même pour se passer du secours des mots et de l'harmonie des sons (2) » ?

« On dirait », comme l'a fort bien observé Emile Faguet (3), « que Vigny ferme les yeux et les oreilles » et qu'il cherche à s'isoler du monde extérieur pour plus fortement penser.

Mais l'auteur d'*Eloa* et l'auteur des *Fleurs du Mal* appartenaient à la même aristocratie intellectuelle et étaient nés pour se comprendre et pour s'aimer (4). Nous verrons, quand nous nous occuperons de Baudelaire, combien sa

(1) *Alfred de Vigny* (Collection des Grands Ecrivains).

(2) Il écrivait à une jeune Anglaise inconnue qui lui avait demandé un autographe : « Voilà donc cette écriture que vous voulez. L'écriture grossière représente aussi mal la parole que la lente parole représente la Pensée, mais nous devons la bénir jusqu'au jour où nous connaissons la langue céleste que rien ici-bas ne nous fait deviner, si ce n'est l'Amour et la Prière » (cité par M. Paléologue). « Le silence est la poésie même pour moi », a-t-il noté dans son journal.

(3) *Etudes littéraires* : XIX^e siècle. « Sa phrase est pensive et pure jusqu'à paraître entièrement spiritualisée » (P. Bourget, *Etudes et portraits*.)

(4) Cf. la lettre que Baudelaire écrit à Vigny au moment de poser sa candidature à l'Académie : « Monsieur, pendant de bien nombreuses années j'ai désiré vous être présenté... » (publiée par M. René Emery : *Mercure de France*, 1^{er} août 1917) et la réponse d'Alfred de Vigny : « Je vous ai lu et relu »... (*Charles Baudelaire*, étude biographique par M. J. Crépet).

compréhension du rôle du poète est voisine de celle de Vigny. Qu'est l'*Albatros*, sinon, condensée dans quatre strophes, la pensée même de *Chatterton* ? Si Vigny et Baudelaire jettent sur la femme semblable anathème, n'est-ce pas pour l'avoir trop idéalisée ? pour l'avoir adorée avec une ferveur spirituelle et presque mystique ? Et quelle analogie entre l'aventure de l'un avec M^{me} Dorval, de l'autre avec M^{me} Sabatier ! Vigny voyait un reflet, comme une émanation divine de l'Éternelle Beauté en celle à qui Baudelaire demandait de « le conduire dans la route du Beau », et qu'il appelait « la Muse et la Madone ». Chez tous deux l'idée de la volupté était inséparable, du reste, de l'idée de péché, et chez tous deux, encore, le même goût du rêve s'associait à la même horreur de l'action. Il n'est pas au surplus jusqu'au culte de Vigny pour l'honneur en qui on ne retrouve quelque chose du stoïcisme de la « religion du dandysme » de Baudelaire (1).

Enfin — et ceci pour moi est essentiel — la formation poétique d'Alfred de Vigny, comme celle de Baudelaire, s'atteste aux trois quarts anglaise. Quand même, en 1815, Vigny se serait inspiré de Chénier, par deux ou trois fragments parus dans le *Mercure*, ainsi que l'en accuse méchamment Sainte-Beuve dans un article des *Nouveaux Lundis*, il ne subit qu'un court moment son influence. Quand il se fiance à une jeune Anglaise, en 1824, à Pau, il s'adonne tout entier, depuis quatre ou cinq ans déjà, à la lecture de Shakespeare, de Milton, de Byron, de Moore, de Chatterton. Les tragédies du vieux Will, *le Paradis perdu*, *Manfred*, *Les Amours des Anges* et la Bible (2), telles sont les sources où sa pensée s'abreuve. C'est dans la constante familiarité de ces œuvres remplies de l'idée de Dieu et de

(1) L'expression est de M. Ernest Raynaud, qui, toujours sagace et merveilleusement informé, étudiait dans le *Mercure de France* du 16 août 1917. l'attitude sociale de Baudelaire et montrait qu'elle était une sorte d'ascétisme mondain.

(2) « Je la savais par cœur, dit-il. Ce livre et moi étions tellement inséparables, que, dans les longues marches, il me suivait toujours. »

la révolte de la créature contre son créateur que son tourment d'âme s'exaspère et que s'aggravent son désir d'adorer l'idéal et son impuissance à y croire. Tout ce qu'il y a de celtique au fond de la pensée et surtout du sentiment anglais, et dont les plaintes d'une pitié déchirante de Vigny nous rappellent l'accent, se résume ou se concentre, non seulement dans les personnages de Shakespeare, mais dans le Satan de Milton, le Manfred de Byron et *The Loves of the angels* de Moore. Nous retrouvons le pessimisme de la race des vaincus dans le cœur généreux du poète d'Eloa, mais sans le cri d'insurrection du premier Byron, avec le pathétique de Manfred qui, doué de la faculté d'évoquer les esprits à son gré, ne leur demande ni la science, ni le pouvoir, ni les voluptés, mais l'oubli... Vigny aborde l'ancien Testament et lui emprunte sa plus dominante figure... c'est pour la décharger de son inflexible rigueur et l'amollir de tendresse. (Ainsi, plus tard, un Burne-Jones disloquera la rigide beauté antique et courbera le front des dieux sous le poids de pensées modernes.) Comme l'a dit Leconte de Lisle (1), rien ne rappelle dans son Moïse « le chef sacerdotal et autocratique de six cent mille nomades féroces et errant dans le désert du Sinaï, convaincu de la sainteté de sa mission et de la légitimité des implacables châtiments qu'il inflige. La mélancolie du prophète et son attendrissement sur lui-même ne rappellent pas l'homme qui fit égorger en un seul jour vingt-quatre mille Israélites par la tribu de Lévi »... Vigny a pitié de l'innocence que la divinité a abandonnée ; il a pitié de l'homme et même du mal qu'il commet et ne peut pas ne pas commettre. A défaut de la justice en laquelle il garde, malgré tout, une suprême espérance, il fait appel à l'amour, « cette bonté sublime », que le peintre Watts donnera pour soutien et pour guide à la vie... Rien de plus catholique, en vérité, de moins imprégné du sévère esprit hébraïque qui alimente la foi protestante.

(1) *Les Poètes contemporains* : Alfred de Vigny.

Mais ne me suis-je pas efforcé de montrer que le génie celtique n'a cessé, au cours des siècles, de pénétrer de douceur la dureté saxonne ? Si Vigny semble ignorer la prédilection de ce génie pour les merveilles extérieures, et s'il semble insensible à la séduction de la matière, sa philosophie ou son mysticisme moral se parent d'une noblesse et d'une beauté toutes platoniciennes et qui évoquent impérieusement le souvenir de Spenser. Ce pur intellectuel a comme un cœur pour cerveau. Qu'on me permette de risquer cette image : sa poésie figure dans un temple protestant le miracle d'une âme catholique exhalant la désolation de son amour avec une suave ferveur. Plus dur, ou plus endurci, plus prompt à jeter la malédiction sur ses frères en misère et en ignominie, Baudelaire, au rebours, a besoin d'entourer sa haine de l'inexpiable péché, de toutes les pompes de la liturgie romaine, couleurs, musique et parfums. Mais qu'il nous suffise, pour le moment, de remarquer que le seul poète qui, avec Baudelaire, renouvelle notre poésie, et avec qui Baudelaire ait sympathisé, s'il n'a subi son prestige, procède de la littérature britannique et de la littérature religieuse (1). Il est à peine besoin de dire que, ni Chénier, ni Lamartine qu'il imita sur les bancs du collège en même temps qu'Auguste Barbier, auquel il devait reprocher plus tard d'être un poète de circonstance, — ni Victor Hugo n'ont exercé d'influence profonde sur Baudelaire. Musset lui était presque aussi antipathique qu'Hégésippe Moreau, et quant à ce vieux garde national de Béranger, il professait à son égard le mépris de Flaubert. Sa sympathie, par le canal de Sainte-Beuve, va de préférence aux poètes et aux écrivains d'outre-Manche (Shakespeare, Gray, Byron, de Quincey, Tennyson) ou d'outre-Atlan-

(1) C'est après la lecture des *Confessions* de saint Augustin que lui vient la révélation poétique et qu'il compose ses premiers vers. De Maistre l'impressionne non moins vivement qu'il impressionne Baudelaire, mais à l'opposé, et c'est en partie pour le réfuter qu'il écrit *Le Mont des Oliviers*. (Cf. Baldensperger : *Alfred de Vigny*, contribution à sa biographie intellectuelle.)

tique (Longfellow, Emerson, Poe) (1) et l'on peut affirmer qu'il a fait, en général, assez médiocrement cas de ses contemporains.

On s'est demandé, cependant, si Théophile Gautier ne contribua pas d'une manière prépondérante à sa formation artistique et littéraire, et s'il ne reconnut pas lui-même l'étroite parenté qui le liait à l'auteur d'*Albertus* et de *la Comédie de la mort* en lui dédiant les *Fleurs du Mal*.

M. Ernest Raynaud a répondu à cette question (2) d'une manière, à mon avis, définitive en déclarant que les deux poètes se trouvent « moralement et physiquement aux antipodes » et qu'ils « ne sont pas de la même race ».

Théophile Gautier appartient, en effet, à la civilisation méditerranéenne. Ce qui l'attire, c'est l'Espagne, l'Italie et le proche Orient. Il est classique d'instinct et législateur par goût. « Il y a du Malherbe et du Boileau dans Théophile Gautier », a pu écrire M. Ferdinand Brunetière (3), qui s'y connaissait... Qu'on veuille bien se rappeler ce que nous avons dit de la faveur des classiques pour la difficulté vaincue et qu'on relise la fameuse pièce d'*Emaux et Camées* intitulée : *l'Art (Oui, l'œuvre sort belle, D'une forme au travail rebelle...)* On ne laissera pas de s'aviser, aussitôt, que Gautier renoue la tradition esthétique néo-latine en l'enrichissant seulement de quelque imagination grotesque ou fantasque, dans la manière du xvii^e siècle. Sans doute, Baudelaire reconnaît le talent du « magicien ès lettres françaises », comme il l'appelle ; il lui sait gré, surtout, de réagir contre le verbalisme des Romantiques et de refuser de les suivre avec une aveugle confiance dans leur galvaudage sentimental et dans leurs épanchements bruyants de confidences. Mais la vision que Gautier a de la nature

(1) Swinburne, dans l'étude qu'il lui consacre : *Les Fleurs du Mal and other studies*, dit qu'à certains égards il ressemble à Keats et à Poe et que parfois la forme de sa pensée rappelle Marlowe et aussi certains aspects sincères de Byron.

(2) Baudelaire et Théophile Gauthier : *Mercur de France*, du 16 oct. 1917.

(3) *Evolution de la poésie lyrique*.

est purement olympienne. Il l'a posé lui-même en principe : « Le poète doit voir les choses comme les verrait un Dieu, du haut de son Olympe... et leur donner avec un détachement parfait la vie supérieure de la forme (1). » Il se vante, et à bon droit, d'être un « homme pour qui le monde extérieur existe » ; mais il ignore tout du monde intérieur, et des secrets mouvements de son cœur. Aime-t-il ou déteste-t-il la nature ? On ne sait. Comme il ne recherche pas en elle un reflet de son âme, il ne lui en découvre point. Il s'en faut qu'elle le ravisse comme Jean-Jacques, ou l'hallucine comme Hugo. Elle l'amuse. Sa fantaisie d'amateur de bibelots rares y trouve à glaner à travers l'étendue, comme elle glane par ailleurs à travers le temps. Il y a du collectionneur en lui. De là son faible pour les énumérations et la richesse de son vocabulaire. Une belle femme, un beau cheval, un magot de Chine, une tragique sierra, c'est tout un à ses yeux. Il regarde tout, il jouit de tout avec la même bonhomie sensuelle, en artiste que retient particulièrement le côté technique de l'art et que ne tourmentent ni le pourquoi ni le comment de l'univers. Son impassibilité n'est pas une attitude ; elle résulte de son inaptitude congénitale à s'émouvoir du mal comme du bien. C'est un esprit net, qui détaille ses impressions une à une, ne les relie jamais ou ne les associe pas mystérieusement, et ne peut rien laisser d'indécis autour de sa pensée. « Sceller un rêve flottant » (ou, plus justement, modeler des images avec précision), tel est son suprême idéal et tel sera celui des Parnassiens, ses héritiers. Rien de vaporeux chez lui ; nulle nuance. Il n'a guère, au reste, de sensibilité, ou, s'il en a une, elle n'est que plastique. Voyez *Emaux et Camées*, son chef-d'œuvre poétique, incontestablement : avec sa stance uniforme, qui semble taillée au burin, on dirait une gageure. Les mots s'en détachent comme des éclats de marbre et l'on croit y entendre le crissement de la pointe d'acier dans le

(1) *Rapport sur la poésie au XIX^e siècle*. « De la forme naît l'idée », ira-t-il même jusqu'à dire. *Journal des Goncourt*, 3 janvier 1857.

bloc résistant. Gautier a beau demander au Titien sa palette, il s'affirme plus sculpteur et plus ciseleur que peintre (1). Son goût des paysages aux oppositions tranchées de lumière et d'ombre, la prédilection qu'il révèle de bonne heure pour ce sec Dürer, par exemple, devaient l'éloigner sinon de toute peinture, du moins de celle qui n'éblouit pas tant par ses éclats contrastés qu'elle ne séduit par les chatouillements de ses nuances. La couleur ne continuera surtout de l'enchanter — en demi-oriental qu'il est — qu'à travers la splendeur aiguë et froide des pierres précieuses, dans la somptuosité des étoffes, coulée au flanc d'un *pot de porcelaine aux dessins éclatants*, arrêtée et figée sous la croûte luisante de l'émail...

Retenons son aveu qu'il ne se sentait pas à sa place dans le monde occidental. Sa turbulence s'y étourdit d'abord ; mais il s'y ennue bientôt et voyage ; et quand il ne parcourt pas la péninsule ibérique ou la Turquie, il lui faut évoquer la France héroïque et quasi espagnole de Louis XIII, l'Égypte de Cléopâtre, ou Pompéï... Comme son héros Fortunio, il eût aimé s'isoler de la vie contemporaine et se créer, au cœur même de Paris, une sorte de palais des Mille et une nuits...

Or, une telle disposition va précisément à l'encontre du tempérament de Baudelaire. J'ai dit, en effet, de Sainte-Beuve, et pour expliquer son influence sur le poète des

(1) Il est descriptif et ne choisit guère le trait caractéristique. Il ignore cette « science des valeurs » dont parle M. Camille Mauclair, et qui « permet aux peintres suprêmes d'être coloristes même avec le blanc et le noir ». (*Charles Baudelaire*.) Tout ce que M. Mauclair écrit de l'art pictural de Baudelaire, dans cette étude est de premier ordre.

Notons — ce qui achève de le différencier de Gautier — que Baudelaire ne se sent pas attiré vers la sculpture, et qu'il partagerait presque le mépris que lui manifeste Diderot. Il la trouve « ennuyeuse », « brutale et positive comme la nature », dont elle se rapproche trop à son gré. Enfin, elle est fille du midi, et il est fils du nord. « Le nord est coloriste, écrit-il ; les rêves et les féeries sont enfants de la brume. L'Angleterre, cette patrie des coloristes exaspérés, la Flandre, la moitié de la France, sont plongées dans les brouillards, Venise elle-même trempe dans les lagunes. Quant aux peintres espagnols, ils sont plus contrastés que coloristes. En revanche le midi est naturaliste... le midi est brutal et positif comme un sculpteur dans ses compositions les plus délicates » (*Salons de 1846*).

Fleurs du Mal, qu'il était surtout moderne. C'est pour avoir le premier compris l'homme de son temps, et pour avoir le premier tenté de l'analyser dans son ambiance qu'il a séduit Baudelaire. Faites naître Baudelaire dans un autre milieu et à une autre époque que les nôtres : il cesse d'être compréhensible : « Il a accepté tout l'homme moderne », a dit excellemment de lui Banville, dans le discours qu'il a prononcé sur sa tombe ; et plus tard, Verlaine : « Sa profonde originalité, c'est de représenter puissamment et essentiellement l'homme moderne tel que l'ont fait les raffinements d'une civilisation excessive (1). »

Défend-il le Romantisme ? C'est qu'il voit en lui « l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau » (2), et il n'est pas jusqu'à l'habit noir lui-même, tant *victime*, en faveur de qui il ne plaide, parce qu'il convient à « notre époque souffrante et portant sur ses épaules noires et maigres le symbole d'un deuil perpétuel » (3). Qu'on ne s'y méprenne pas : les désirs de départ qui l'agitent n'ont qu'un caractère velléitaire ; ce ne sont qu'impatiences de secouer la tyrannie qui l'opprime, tourments d'âme insatisfaite, inquiétudes nerveuses, nullement besoin réel de paysages inédits, curiosité de types et de mœurs exceptionnels. Le peu qu'il a vu, dans son adolescence, de « la langoureuse Asie et de la brûlante Afrique » lui suffit. Il connaît d'avance toutes les merveilles que pourrait lui révéler la planète. La mort seule lui réserve encore « du nouveau ». Il est revenu des illusions de la jeunesse avant même de les avoir épuisées.

Dieu ! que le monde est grand à la clarté des lampes !
Aux yeux du souvenir que le monde est petit ! (4)

s'écriera-t-il un jour. Et encore :

L'homme, ivre d'une ombre qui passe,
Porte toujours le châtiment
D'avoir voulu changer de place (5).

(1) *Les Poètes Maudits*.

(2) *Curiosités esthétiques* (Salon de 1846).

(3) « Qui dit romantisme dit art moderne, c'est-à-dire, précisera-t-il encore, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini » (*ibid.*).

(4) *Le Voyage*.

(5) *Les Hiboux*.

Si des « souvenirs de soleil » le hantent, leur essence est extra-terrestre (« Tout un monde lointain, absent, presque défunt ») ; ce sont regrets de Paradis perdu, comme cet impossible pays que sa nostalgie imagine « où tout n'est qu'ordre, beauté, luxe, calme et volupté »...

Il a trop à faire de s'étudier, au surplus, pour pouvoir jeter les yeux au delà du cercle où son destin l'a placé. Voyager, c'est se disperser, c'est tout au moins se distraire ou tenter de se distraire, demander grâce aux spectacles de la vie de la cruauté de la vie, et il n'eut jamais d'autre ambition que de se concentrer, de consacrer toute son attention à l'étude de son âme et à l'analyse des effets douloureux sur elle de son entourage immédiat. Ne fallait-il pas, comme l'a écrit M. André Suarès, « que s'étant pris lui-même pour objet », « son siècle, les peuples, la politique, enfin, tout lui fit horreur, pour qu'il s'enfermât toujours plus avant dans son propre mystère ? et qu'il apprît à se connaître, sans pitié et sans égards, sinon sans terreur ? » (1)

Nous ne raconterons pas sa vie après tant d'autres. Elle porte l'empreinte indéniable du sceau de la fatalité. Mais s'il en a tiré un poème aux accents immortels, c'est qu'il a apporté la loyauté la plus scrupuleuse à en suivre le développement, et qu'il n'en a rien oublié.

On sent, remarque avec justesse M. Alfred Poizat (2), que son éducation catholique lui a donné l'habitude des examens de conscience les plus minutieux et le plus stricts.

Bénédiction, la pièce qui ouvre les *Fleurs du Mal*, celle intitulée les *Phares*, l'expliquent tout entier et expliquent sa compréhension du rôle de l'artiste et du poète. Ils ont pour mission de racheter l'homme. Ce sont des envoyés de Dieu, et plus douloureusement ils sont suppliciés, plus ils peuvent s'enorgueillir d'être marqués du signe de la grâce !

(1) *Sur la vie.*

(2) *Charles Baudelaire* (article du *Correspondant*, 25 août 1917).

Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
 Comme un divin remède à nos impuretés
 Et comme la meilleure et la plus pure essence
 Qui prépare les forts aux saintes voluptés (1).

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
 Que nous puissions donner de notre dignité,
 Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
 Et vient mourir au bord de votre éternité (2) !

Sans doute, ne s'est-il pas dit qu'on ne pouvait être poète qu'à condition de se crucifier, et ne s'est-il pas proposé des fins morales ; mais il a senti, il a reconnu avec sincérité que ses qualités poétiques ne se révéleraient à lui, et ne s'épanouiraient complètement que s'il se livrait tout entier aux forces adverses qui devaient le déchirer : la haine de son temps et l'amour de son temps (3), « l'extase de la vie et l'horreur de la vie », l'esprit du mal et l'esprit du bien.

Il a accepté héroïquement d'être sans réserve *ce qu'il fallait qu'il fût*, et c'est pour cela qu'il est, lui aussi, descendu dans l'Enfer et qu'il a fait de son âme le champ de bataille de l'ange et du démon ou, plus justement, en plus exacte conformité avec la faiblesse complaisante de l'homme moderne, le terrain de culture de la faute et du remords. « J'ai cultivé mon hystérie, a-t-il pu dire, avec jouissance et terreur. » Il a fait pire : il s'est appliqué à exagérer ses

(1) *Bénédiction*. Toute la pièce fait songer au *Stello* et au *Chatterton* de Vigny. Pour Baudelaire comme pour Vigny le poète est le martyr de l'humanité, sa nature le prédestine au rôle de victime sociale : « Il vient au monde pour être à charge aux autres... ce qui ne fait qu'effleurer les autres le blesse jusqu'au sang » (*Stello*). Cette conception toute féminine, toute celtique du rôle du poète est l'opposé de celle de Victor Hugo qui voit en lui l'annonciateur des temps nouveaux.

(2) *Les Phares*. Qu'on se rappelle, d'autre part, ce qu'il écrit dans ses notes : « Il n'y a de grand parmi les hommes que le poète, le prêtre et le soldat : l'homme qui chante, l'homme qui bénit, l'homme qui sacrifie et qui se sacrifie. » Il exprime la volonté de devenir « un grand homme et un saint » pour lui-même, et adresse à Dieu cette prière : « Seigneur, mon Dieu ! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers... » Enfin, dans sa notice sur Poe, il demande : « Y a-t-il donc des âmes sacrées vouées à l'autel, condamnées à marcher à la mort et à la gloire à travers leurs propres ruines ? »

(3) M. Paul Bourget, dans ses *Essais de psychologie contemporaine*, a très à propos remarqué que Baudelaire, au lieu de déplorer, comme Musset, son arrivée tardive dans une civilisation vieillissante, s'en est réjoui, sinon honoré.

vices, à « les grossir par des procédés artificiels, à l'instar des engraisseurs », et à s'en attribuer même qu'il n'avait pas... De là, l'erreur à la fois de ceux qui l'ont cru foncièrement dépravé et de ceux qui l'ont accusé de jouer la comédie. A la vérité, il connaissait assez peu le mal par expérience personnelle ; mais, surtout, comme l'a écrit Henry James (1), « par la contemplation et la curiosité ». Ce « dénonciateur éloquent du péché » (2), selon l'expression de Georges Rodenbach, était doué d'une clairvoyance extraordinaire, ou affecté d'une douloureuse hypersensibilité à l'égard des manifestations les plus subtiles, des manœuvres les plus adroitement dissimulées de la perversité. Il se sentait positivement entouré par les démons, et il accusait la nature entière de participer de la faute originelle.

C'est la nature, affirmait-il (3), qui pousse l'homme à tuer son semblable, à le manger, à le séquestrer, à le torturer ; car sitôt que nous sortons de l'ordre des nécessités et des besoins pour entrer dans celui du luxe et des plaisirs, nous voyons que la nature ne peut conseiller que le crime... Passez en revue, analysez tout ce qui est naturel, toutes les actions et tous les désirs du pur homme naturel, vous ne trouverez rien que d'affreux... Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est artificielle, surnaturelle, puisqu'il a fallu, dans tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et des prophètes pour l'enseigner à l'humanité animalisée, et que l'homme, seul, eût été impuissant à la découvrir. Le mal se fait sans effort, naturellement, par fatalité, le bien est toujours le produit d'un art (4).

Paradoxe ! se récriera-t-on. Point. Si nous avons la moindre velléité de mettre en doute la conviction qui a

(1) *French poets and novelists.*

(2) *L'Elite.*

(3) *Eloge du maquillage.*

(4) « La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable » (*Mon cœur mis à nu*). « Le commerce est naturel, donc il est infâme » (*Journaux intimes*). « L'enfant, en général, est relativement à l'homme beaucoup plus rapproché du péché originel » (*L'œuvre, la vie d'Eugène Delacroix*).

inspiré de telles lignes, il nous suffirait de remarquer l'étroite association qu'elles établissent entre l'art et la religion, le rôle de l'envoyé de Dieu et celui du poète, pour nous convaincre de leur sincérité.

Baudelaire est un chrétien ; mieux : c'est un profond, un fervent catholique, et l'on s'étonne qu'un Brunetière, qui l'appelle un « Satan d'hôtel garni », un « Belzébuth de table d'hôte » (1), ne s'en soit pas avisé.

Toutes les hérésies actuelles, écrit-il à Toussenel, ne sont que la conséquence de la grande hérésie moderne : la suppression de l'idée du péché originel.

Je le répète : la tare adamique l'obsède ; il en retrouve partout les effets, de l'amour au rire ; il a la hantise morbide des formes multiples sous lesquelles elle se manifeste ; et pour parler son langage, innombrables sont à ses yeux « les pépins contenus dans la pomme symbolique ». Se détourner du mal, trouver toutes choses bonnes, et comme Banville, pour n'exprimer, comme lui, « que ce qui est beau, joyeux, noble, grand, rythmique », refuser de se pencher sur les « marécages de sang », sur les « abîmes de boue » et retourner vers l'innocence de « l'état paradisiaque », il ne peut. Il est victime de son intelligence, et c'est parce qu'il a mordu de bonne heure au fruit défendu qu'il lui faut « projeter des rayons splendides, éblouissants, sur le Lucifer latent » qui est en son cœur comme en tout cœur humain...

Nous avons vu chez Sainte-Beuve s'accomplir, non encore la fusion, mais le rapprochement ou même la réunion des trois caractères de l'homme moderne que démêle avec une subtile exactitude M. Paul Bourget dans ses *Essais de psychologie contemporaine* ; la mysticité, le libertinage et l'esprit scientifique, « jadis séparés jusqu'à paraître irréductibles ». Mais chez Sainte-Beuve, la mysticité, à tout le moins la foi religieuse, n'est plus guère qu'une « sorte de spiri-

(1) *Questions de critique.*

tualisme indécis, sans forme déterminée, qui flottait, comme il l'a avoué lui-même, entre le catholicisme, le piétisme, le jansénisme et le martinisme » (1), et qui a dégénéré ou s'est transmué très vite en curiosité philosophique. Faute du lyrisme sauveur qui, encore, eût pu maintenir sa religiosité défaillante sur les ailes de l'enthousiasme ou de la rêverie, il a de plus en plus cédé à l'esprit scientifique qui l'entraînait, cependant que son vers glissait dans la prose, et il n'a été, en définitive, à travers les émois d'une sensualité toujours exigeante mais de plus en plus vulgaire, qu'une sorte de « Don Juan de la connaissance », mû par le seul intérêt égoïste, non animé par l'amour, et possédant successivement les idées sans être jamais possédé par elles.

Mais il en va tout autrement avec Baudelaire. Bien loin de s'affaiblir, sa foi ne cesse de se fortifier à mesure qu'il avance en âge et que les malheurs le frappent et les infirmités l'accablent. Toutefois, sa nature est trop complexe ou trop trouble, sa sensibilité physique ou morale trop nerveuse et trop inquiète, son besoin d'analyse trop impérieux pour qu'il puisse vivre en état de béatitude, dans le sein de Dieu. Et le voilà contraint de se compromettre dans la compagnie du diable. « L'art moderne a une tendance essentiellement démoniaque », assurera-t-il (2). Et encore : « Le vice est séduisant, il faut le peindre séduisant » ; mais « il traîne avec lui des maladies et des douleurs morales singulières, il faut les décrire » (3). Car quel autre recours aurait-il que la sincérité la plus rigoureuse ? Gouverné par une sensibilité et une imagination étroitement connexes, dont ne peut triompher sa foi, mais qui doivent sans cesse compter avec elle, il passera sa vie à s'observer ; il suivra attentivement de toute sa lucide intelligence les moindres mouvements de son être et tiendra scrupuleusement

(1) François Morand : *Les Premières années de Sainte-Beuve*.

(2) *L'art Romantique* : Théodore de Banville.

(3) *L'art Romantique* : Drame et romans honnêtes.

puleusement carnet des menus faits, des menues pensées de son existence ou se composera un herbier « de souvenirs, de regrets, de spasmes, de peurs, d'angoisses, de cauchemars, de colères et de névroses » (1).

Il se fera non le poète du vice, mais le « poète du péché », comme l'a dit M. Anatole France, et sa morale ne différera guère « de celle des théologiens » (2). Il les a beaucoup pratiqués. Plus que dans les vers de ses contemporains, c'est dans la prose des écrivains religieux qu'il a été puiser la sève qui nourrit son œuvre, si essentiellement française et médiévale. Il réintègre la vie spirituelle de l'homme dans la poésie. Depuis Racine, qui avait sommé le vers tragique, le vers oratoire de se faire artiste et confidentiel, et qui avait étendu le plus loin possible ses moyens d'expression intime — nul n'avait aussi clairement compris qu'il n'y a de véritable poésie que dans les profondeurs de l'âme et de la sensibilité. Écoutons-le :

Ne méprisez la sensibilité de personne, la sensibilité de chacun c'est son génie.

L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète ne doit peindre que selon ce qu'il voit et qu'il sent. Il doit être réellement fidèle à sa propre nature (3).

Un artiste, un homme vraiment digne de ce grand nom doit posséder quelque chose d'essentiellement *sui generis*, par la grâce de quoi il est lui et non un autre (4).

Mais il ne s'étourdit pas de ses passions comme les romantiques. Il n'en prend pas les mouvements forcés pour des témoignages de puissance, et il a horreur des indiscretions bruyantes et du verbiage. Nulle humilité chez lui ; nulle boursoufflure d'orgueil non plus. Il ne cherche point

(1) *Notice sur Edgar Poe.*

(2) *La vie littéraire.*

(3) *L'Art Romantique : La reine des facultés* ; c'est ainsi qu'il appelle l'imagination, « cette faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies ». (*Notes nouvelles sur Edgar Poe.*)

(4) *L'Art Romantique : Richard Wagner.*

à étonner par l'énormité de ses ambitions, par l'aspect titanique de son génie, le désordre de ses mœurs ; il affecte au contraire une politesse dont le dédain s'exagère en morgue britannique. Rien ne l'irrite plus que l'étalage impertinent qu'Alfred de Musset fait de ses scandales, et il est impitoyable pour Hégésippe Moreau qui a cherché à se créer une popularité de ses malheurs. Encore qu'il ait cru devoir se singulariser, s'entourer d'un étrange prestige (1) pour des raisons que son besoin de réussite matérielle explique, s'il ne justifie, il ne consent aucune concession importante aux goûts du public et dénonce, d'ailleurs, son cabotinage comme un mensonge imputable à la perversité de sa nature. Il n'est point sa dupe. Il sait pertinemment que la véritable originalité du poète ne réside pas dans son attitude, dans la révélation des circonstances plus ou moins exceptionnelles de sa vie, mais dans celle du secret de ses émotions profondes, de ses réactions intérieures en face de la vie, et de son interprétation du mystère inépuisable qu'elle ouvre à la conscience méditative et au rêve. C'est par ce qu'il avait de plus rare, de plus particulier, de plus étranger, donc, à l'homme social qu'il a été si humain et si lyrique.

Attentif, sans doute, et je l'ai assez dit, à l'observation du monde extérieur, il n'en prend pas les réalités à la lettre. « Je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive », déclarera-t-il (*La Reine des Facultés*) ; il ajoutera : « Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits » (*Le Gouvernement de l'imagination*). C'est qu'il ne voit dans l'univers et dans les êtres qui le composent qu'un spectacle et que des images symboliques.

La nature, écrit-il à Toussenel, est un verbe, une allégorie.... J'ai pensé bien souvent que les bêtes malfaisantes et dégoûtan-

(1) Il croyait qu'il sied que l'artiste ait la physionomie de son œuvre : « Il m'est pénible, disait-il, de ne pas voir conserver le caractère extérieur et légendaire des grands hommes. »

tes n'étaient que la vivification, corporisation, éclosion à la vie naturelle, des mauvaises pensées de l'homme.

Aussi jamais de poème chez lui qui ne participe d'une métaphysique supérieure (1). Le même « courant souterrain de pensée, non visible, indéfini » qu'il trouve chez Poe, relie, entre elles, chacune de ses œuvres, nées, toujours, d'une émotion sincère et personnelle. Sa poésie est une interprétation constante, mais visionnaire de la vie, au double point de vue de la sagesse et de la beauté (2), et ses images sont soutenues par les souvenirs d'une sensibilité extrême, impressionnable par les variations les plus légères et les nuances les plus fugitives de la nature.

Avant de faire « du spectacle vivant de sa triste misère le travail de ses mains et l'amour de ses yeux » (*Le Mauvais moine*), il a longuement réfléchi et médité. « C'est par le loisir que j'ai en partie grandi », pourra-t-il reconnaître (3) avec la fierté de se distinguer des autres hommes de lettres qui « ne sont, pour la plupart, que de vils piocheurs très ignorants. » Sans doute, attribue-t-il à cette ignorance leur prétention de parler de tout, de se mêler de politique et de questions sociales, et de moraliser en vers. Il sait quel néant se dissimule sous l'éblouissant trompe-l'œil de leurs descriptions, et le fatras de leurs discours l'exaspère autant que l'écoeure la platitude de leurs récits. C'est parce qu'ils veulent faire passer leur verbosité pour de l'inspiration qu'il s'élève contre celle-ci et la conteste. Et je ne doute pas que s'il eût dû choisir entre le purisme d'un Boileau et le délire poétique de tant de ses contemporains, il ne se fût rangé — par respect de la stricte probité intellectuelle — au côté du Régent du Parnasse.....

Dire cela, ce n'est point répéter qu'il avait le tempéra-

(1) Il écrit en 1852, à Poulet-Malassis qu'il est « plus décidé que jamais à poursuivre le rêve supérieur de l'application de la métaphysique au roman ».

(2) « Préoccupations simultanées de la philosophie et de la beauté en prose et en poésie; du rapport perpétuel, simultané de l'idéal avec la vie ». (*Note autobiographique.*)

(3) *Mon cœur mis à nu.*

ment d'un classique. Si, selon Remy de Gourmont, « le crime capital pour un écrivain c'est le conformisme, l'imitativité, la soumission aux règles et aux enseignements » (1), et si ce crime me paraît précisément celui des poètes que l'humanisme et le rationalisme formèrent, Baudelaire se révèle le contraire même d'un classique (2). La question n'est point, pour lui, de se trouver des modèles, mais de découvrir le secret de l'accent dans la concision — en dehors de l'éloquence et des vaines fioritures, — l'art de substituer le gouvernement de l'intuition à la tyrannie de la logique, ou de restituer à la sensibilité le domaine qu'on avait trop longtemps abandonné en France au seul entendement.

Intelligent, certes ! et comme peu de poètes l'ont été avant et depuis lui, il oblige la raison à la même humilité que Pascal, qu'il rappelle, et, jusque dans la critique, où il s'affirma littéralement infailible, il la soumet à un objectivisme instinctif et limite son rôle à suivre, attentive et lucide, les démarches mystérieuses de la divination.

Convaincu, par la fréquentation des théologiens, que le seul idéalisme est celui qui s'appuie fortement sur la réalité, persuadé par la lecture des lyriques anglais qu'il n'y a de poète que celui qui crée lui-même son objet, le miracle fut qu'au moment où le tourmentait le problème de l'art qu'il rêvait et par quoi il cherchait à rendre invisible « la ligne de suture entre le réel et le chimérique », des extraits des *Histoires extraordinaires* d'Edgar Poe tombèrent sous ses yeux. Révélation fulgurante ! Le peu qu'il lut de l'auteur de *William Wilson*, dans de médiocres traductions tronquées, lui montra brusquement, comme dans un fragment de miroir, son véritable ménechme littéraire. Avant qu'il eût achevé de réaliser son œuvre, Poe lui découvrait « les

(1) Préface du *Livre des Masques*.

(2) Il faut l'entendre parler avec dédain des « sphinx sans énigme qui veillent devant les portes saintes de l'Esthétique classique » (*Notes nouvelles sur Edgar Poe*) pour être édifié sur son opinion touchant la littérature traditionnelle.

lois obscures » en vertu desquelles il était en train de la produire. |

Savez-vous pourquoi, confiait-il plus tard à Thoré, j'ai si patiemment traduit Poe ? *Parce qu'il me ressemblait*. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu avec épouvante et ravissement non seulement des sujets rêvés par moi, mais des phrases pensées par moi et écrites vingt ans auparavant.

Le phénomène d'affinités aussi étroites entre deux hommes s'avère unique dans l'histoire de la poésie, et il n'y a pas le moindre soupçon à élever là contre. Baudelaire n'imitait point Poe ; Baudelaire n'assimile pas la pensée de Poe ; il la continue ; son accent pathétique prolonge « la plainte douloureuse de cette individualité malade qui, du fond d'un cercueil fictif, s'évertue à intéresser une société troublée à ses mélancolies irrémédiables » (1). Sa ressemblance avec Poe est telle qu'elle l'incite sans cesse à parler de soi en parlant de son auteur. Poe éclaire la conscience artistique de Baudelaire et le justifie à ses propres yeux.

Il faut, c'est-à-dire, je désire, écrira-t-il à Sainte-Beuve, qu'Edgar Poe, qui n'est pas grand'chose en Amérique, devienne un grand homme pour la France.

Quel meilleur témoignage de sa bonne foi ? On ne met pas cet acharnement à assurer la gloire d'un écrivain dont on convoite l'originalité (2). La « commotion singulière » qu'il dit avoir ressentie au contact du Conteur américain n'est comparable qu'à celle de la grâce pour le chrétien en proie aux affres du doute. L'exemple de Poe dissipe ses incertitudes à l'égard de la possibilité d'une réalisation valable de l'idéal complexe qui le hante.

La subtilité métaphysique de cet écrivain, que les « réalités du monde affectaient comme des visions et seulement

(1) *Notice sur Edgar Poe*.

(2) Baudelaire ne connut l'œuvre de Poe qu'en 1846. Or, notons qu'au dire d'Asselineau (*Vie de Baudelaire*), dès 1843-44 « la plupart des pièces imprimées dans le volume des *Fleurs du Mal* étaient faites, et, douze ans plus tard, le poète, en les publiant, n'eut rien à y changer ».

comme des visions » (*Bérénice*), et qui affirmait que « toute certitude est dans les rêves » (1), écartait pour Baudelaire le voile sacré qu'il n'avait encore soulevé qu'en tremblant. L'œuvre de Poe répond, en effet, à la plupart des questions qu'il se pose ou qu'il est en train de résoudre. Il trouve en elle, avec le divin frémissement qu'il aime chez les lyriques d'outre-Manche, quelque chose de plus esthétique et qui, mieux accordé à son génie, le satisfait plus pleinement ; Poe confirme Baudelaire dans son sentiment de la nature spirituelle des rapports de beauté. Farouchement hostile à tout utilitarisme, à toute idée de progrès, en réaction contre le milieu pratique où la fatalité l'a placé, Poe dénonce à Baudelaire ce qu'il y a de surabondant, de diffus ou d'informe encore dans les plus merveilleuses créations de la poésie anglaise, d'encombré ou d'alourdi de raisonnements, de considérations et de préoccupations morales étrangères à la suggestion musicale sinon colorée (2).

Dans l'étude qu'il lui consacre (*Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages*) Baudelaire observe :

Ses compatriotes le trouvent à peine Américain, et cependant il n'est pas Anglais.

Qu'est-ce à dire ? Il est Irlandais ; Celte, donc. Et voilà qui ne laisse pas de couronner la thèse que je défends ici. C'est par un Celte qu'au-dessus ou à travers la poésie britannique notre poésie se rend compte, avec Baudelaire, de ses ressources et prend conscience de sa véritable destinée.

Poe révèle à Baudelaire que la brièveté, l'ordre, la mesure, le souci de la composition sont compatibles avec l'indéfini de la sensation, le mystère et l'« étrangeté », ce

(1) *Notes nouvelles sur Edgar Poe*. « J'offre ce livre », écrivait l'auteur d'*Eureka*, « à ceux qui ont mis leur foi dans les rêves comme dans les seules réalités ».

(2) L'effort du Romantisme, en Angleterre, tend précisément à libérer le beau de toute contrainte, à le dégager des entraves d'une conscience trop timorée. De là l'élan vers l'antiquité, la sensualité païenne, de ses représentants les mieux inspirés de Shelley à Keats et à Byron. Ils sont assez chargés de sentiment et de rêve pour pouvoir se détourner de la tradition chrétienne. C'est précisément le contraire qui a lieu chez nous.

« condiment indispensable de toute beauté », et qu'ils permettent « d'adapter le rythme au sentiment ».

« Passionnément épris d'analyse, de combinaison et de calculs » (*Notice du Corbeau*), cet écrivain volontaire, et d'une suprême distinction intellectuelle, qui semble prendre plaisir à effacer de ses œuvres toute trace de spontanéité ou d'inspiration, exprime justement les idées et parle le langage que devait le mieux comprendre Baudelaire. Il présente à son admirateur ébloui la fascinante image d'une poésie épurée, dégagée non seulement de tout élément didactique, mais de toute passion, et dont rien ne trouble le « caractère voluptueux de rêve ». En même temps qu'il bannit du domaine de la poésie la clarté brutale de l'esprit latin et qu'il en condamne la netteté géométrique, ou les effusions éloquentes, faussement désordonnées, régulières et monotones jusque dans leur surabondance, Poe s'élève contre le délire incohérent, la prolixité nuageuse où se dilue souvent l'extase des visionnaires lyriques anglais. Poe restitue au génie celtique cette vivacité dont le privait la lenteur méditative de la pensée saxonne, et, en réveillant son imagination engourdie par la somnolence d'une concentration d'esprit trop prolongée, il ravive du même coup son sens de la forme. Il croit qu'il existe une *limite* que l'artiste ne doit pas franchir, et au delà de laquelle son pouvoir d'incantation cesse d'être effectif, et c'est par cette croyance surtout qu'il se différencie d'un Wordsworth, d'un Byron, d'un Shelley et même d'un Coleridge, dont l'influence, cependant, fut sur lui si profonde.

Mais la forme, telle que la conçoit Poe, est plus musicale que plastique. Cela répond à la nature essentiellement *métaphysique* de son esprit, et, par là, l'apparente aux Allemands, auxquels il serait injuste de ne pas reconnaître qu'il dut beaucoup par l'intermédiaire de ce même Coleridge et par Hoffmann (1). Le poète doit « voir avec son

(1) Mallarmé, et, derrière lui, plusieurs symbolistes, remontent par delà Baudelaire à Poe, qui partage avec Wagner leur fervente admiration.

oreille », écrira-t-il dans ses *Marginalia*. Pour lui, la vraie poésie, « création rythmique de la beauté », est celle qui suggère, plutôt non seulement qu'elle n'explique et ne décrit, mais ne peint. « Réveiller des échos indistincts », voilà le rôle qu'il assigne à la Lyre. Rien de plus chaste, de moins charnel ou de plus désincarné que son lyrisme. Jamais même, en Angleterre, n'exista artiste aussi prodigieux, doué d'un aussi médiocre pouvoir de réceptivité. Sa sensibilité extrême ne recueille presque rien du dehors. Il lui est impossible de voir et à plus forte raison d'imiter directement la nature. L'art ne saurait avoir pour lui d'autre but que la reproduction de ce que les sens perçoivent en elle « à travers le voile de l'âme » (*Marginalia*). Ses *ethereal* créations évoluent dans un monde extra-terrestre, au sein de ces « harmonies solennelles de lumière et de silence » dont parle Wordsworth, où il semble que l'air vibre aux moindres chocs comme une cloche immense de cristal, sur d'altières cimes limpides ou sur des étendues désertes et glacées.

J'ai observé, déjà, que les poètes britanniques traduisent plutôt l'impression qu'ils reçoivent de la nature qu'ils ne décrivent, et qu'il en cherchent l'âme par delà les apparences. Poe fait mieux : il éclaire l'univers du rayonnement de sa pensée abstraite. « Créer, dira-t-il, c'est combiner... mais combiner des impressions psychiques plutôt qu'intellectuelles » ; et il écrira dans *Bérénice* : « Les sentiments ne me sont jamais venus du cœur et mes passions sont toujours venues de l'esprit. » Des bouquets d'arbres lui apparaîtront « comme des explosions de rêves » ; et je doute qu'on puisse non pas même préciser avec exactitude, mais déterminer seulement les paysages immatériels où ce poète de l'âme indestructible évoque sa vision idéale de la pure beauté. Sans cesse, comme dans ce *Dreamland* que cite Baudelaire parmi ses chefs-d'œuvre, il peint « quand l'œil du corps est fermé ». Ses thèmes, observera à son tour Walt Whitman, sont des thèmes noc-

turnes (*nocturnal themes*). Tout s'y sublimise dans une atmosphère d'absolue spiritualité, traversée de figures supra-humaines qui se détachent en halo comme des fantômes sur un fond d'insondables ténèbres, pleines de résonances mystérieuses...

Baudelaire ne s'élève pas si haut dans les solitudes transcendantes du génie où il n'est plus d'autre expression possible de la pensée que la musique. Baudelaire est trop foncièrement moraliste pour s'envoler ainsi de la terre et pour concevoir cette sorte d'infini magnétique que la Loi gouverne... Baudelaire, enfin, n'a ni l'intelligence scientifique ni l'abstraite mysticité de Poe. Il est plus humain. Il ne vit pas comme lui dans un monde où l'amitié et l'amour ne sont que des souvenirs, la nature qu'un ensemble d'ornements ou de signes qu'on interprète et qu'on utilise à son gré, et la vie elle-même qu'un symbole... La réalité l'enveloppe de toutes parts, et son œil, comme l'a dit Leconte de Lisle (1), « plonge en des cercles infernaux encore inexplorés... Les tortures de la passion, les férocités et les lâchetés sociales, les âpres sanglots du désespoir, l'ironie et le dédain, tout se mêle avec force et harmonie dans ce cauchemar dantesque, troué çà et là de lumineuses issues par où l'esprit s'envole vers la paix et la joie idéales. » Je laisse, ici, de côté les contes du grand Américain, d'une rigoureuse et presque clinique observation et dont M. Camille Mauclair a excellemment écrit qu'ils illustrent un système idéologique (2). Je ne m'occupe que de ses poèmes et je dois reconnaître que c'est la lettre plus que l'esprit qui en a impressionné Baudelaire. Aucune allusion chez eux à la vie moderne. Leur musique (n'est-ce pas cette « musique des sphères » à laquelle il est fait allusion dans le *Ver Conquérant* ?) se développe dans l'éternel et l'indéterminé (*indefiniteness*), et le sens en est ouaté et comme assourdi par le son... J'ai dit des poèmes de Baudelaire

(1) *Les poètes contemporains: Charles Baudelaire.*

(2) *Edgar Poe idéologue.*

qu'ils participent tous d'une métaphysique supérieure. Mais cette métaphysique est chrétienne, non occulte comme celle de Poe. L'idée du péché la commande, et devant son spiritualisme, l'assistant ou le défendant, marchent l'ironie et la satire (1).

Mais Baudelaire ne laisse pas de s'illusionner en partie sur l'exactitude de sa ressemblance avec Poe. De même qu'il donne inconsciemment le coup de pouce à sa nature et jusqu'à sa physionomie pour accentuer cette ressemblance, ses efforts ingénieux pour découvrir dans la pensée du « maître des secrets qui ne veulent pas être dits » (2) le plus d'analogies possible avec la sienne l'incitent à la fausser et à lui attribuer des qualités ou des défauts qu'elle n'a pas. Avec de nombreuses et presque surprenantes similitudes d'esprit et de goûts, Baudelaire et Poe différaient profondément par le tempérament, par les facultés sensibles surtout. L'artiste, chez Poe, tend vers l'épuration de la matière ; il est plus platonicien que chez Baudelaire. Poe se révèle plus attentif à l'art de composer que curieux de la volupté de la composition. L'imagination de Poe ne s'alimente pas comme celle de Baudelaire dans le monde physique, mais dans le monde psychique. Une mémoire plus riche des multiples formes de la vie renouvelle le rêve de Baudelaire, tandis que la mathématique règle l'hallucination de Poe. Enfin, je crois que si le pouvoir d'abstraction de Poe s'atteste supérieur à celui de Baudelaire, sa compétence esthétique est moins étendue. Baudelaire a un sens de la plastique et de la couleur qu'il s'en faut que Poe possède au même degré. Moins spirituelle, moins aérienne, moins désintéressée, en général, que celle de Poe, sa musique est plus adaptée à la variété des sentiments ou des

(1) Non, encore une fois, que Baudelaire soit didactique. Mais, pour parler comme Poe, s'il ne croit pas essentiel « d'inculquer une morale », un « enseignement moral circule tout au fond de son œuvre poétique » (Cf. *Longfellow's Ballads*).

(2) *L'Homme des foules*. M. Camille Mauclair a fort judicieusement observé que par un effet de sa nature nerveuse Baudelaire força le parallèle entre Poe et lui (*Charles Baudelaire : sa vie, son art, sa légende*).

'sensations, et plus impressionniste. Si elle n'enlève pas l'âme sur une nappe d'ondes éthérées, elle force son refuge inviolable, en s'en approchant par les voies ramifiées des sens, avec des ondulations mystérieuses... C'est le cortège de la Reine de Saba entrant dans la grotte de l'ascète et l'illuminant de ses bijoux et la parfumant de ses parfums...

Il aimait, a écrit Baudelaire dans la notice qu'il a consacrée à l'auteur du *Corbeau*, les rythmes compliqués, et quelque compliqués qu'ils fussent, il y enfermaient une harmonie profonde.

L'unité d'un poème d'Edgar Poe est dans son motif musical — d'essence idéologique — et *Ulalume*, par exemple, aboutit à la notion pure. Jamais le chant de Baudelaire ne s'allège à ce point. Jamais il n'édifie dans l'absolu de constructions pareilles à ce *Palais hanté*, joyau des « États du monarque pensée », et où « à travers deux fenêtres lumineuses se meuvent harmonieusement des esprits, au rythme d'un luth bien accordé ». A peine évoque-t-il, sur un lit de débauche, la vision tragique de son envahissement par la tourbe des passions :

Mon cœur est un palais flétri par la cohue ;
On s'y soûle, on s'y tue, on s'y prend aux cheveux !
— Un parfum nage autour de votre gorge nue !...
(*Causerie.*)

Il n'est de fuite et d'oubli dans l'idéal, chez Baudelaire, sans brutal rappel à la réalité ou, inversement, de piétinement dans la réalité sans élan sauveur vers l'idéal. Aussi point d'art plus complexe et plus allusif que le sien. C'est proprement un sortilège et comme un labyrinthe de subtilités où nous ne nous perdons que pour nous retrouver sans cesse à travers mille réminiscences de sons, de couleurs, de formes et de parfums, mille nuances fugitives de sensations ou mille instables figurations d'idées et de sentiments.

• La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles. . .

Inutile d'achever les strophes fameuses. On ne les cite si volontiers que parce qu'elles sont les plus révélatrices ou les plus initiatrices de l'œuvre de Baudelaire. L'essentiel du secret de sa profonde originalité s'y trouve, en effet, exprimé. Il est le premier des poètes en France, non pas seulement à soupçonner la diversité dont l'unité de la nature se compose, mais à en éprouver l'évidence et à pouvoir discerner dans le jeu protéique des *correspondances* les moindres phases de sa vie émotive tout entière, morale, sentimentale et physique. Ses poèmes « qui chantent les transports de l'esprit et des sens » se tissent toujours sur plusieurs plans, et, toujours, derrière le monde visible nous font entrevoir le monde invisible et nous révèlent l'éternel sous l'éphémère...

Sur ses méthodes, sa technique, sa conception de l'art du poète, Baudelaire a semé dans ses articles et dans ses notes maints documents précieux, et qui prouvent de quelle « manière consciente et réfléchie », comme l'a dit M. André Gide (1), il a fait « de la perfection secrète de la forme le but et la raison de ses poèmes ».

Dans un projet de préface pour une seconde édition des *Fleurs du Mal* il écrit (2) : « Comment la poésie touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme humaine que ne l'indique aucune théorie classique » ; « que la poésie française possède une prosodie mystérieuse et méconnue, comme les langues latine et anglaise » (3).

Par Sainte-Beuve, qui a trouvé dans les anciens de nombreux exemples d'allitérations et d'assonances et qui, le

(1) Cité par M. Jean Aubry : *Baudelaire, et Swinburne*, «*Mercure de France*» 16 oct. 1917.

(2) Baudelaire : *Œuvres posthumes*.

(3) « Notre langue, disait-il encore, n'est-elle pas pleine de rythmes plus merveilleux et plus nombreux que ceux afférents à la musique ; et, comme cette dernière, n'a-t-elle pas aussi ses rondes et ses blanches, ses noires, ses croches, ses doubles et ses triples croches, ses andante, ses rugissements et ses soupirs ? » (Léon Cladel, cité par Jacques Crépet : *Charles Baudelaire*).

premier entre les Romantiques, a tenté d'en reproduire les effets (1), par les Latins qu'il pratiquait beaucoup et avec clairvoyance, mais surtout par les Anglais, Baudelaire s'avise de bonne heure du merveilleux parti qu'on peut tirer du retour dans un vers d'une même consonne ou d'une même voyelle. Alors que ce retour est précisément évité avec soin par les classiques qui le considèrent comme fautif, il le pratique avec une habileté et une finesse d'oreilles inouïes :

Chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux râles
(*Obsession.*)

Sur le dos satiné des molles avalanches
(*Tristesse de la lune.*)

Mais la tristesse en moi monte comme la mer
(*Causerie.*)

Son fantôme dans l'air danse comme un flambeau
(*Pièce XLIV.*)

Les houles en roulant les images des cieux
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.
(*La vie antérieure.*)

Il a trop de discrétion et de distinction naturelles pour demander cependant à l'allitération de ces effets grossiers « d'harmonie imitative » que commirent Voltaire et Lefranc de Pompignan, et jamais il n'écrirait à contresens, comme Sainte-Beuve lui-même, cet alexandrin auquel — on ne sait par quelle aberration — Théophile Gautier trouvait « une douceur fondue et toute italienne » :

Sorrente m'a rendu mon doux rêve infini.

Il se garderait bien de se livrer, en outre, à une débauche de sonorités comparable à celle des *Cloches* où Edgar Poe, en disciple enthousiaste de Coleridge (2), exalte son procédé jusqu'à l'exagération. C'est que, « plein de méthode, et se mouvant cependant en dehors de toute méthode connue » (3),

(1) Cf. *Les poésies de Joseph Delorme* et leurs commentaires.

(2) Cf. *The ancient Mariner* : The fair breeze blew, the white foam flew, etc.

(3) Notice sur *Edgar Poe*.

il se défie de l'insistance et des systèmes. C'est surtout, comme je le lis dans ses notes, qu'il assimile « la langue et l'écriture » à une « opération magique », à une « sorcellerie évocatoire », et qu'il croit que l'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement, sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté » (1).

Quand il écrit, avec un sourire pincé, que « la poésie se rattache aux arts de la peinture, de la cuisine et du cosmétique, par la possibilité d'exprimer toute sensation de suavité ou d'amertume, de béatitude ou d'horreur, par l'accouplement de tel substantif avec tel adjectif, analogue ou contraire » (*Projet de préface*), croyez bien qu'il n'offre sa recette que parce qu'il sait pertinemment que le tour de main seul en peut assurer la réussite... Au seuil du laboratoire où ce prodigieux alchimiste s'ingénie à découvrir « les rapports intimes et secrets des choses », la formule de Pythagore flamboie : *Arrière les profanes!* car « celui qui ne sait pas saisir l'intangible n'est pas poète ».

On a beaucoup loué, et, à la vérité, non tout à fait sans raison, « l'instinct rythmique » de Victor Hugo. C'est un instinct qui avait ses limites et qui ne s'est pas éveillé tout de suite chez lui... Victor Hugo a vécu tant d'années, sa gloire s'étend sur une si vaste et si riche période littéraire, qu'on est assez souvent induit à lui attribuer l'honneur de découvertes dont il n'eut que le mérite de savoir profiter avec cette merveilleuse adresse verbale qui le caractérise. Ainsi, ses meilleures réussites musicales sont postérieures, sans contredit, non seulement à l'apparition des *Poésies* de Joseph Delorme (1829), mais à celles de la publication dans des revues des premiers poèmes de Baudelaire (1845-1855). Victor Hugo a surtout, d'abord, le souci des jeux de mètres et de rimes (*Odes et Ballades, Orientales*) et c'est de Sainte-Beuve qu'il apprend à disloquer « ce grand niais d'alexandrin ».

(1) *Fusées*.

A partir des *Chants du Crépuscule* et des *Voix Intérieures* (1835-1837), les exercices de virtuosité où s'était amusée son alerte jeunesse ne lui suffisent plus, cependant ; et il entreprend de traiter des thèmes lyriques et de les orchestrer. Comment les orchestre-t-il ? En architecte et en sculpteur. On est tout de suite frappé, en effet, par l'ordonnance symétrique, un peu massive, de ses constructions dont les parties, toujours très équilibrées, se balancent harmonieusement. Le volume et la ligne, voilà ce qui domine dans les compositions musicales d'Hugo, au moins dans celles où il n'est encore ni le « poète épique » de *La légende des Siècles*, ni le « poète apocalyptique » de *la Fin de Satan*. La musique de ses vers est dans un mouvement oratoire. Elle lance, retient, suspend, élargit le discours d'une façon souvent admirable et fort expressive, et dessine de beaux gestes dans l'espace. On la pourrait dire descriptive ou plastique. C'est une musique qui complète ou souligne l'image, l'enferme dans ses lignes qu'elle suit exactement et, sa délinéation faite, la colore parfois ; mais ce n'est jamais une musique qui traduit la démarche hésitante d'un sentiment ; le bercement d'une extase ; le frissonnement d'une angoisse ; la palpitation d'un espoir ; la caresse féline d'un désir ; un doute ; un souvenir ; un regret... Elle n'est pas une lueur qui s'éveille, s'éteint, réparaît... Il n'y a pas d'ombre autour, pas de prolongement au delà... Je la sens réglée par des lois précises et formelles, intelligentes, non par l'émotion, et, pour tout dire, elle me paraît plus arithmétique que rythmique... Victor Hugo, pour illustrer le développement logique de son éloquence, recourt à la collaboration de mouvements sonores et mesurés, mais la musique ne le prend jamais « comme une mer » ; elle n'anime pas son poème, ne le porte pas sur ses vagues, ne le plie pas comme une algue à ses ondulations, et ne le fait pas dessiner sur elle des arabesques mélodiques ou piquer des notes, comme des phosphorescences.

Même en possession de son art de la coupe du vers, et

parvenu à la complète connaissance de la valeur du mot pris en soi comme son, Victor Hugo est plutôt descriptif en musique que musicien proprement dit. Qu'est-ce que *Un peu de musique*, par exemple, dans *Eviradnus*, que cite invariablement la critique universitaire quand elle veut rendre hommage au génie rythmique d'Hugo ?

Ecoutez ! C'est un nid qui murmure invisible
Un bruit confus s'approche....

le commentaire expressif d'une assez médiocre romance :

Si tu veux, faisons un rêve ;
Montons sur un palefroi...

Encore, ici, faut-il louer sans réserve l'habileté du poète à *figurer* le bruit ; à suivre et à noter ses variations, à *en faire l'histoire*, comme il faut aussi, souvent, l'admirer de réussir des transpositions d'art. (*Le carillon, c'est l'heure inattendue et folle...*)

Mais autre chose est de faire des poèmes proprement harmoniques, inspirés, soutenus, conduits par un thème musical, conçus comme des partitions et dont le mouvement et les sonorités ne doublent ou n'enveloppent plus seulement l'idée et le sentiment, mais dont le sens et le son coïncident ou plutôt soient si intimement, si *spirituellement* liés qu'on n'en puisse concevoir la séparation.

Rappelons-nous-le : Victor Hugo méprisait la musique ; Baudelaire, au contraire, l'aimait à la passion. Un poème, même quand il est pour lui une peinture, est d'abord un chant. Il n'admet pas en vers le langage uniquement parlé, c'est-à-dire le récit, la description, le prêche ou la plaidoirie pour qui le nombre et la rime n'ont que la valeur d'accessoires ou ne jouent que le rôle d'accompagnateurs. Baudelaire sent musicalement. Le rythme pour Baudelaire est l'essence même du poème ; et les mots qui composent les vers du poème sont autant de timbres indispensables à sa signification ou à sa suggestion :

*Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse,
 Au fond d'un monument construit en marbre noir,
 Et lorsque tu n'auras pour alcôve et manoir
 Qu'un caveau pluvieux et qu'une fosse creuse...*
 (Remords posthume.)

*Un soir, l'âme du vin chantait dans les bouteilles :
 « Homme, vers toi je pousse, ô cher déshérité,
 Sous ma prison de verre et mes cires vermeilles,
 Un chant plein de lumière et de fraternité. »*
 (L'Âme du vin.)

Parce qu'on trouve dans les *Petits Poèmes en prose* l'ébauche ou la reprise de plusieurs pièces des *Fleurs du Mal*, et parce que Baudelaire dit avoir rêvé le miracle d'une prose « sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience », on a prétendu que ses vers avaient une allure de prose versifiée. Evidemment, aux oreilles de ceux qui prennent pour de la musique les balancements réguliers ou la monotone ampleur du discours, la complexité du verbe baudelairien peut rappeler le style des prosateurs. Nul style de poète n'est moins « style poétique », au surplus. Baudelaire ne craint pas, en disciple avisé de Sainte-Beuve, de renoncer résolument au lyrisme, quand il le croit nécessaire, plutôt que de se résigner à de misérables remplissages, et à cheviller à grand renfort d'épithètes redondantes. Il préfère être prosaïque que poncif, vulgaire ou familier que faussement noble, par exemple dans *La Voix* où il oppose avec tant de bonheur le langage ferme de l'esprit positif au langage aérien de l'idéal (1).

Viens! oh : viens voyager dans les rêves...

Si nous n'avions Verlaine, j'assurerais qu'il n'y a pas de poète dont le génie soit aussi peu oratoire que le sien. A part dans deux ou trois pièces, entachées de quelque rhétorique, il ne vise jamais à l'éloquence et ne se ménage ja-

(1) Cf. Albert Cassagne : *Versification et métrique de Charles Baudelaire*.

mais un effet. Par horreur de la monotonie, du développement symétrique et du fastidieux équilibre, il évite les préparations, les périodes et préfère, à l'affirmation lourde, l'insinuation discrète, la réserve à l'accumulation persuasive (1). « Le dessin arabesque est le plus spirituel des dessins », a-t-il noté dans ses *Fusées*. Quand il n'est pas austère et solennel, drapé comme une statue descendue de sa niche romane, dans les plis durs d'une robe de moine :

Sache qu'il faut aimer sans faire la grimace
Le pauvre, le méchant, le tortu, l'hébété,
Pour que tu puisses faire à Jésus, quand il passe,
Un tapis triomphal avec ta charité.

(*Le Rebelle.*)

Quand il ne s'envole pas d'un sublime coup d'aile dans les pures régions de l'éther :

Alors, ô ma beauté, dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés !

(*Une Charogne.*)

il aime à infléchir avec câlinerie sa phrase — onduleuse et susurrante — aux mouvements du sentiment, à la faire frôler l'idée comme un beau chat voluptueux :

Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses
Et revis mon passé blotti dans tes genoux...

(*Le Balcon.*)

Avec ses vêtements ondoiants et nacrés,
Même quand elle marche on croirait qu'elle danse...

(*Sonnet XXVII.*)

Laissez, laissez mon cœur s'enivrer d'un mensonge,
Plonger dans vos beaux yeux comme dans un beau songe,
Et sommeiller longtemps à l'ombre de vos cils !

(*Semper eadem.*)

Entends, ma chère, entends la douce nuit qui marche.

(*Recueillement.*)

(1) De là le nombre relativement élevé de sonnets que l'on compte dans son œuvre ou de poèmes de quatre strophes de quatre vers, et qui eussent été, sans doute, eux-mêmes des sonnets, s'il avait pu les ramener, sans les mutiler, à la mesure prescrite.

Il ne projette pas sur ses poèmes cette brutale clarté qui effarouche les suaves figures de la méditation, disperse, comme des feuilles tourbillonnant sous l'ouragan, les souvenirs plaintifs, les mélancolies craintives et les tristesses alanguies. Une brume diffuse flotte sur la plupart de ses créations ou les enveloppe d'un « vague halo d'étrangeté », selon la très heureuse expression de M. Paul Bourget (1). Il se garde de dissiper cette atmosphère trouble, propre à l'évocation musicale et colorée, qui seule importe. Au lieu d'enchaîner les explications, de démontrer, de définir, de prouver, il laisse « carrière à la conjecture » (*Fusées*). C'est que le rêve, non la raison, gouverne ses poèmes. L'intelligence y cède à la sensibilité et surtout à l'imagination.

Ne confondez jamais, a-t-il dit, les fantômes de la raison avec les fantômes de l'imagination. Ceux-là sont des équations, et ceux-ci des êtres et des souvenirs (2).

Dés êtres et des souvenirs ! Sa poésie en fait surgir à chaque vers, et souvent de plusieurs plans à la fois. Ses « cordes sonores » sont d'une sensibilité si délicate qu'une émotion, chez lui, ne s'éveille jamais sans en susciter d'autres, et que ses vibrations se prolongent toujours au delà d'elles-mêmes en se diversifiant à l'infini. Sans avoir vécu une existence exceptionnelle, il se révèle plus riche d'impressions que les mieux favorisés par les événements. C'est qu'il possède la faculté maîtresse du poète : la mémoire sensible. Il n'oublie rien de ce qu'il a éprouvé, et, dès l'instant d'écrire, se laisse envahir, *comme dans le rêve*, par des réminiscences jaillissant de tous ses sens à la fois. De là, ce que Sainte-Beuve appelle son « abandon quasi précieux d'expression ». Il ne tire pas, en effet, ses sujets au cordeau, et n'ordonne jamais ses compositions selon un procédé logique, à la française. « Il joue l'indolence et

(1) *Essais de psychologie contemporaine*.

(2) *Critiques littéraires* : « Prométhée délivré », par L. de Senneville, dans les *Œuvres posthumes*.

la distraction. » Si la branche parasite se jette brusquement en travers de l'allée où il chemine, il ne l'élague pas ; il jouit de l'ombre inattendue dont elle voile sa perspective...

Et c'est toute une révolution qu'il opère dans l'art poétique. Ceux qui savent le lire, se le chanter à voix basse ou à voix intérieure, ne peuvent plus concevoir qu'on écrive désormais en vers comme on écrivait avant lui. D'une idée ou d'un sentiment il ne révèle que les points culminants et lumineux. Il en laisse dans l'obscurité la chrysalide informe. Il ne nous fait pas assister à sa lente métamorphose, à l'élaboration qui prépare l'éclosion des accents suggestifs :

Esprit vaincu, fourbu ! Pour toi, vieux maraudeur,
L'amour n'a plus de goût non plus que la dispute ;
Adieu donc, chants de cuivre et soupirs de la flûte !
Plaisir, ne tentez plus un cœur sombre et boudeur !
Le Printemps adorable a perdu son odeur !

(*Le goût du néant.*)

Il y a plutôt rapport de tons que rapport de masses, unité d'impression qu'unité intellectuelle dans ses poèmes (*Chant d'automne, le Balcon*). Nombre d'entre eux se composent de fragments et pourraient se détailler en quatrains. Souvent, le lien qui en rattache les parties semble manquer (*Le Guignon*). Ses motifs favoris sont essentiellement évocatoires. Un souvenir nonchalant, une vision fugitive, un regret attendri et souriant les traversent, croisent ou surchargent la persistante obsession de tristesse ou de remords qui en fait généralement le fond. Aussi la phrase poétique de Baudelaire n'est-elle pas narrative et puise-t-elle plus de ressources dans ses sonorités que dans ses modulations. Elle se distingue par ses frémissements nerveux ; ses arrêts ; ses retours sur elle-même et ses répétitions ; l'intensité aiguë de ses cris et l'accent douloureux de ses sanglots ; sa violence dans la révolte et sa profondeur dans le désespoir (1). Il y a toujours, chez elle, con-

(1) Baudelaire écrit dans son projet de préface pour une seconde édition des

cordance intime de mouvement avec l'émotion qui l'a suscitée :

Fortes tres | ses | , soyez la houl | e | qui m'enlève !

(*La Chevelure.*)

Et cependant | , je sens ma bouche | aller vers toi.

(*Femmes damnées.*)

Je te hais, | Océan, | tes bonds et tes tumultes |

Mon esprit les retrouve en lui !

(*Obsession.*)

Ma douleur | donne-moi la main ; | viens par ici.

Loin d'eux...

(*Recueillement*), etc...

« Les mots sont des dépôts d'idées », disait Taine. Baudelaire en fait aussi, en fait surtout des dépôts ou des rôles de sensations... Il veut qu'il y ait affinité étroite entre l'impression et l'expression. Il cherche à rendre les états particuliers de son âme avec des images et des mots — et plus encore, peut-être, avec des images suggérées que décrites, avec des sonorités assemblées que des mots — images et syllabes devant être comme l'incarnation de ces états d'âmes. Aussi ne traduit-il pas ses sensations avec des images simples et parallèles. Il n'en emploie guère que de compliquées, et qui, avec l'idée, n'ont que des rapports mystérieux et éloignés. Ses comparaisons sont plus souvent détournées que directes et presque toujours d'essences différentes. Ce qu'il a vu lumineusement, le poète ne le rend pas que par les couleurs ; ce qu'il a vu sculpturalement, il ne le rend pas que par la plastique ; ce qu'il a entendu musicalement, il ne le rend pas que par le chant. « Le génie de la faiblesse est l'impropriété (1) », s'écrie Brunetière. C'est que ce n'est plus assez pour Baudelaire de dire

Fleurs du Mal : « Que la phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art musical et à la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante ; qu'elle peut monter à pic vers le ciel, sans essoufflement, ou descendre perpendiculairement vers l'enfer avec la vélocité de toute pesanteur ; qu'elle peut suivre la spirale, décrire la parabole ou le zigzag figurant une série d'angles superposés. »

(1) *Questions de critiques.*

d'une voix qu'elle gazouille comme un oiseau ; d'une gorge qu'elle a la fermeté du marbre ; d'une chevelure noire qu'elle est pareille à l'ébène. S'étant avisé que :

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent,

il traduit avec des mots lumineux des sensations musicales, ou, inversement, il évoque des couleurs avec des sons ; il dit des parfums « qu'ils révèlent au palais des *idées* qui appartiennent à l'odorat », et il les voit « valser mélancoliquement dans l'air du soir ». Devant un tableau il entend des *fanfares* et comme un « soupir étouffé de Weber ». Emu jusqu'à l'extase par les diverses beautés d'une femme aimée, il en harmonise si délicieusement les accords que, dans la métamorphose « de tous ses sens fondus en un »,

Son haleine fait la musique
Comme sa voix fait le parfum...

Reprochant à ses jeunes années de l'avoir fui trop vite, Victor Hugo se plaignait qu'elles ne pussent le reprendre sur leurs ailes. Image raisonnable. Baudelaire hasarde magnifiquement :

Voilà que j'ai touché l'automne des idées...

puis, sans transition, dans le décor et l'atmosphère de la saison évoquée :

... Et il faut employer la pelle et les râteaux
Pour rassembler à neuf les terres inondées
Où l'on creuse des trous grands comme des tombeaux
(*L'Ennemi.*)

Ne lui demandez pas de respecter les distinctions qu'une logique arbitraire établit entre les sensations physiques et les perceptions intellectuelles, entre les choses de la chair et celles de l'esprit. Il voit son âme « sillonner l'immensité profonde », *plonger dans l'éther* comme un nageur dans les flots et boire

Comme une pure et divine liqueur
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.
(*Élévation.*)

Sans cesse il mêle l'épithète matérielle à l'épithète morale,
et détourne le mot de sa signification propre ou habituelle !

L'élixir de ta bouche où l'amour se pavane

(*Sed non satiata.*)

Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues

(*La Chevelure.*)

O lune de ma vie ! emmitoufle-toi d'ombre...

puis, quelques lignes plus bas :

Charmant poignard, jaillis de ton étui !

Allume ta prunelle à la flamme des lustres !

(*Le Possédé.*)

L'espérance qui brille aux carreaux de l'auberge

Est scufflée, est morte à jamais !

(*L'Irrémédiable.*)

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige

(*Harmonie du soir.*)

Des plaisirs plus aigus que la glace et le fer

(*Ciel brouillé.*)

Tout l'hiver va rentrer dans mon être

(*Chant d'automne.*)

Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose !

(*Causerie.*)

Et sans cesse vers toi, sommet blanc et neigeux,

En vapeurs montera mon esprit orageux

(*A une Madone.*)

Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient

(*Le flacon.*)

Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux

(*La cloche fêlée.*)

Les fleuves de charbon monter au firmament

(*Paysage.*)

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,

Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer...

(*Les Phares*), etc.

Dans les six ou huit pages d'une pénétration aiguë qu'il lui consacre, Jules Laforgue (1) loue ses *comparaisons crues*, « qui soudain, sans l'harmonie d'une pensée, mettent en passant le pied dans le plat » :

La nuit s'épaississait ainsi... qu'une cloison

(1) *Littérature*, notes sur Charles Baudelaire, dans ses *Mélanges posthumes*.

Il l'admire de savoir être familier tout en restant suprêmement distingué, et de pouvoir dire, sans ridicule ni « poncif racinien » : *Andromaque, je pense à vous* et *Veuve d'Hector, hélas !* dans un morceau (*Le Cygne*) où il évoque le nouveau Carrousel, les démolitions du Paris moderne, le bric-à-brac et la voirie. Aussi bien n'assigne-t-il pas à la poésie de domaine déterminé, et sait-il, comme l'autre, faire, lui aussi, son miel de toutes choses. Rien ne lui paraît indigne de concourir à la suggestion, qui est proprement l'objet de l'art du poète. L'artiste s'atteste si puissant chez lui, si original, si sûr de se créer à chaque instant sa règle ou plutôt ses lois supérieures de beauté, qu'il peut se soustraire à la tyrannie de la tradition sans éprouver le besoin d'obéir à des conventions. Il n'y a plus de genre noble, pathétique, bucolique, badin, sublime, etc..., et qui requièrent un ton, un répertoire appropriés, avec Baudelaire. Rien, dans ses compositions, que l'unité de sentiment, de l'atmosphère dans laquelle trempe le sujet. Quel autre aurait osé, sans peur de détonner, comme l'observe Laforgue, avant

Et les grands ciels qui font rêver d'éternité

ce vers insolite :

Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité ?

... des yeux illuminés ainsi que des boutiques ?

J'ai dit qu'il possède la faculté maîtresse du poète : la mémoire sensible. Mais il a, en outre, le génie d'évoquer à son gré les souvenirs les plus différents (visuels, auditifs, olfactifs, tactiles) et de nous amener à l'état de réceptivité et d'extra-lucidité nécessaire à en admettre la rencontre ou l'association les plus saugrenues, et à les laisser accomplir en nous leur œuvre magique. Cet artiste voluptueux, quel'odeur du sein de sa maîtresse *guide* « vers de charmants climats », et qui voit un hémisphère dans une chevelure, peut aussi faire appel, en même temps, à nos sensations d'hommes primitifs et de civilisés et mêler invisiblement le naturel à l'artificiel. Il parle d'yeux « attirants comme ceux d'un

portrait, » note « le fracas roulant des omnibus », et demande au *wagon* de l'emporter loin d'ici, où la « boue est faite de nos pleurs ». Sans cesse, il fait allusion aux multiples aspects de la cité, à sa population, aux œuvres de ses peintres et de ses musiciens, à ses opéras et à ses féeries :

J'ai vu parfois, au fond d'un théâtre banal
 Qu'enflammait l'orchestre sonore,
 Une fée allumer dans un ciel infernal
 Une miraculeuse aurore...

... Mais mon cœur que jamais ne visite l'extase
 Est un théâtre où l'on attend
 Toujours, toujours en vain, l'Être aux ailes de gaze...

(*L'irréparable.*)

Le premier, sans lui rien retirer de son charme et de son prestige, il montre la femme dans l'*alcôve*, au milieu non seulement de ses bijoux et de ses parfums, mais de ses fards, sous son *linge*, et dans ses vêtements, balançant le *feston et l'ourlet*. Il la voit se *développer* avec indifférence et la compare aux bêtes, à l'*éléphant*, au *singe*, au *serpent* que ses grâces animales rappellent, au « beau vaisseau qui prend le large » et dont sa démarche imite le mouvement. Ainsi de l'air, dont il dénonce « les miasmes morbides », ou qu'il voit plein « du frisson des choses qui s'enfuient » ; ainsi des ciels où l'industrie pousse ses fleuves de charbon et qu'illuminent les feux des cheminées d'usines (1).

Sur l'éternel, il note les particularités significatives du transitoire et, sur l'immuable, celles du fugitif. Son œuvre est une invention, une création, une découverte perpétuelles. Elle ne reprend plus seulement les grands thèmes de la « divine symphonie », elle ne chante plus seulement l'Homme et la Nature, mais les hommes contemporains et la nature telle qu'ils la voient, avec ce qu'ils y ont ajouté ou

(1) Sainte-Beuve avait déjà écrit cependant :

Mais j'ai vu du faubourg fumer les cheminées,
 J'ai regagné la ville aux nuits illuminées
 Et le pavé mouvant...

retranché. A la notion du primitivisme — ou, encore, de cet édénisme livresque qu'on allait chercher dans l'imitation de l'antiquité — et qui gouverne jusqu'à lui notre poésie lyrique, il a substitué celle du modernisme. Il nous initie à une façon nouvelle de goûter la vie. Il nous en propose — malgré son pessimisme — des motifs plus précieux de délectation. Des profondeurs obscures de l'être, son vers ardent, triste, langoureux, exhume à la lumière le trésor d'impressions qu'on croyait à jamais enfouies. « Le malheur des écrivains, constatait Vigny dans son *Journal*, est qu'ils s'embarrassent peu de dire vrai, pourvu qu'ils disent. Il est temps de ne chercher ses paroles que dans sa conscience. » Baudelaire cherche les siennes dans son inconscient. Sa plus grande gloire, a écrit Théophile Gautier (1), « sera d'avoir fait entrer dans les possibilités du style des séries de choses, de sensations et d'effets innommés par Adam, le grand nomenclateur ». Il nomme, il est vrai, les espoirs et les regrets, les curiosités et les craintes qui grouillent dans les ténèbres du monde-intérieur et il les projette en images hallucinées sur l'écran de ses poèmes. C'est fini, avec lui, de l'âge des légendes, des épopées, des mystères, magnifiant les hauts faits héroïques, les conquêtes ou la foi des groupes humains. Le règne de l'homme solitaire a commencé. Tout ce qu'il y avait à dire a été dit de l'homme naturel ou social avec ce qu'on savait de ses évidentes réactions sous la double influence de son milieu et de ses semblables. Il sied d'éclaircir, dans un esprit désintéressé, le problème complexe de l'individu. Les lyriques d'outre-Manche nous y invitaient. Baudelaire, à leur exemple, se regarde vivre. Parallèlement à Vigny, le plus original poète du siècle avec lui, qui s'élève au-dessus de la vie pour en dégager une *idée de la vie*, il s'élève au-dessus des sensations pour en dégager *un sens et un sentiment de la vie*.

Rappelons-nous la pièce célèbre : « Je suis la plaie et le couteau... et la victime et le bourreau. »

(1) *Préface* à l'édition de 1863.

Il s'est immolé lui-même sur l'autel de l'art qu'il croyait aussi celui de Dieu, et l'impression qu'ont reçue de son sacrifice ceux qui savent voir a été telle que la poésie lyrique française, depuis trois siècles éclipse, en a reconquis d'un seul coup sa place au rang des plus belles du monde !

JOHN CHARPENTIER.