



HAL
open science

”À la fin forcément Baudelaire est vivant” : sacralisation poétique et retours de Baudelaire, d’un centenaire à l’autre

Mathilde Labbé

► To cite this version:

Mathilde Labbé. ”À la fin forcément Baudelaire est vivant” : sacralisation poétique et retours de Baudelaire, d’un centenaire à l’autre. *Carnets: Revista Electrónica de Estudios Franceses*, 2021, Sous le double signe de Baudelaire et de Flaubert: traductions, adaptations, transpositions, Deuxième série (22), 10.4000/carnets.13087 . hal-03491736

HAL Id: hal-03491736

<https://hal.science/hal-03491736>

Submitted on 3 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Carnets

Revue électronique d'études françaises de l'APEF

Deuxième série - 22 | 2021

Sous le double signe de Baudelaire et de Flaubert:
traductions, adaptations, transpositions

« À la fin forcément Baudelaire est vivant » : sacralisation poétique et retours de Baudelaire, d'un centenaire à l'autre

Mathilde Labbé



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/carnets/13087>

DOI : 10.4000/carnets.13087

ISSN : 1646-7698

Éditeur

APEF

Référence électronique

Mathilde Labbé, « À la fin forcément Baudelaire est vivant » : sacralisation poétique et retours de Baudelaire, d'un centenaire à l'autre », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 22 | 2021, mis en ligne le 30 novembre 2021, consulté le 01 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/13087> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/carnets.13087>

Ce document a été généré automatiquement le 1 décembre 2021.



Carnets est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons - Attribution – Pas d'utilisation commerciale 4.0 International.

« À la fin forcément Baudelaire est vivant » : sacralisation poétique et retours de Baudelaire, d'un centenaire à l'autre

Mathilde Labbé

- 1 La crise du lyrisme qui sépare le xx^e siècle en deux n'a pas fait disparaître l'aura de Baudelaire. Il semble même que le début du xxi^e siècle ait vu un regain original du baudelairisme sous la forme d'hommages philosophiques et poétiques destinés à faire apparaître le don de Baudelaire à la poésie, tout en resserrant, malgré d'évidentes dissensions interprétatives, les liens d'une communauté baudelairienne. Ce moment de ferveur, advenu un peu après le cent-cinquantième de la publication des *Fleurs du Mal*, invite à reconsidérer l'idée, souvent discutée, d'une influence baudelairienne sur le siècle, et à envisager plutôt, de manière synchronique, un trait commun à toutes les réceptions tardives de son œuvre : de Pierre Jean Jouve à Yves Bonnefoy, la référence à Baudelaire éclipse la question *angoissante* de l'influence (Bloom, 1973) pour prendre la forme d'un culte. C'est pourquoi, au-delà de variations tenant à la diversité des sensibilités lyriques, la réception de Baudelaire gagne à être envisagée sous l'angle d'une poétique de la sacralisation, dont il faut interroger le sens.
- 2 Une telle approche permet en effet d'éclairer un paradoxe de la réception de l'œuvre : l'abondance des références baudelairiennes dans la poésie moderne se double d'une mise à distance de la poétique des *Fleurs du Mal*. On se souvient du premier *Tombeau de Charles Baudelaire*, que Catherine Coquio analysait, en 2005, comme une tentative, par l'écrivain fin de siècle, « d'enterrer sa propre origine » (Coquio, 2005 : 15)¹. Bien après ce tombeau de 1896 et durant tout le xx^e siècle, les poètes sont encore nombreux à se faire les passeurs d'une œuvre qu'ils n'imitent pas, mais qu'ils contribuent à sacraliser en la convoquant. Ces œuvres écrites *sous le signe de Baudelaire*, tout à la fois assurent sa survie et entendent s'en distinguer. Cette présence fantomatique de Baudelaire dans la poésie moderne est contemporaine d'une institutionnalisation progressive de son

œuvre (Labbé, 2014). En 1917, cinquantenaire des *Fleurs du Mal*, malgré la ferveur de Claudel (Claudel, 1917) ou de Mauriac (Mauriac, 1917), l'œuvre de Baudelaire n'occupe pas encore la place centrale que lui donne ultérieurement le xx^e siècle. L'histoire littéraire, dans ses déclinaisons universitaires et scolaires, ne la consacre qu'au cours de l'entre-deux-guerres, à la faveur de la Querelle des manuels (Pernot, 2011). À cette reconnaissance institutionnelle fait suite l'apothéose poétique de Baudelaire, marquée en 1954 par l'étude que Yves Bonnefoy aux *Fleurs du Mal*, « maître-livre de notre poésie » (Bonnefoy, 1954 : 12). La fortune littéraire du poète subit ensuite une éclipse pendant trois décennies de refus du lyrisme, comme le constate Henri Peyre dans un article sur le « peu d'influence » (Peyre, 1967) de Baudelaire, en 1967. À partir des années 1990 se fait jour cependant un renouveau baudelairien dû en grande partie à la critique et à la poésie d'Yves Bonnefoy qui se place en 2011, « sous le signe de Baudelaire », mais aussi à des écrivains qui ont rencontré l'œuvre à l'école et rendent au poète un hommage destiné à l'extraire de sa situation d'auteur scolaire.

- 3 Les poètes négocient ainsi critique de l'œuvre et culte de l'écrivain dans leur appréhension de Baudelaire, comme s'ils tentaient de lutter contre l'influence en la glosant, de repousser les « morts puissants » qui « reviennent, dans les poèmes comme dans la vie. » (Bloom, 1973 : 195) Sacraliser Baudelaire, c'est, à la fois, le reconnaître comme maître et le tenir à distance. Le pouvoir de son nom n'a ainsi jamais semblé aussi fort qu'au moment où il n'a plus d'imitateurs. Malgré la multiplicité des usages de l'œuvre, la sacralité constitue donc un fil rouge dans la succession de ces apparitions : constamment présent, Baudelaire est plus souvent invoqué qu'évoqué ; sa parole est sanctifiée ; son nom suffit à établir un ordre. Cette sacralisation relève certes du phénomène de promotion de la figure de l'écrivain dont Paul Bénichou situe l'origine au début du xix^e siècle, mais elle se combine, au xx^e siècle, à la dynamique propre à l'angoisse de l'influence repérée par Harold Bloom. En raison de l'ampleur que prend sa traduction littéraire et critique, la sacralisation de Baudelaire nécessite une attention particulière : reconnaissance d'une dette, désir de réparation (Labbé, 2014, 2015) ou tentative d'historicisation, ce phénomène collectif est tout cela à la fois. Comment se combinent ces élans vers Baudelaire et ces recours à son œuvre ? La constitution du poète en figure christique domine le premier xx^e siècle, tandis que se constitue par l'école un répertoire baudelairien, ressassé ensuite par la littérature d'après-guerre. Il faut cependant au tournant du xxi^e siècle un nouvel élan critique pour éclairer le don et le poids de Baudelaire qui, une dernière fois exhumé, doit permettre à la poésie moderne de « consentir au désordre des mots » et de reconnaître la « responsabilité » qui lui incombe.

Du voyant à la figure christique

- 4 L'effervescence éditoriale qui se fait jour entre le cinquantenaire de la mort de Baudelaire (1917) et le centenaire de sa naissance (1921) constitue un point de repère précieux pour comprendre la réception de l'œuvre par les poètes français : la veine décadente et le néoclassicisme sont alors déjà loin ; la révolution opérée par les avant-gardes ne laisse plus de place aux survivances du baudelairisme qui pouvaient encore se faire jour dans la poésie de la Belle-Époque. À lire la préface du *Cornet à dés*, dans laquelle Max Jacob prend ses distances avec les « paraboles baudelairiennes » (Jacob, 1917 : 348), en 1917, même les poèmes en prose de Baudelaire semblent appartenir au

passé de la poésie. La rupture esthétique, cependant, ne signifie pas l'oubli : le souvenir de Baudelaire circule sous la forme d'une figure tutélaire autour de laquelle s'organise un culte. Totem ou figure christique, Baudelaire est invoqué dans les moments de doute pour avoir « ranimé la grande idée sacrificielle inscrite dans la poésie » (Bonnefoy, 1954 : 19).

- 5 Un panorama synthétique de ses apparitions donne ainsi à lire des hommages qui sont autant d'actes de foi. Dans le sillage de Rimbaud, les surréalistes donnent au poète des *Fleurs du Mal* le rôle d'un prophète. Eluard montre le plus fidèle attachement à la figure de Baudelaire, qui est pour lui « le premier voyant » (Eluard, 1938 : 909). Breton, pour sa part, écrit dans *L'Amour fou* qu'il a reçu de lui des « appels irrésistibles » (Breton, 1937 : 679-680) et explique les revirements de cet attachement dans la préface à la réédition du *Second manifeste du surréalisme* : « l'attitude – tout épisodique – prise à l'égard de Baudelaire, de Rimbaud donnera à penser que les plus malmenés pourraient bien être ceux en qui la plus grande foi initiale a été mise » (Breton, 1930 : 835). En marge du surréalisme, mais à la même époque, Michaux fait de Baudelaire un « bienfaiteur » (Michaux, 1936 : 969) à qui l'humanité littéraire doit la découverte du feu poétique.
- 6 Cette « foi » (Breton, 1930 : 835) en Baudelaire fait des poètes du xx^e siècle ses héritiers, ses fidèles, ses débiteurs. L'hommage qu'ils lui rendent, plus qu'une marque de reconnaissance, est placé sous le signe d'une ferveur mystique : sa présence dans la poésie du xx^e siècle prend la forme de l'adoration, en particulier dans les essais et la poésie de Pierre Jean Jouve. Dans *Le Tombeau de Baudelaire*, en 1942, celui-ci écarte la posture critique au profit d'un « hommage », nourri non par l'analyse, mais par l'« amour » (Jouve, 1942 : 9) et fait de lui un christ poétique : « Comme le message du véritable poète est de chair et de sang, par le canal du verbe, il faut que la chair et le sang réels ne soient plus là, afin que la chair et le sang passent dans l'opération nécessaire (...) » (Jouve, 1942 : 11) « Le réconfort Baudelaire » (Jouve, 1960 : 217-218), poème des *Proses* de 1960, poursuit ce processus de sacralisation : Jouve trouve dans la mémoire du poète une « référence », un « point d'appui » et un « soutien ». L'œuvre et la vie de Baudelaire composent pour lui un texte sacré à méditer.
- 7 Jouve n'est pas seul à poursuivre plusieurs décennies la création poétique en compagnie de cette figure tutélaire. L'œuvre d'Yves Bonnefoy, tant sur le plan poétique que dans sa dimension critique, témoigne d'un compagnonnage au long cours. Dans sa préface aux *Fleurs du Mal* de 1954, Bonnefoy présente le recueil comme « le maître-livre de notre poésie » : « Jamais la vérité de parole, forme supérieure du vrai, n'a mieux montré son visage » (Bonnefoy, 1954 : 12). Ce « livre quasi-sacré » accomplit pour lui un transfert du religieux dans la poésie : « Baudelaire a ranimé la grande idée sacrificielle inscrite dans la poésie. / Il a inventé, lorsque Dieu pour beaucoup avait cessé d'être, que la mort peut être efficace. (...) Elle ouvr[e] au sentiment religieux, au terme de sa longue errance, la demeure de poésie. » (Bonnefoy, 1954 : 19) Dans les dernières années de son travail, le poète se place rétrospectivement sous le *signe de Baudelaire*. Comme Rimbaud, le poète des *Fleurs du Mal* l'a aidé à « garder foi en la poésie » : Baudelaire est le seul à « encourager (...) efficacement ceux qui croient en la poésie à ne pas décider trop tôt qu'ils sont indignes de son attente » (Bonnefoy, 2011 : 7).
- 8 Il apparaît à la lecture de ces hommages que Baudelaire est devenu le représentant de la poésie lyrique elle-même. Ainsi, la crise de la parole poétique qui suit le choc de la Seconde Guerre mondiale se dit comme une crise du lyrisme baudelairien. Le doute qui pèse sur la possibilité d'une transfiguration du monde par l'art prend la forme d'un

renoncement à l'esthétique de Baudelaire. Jaccottet regrette ainsi, en 1976, qu'il manque à la poésie française le « cri de totale détresse » que l'on « entend encore chez Baudelaire, chez Leopardi, chez Hölderlin » (Jaccottet, 1976 : 259). De même, le constat pessimiste que formule Lorand Gaspar sur l'impuissance du verbe, dans *L'Approche de la parole*, repose sur une allusion à un vers bien connu de Baudelaire dans l'ébauche d'épilogue pour la deuxième édition des *Fleurs du Mal*, « tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or » (Baudelaire, 1861 : 192). L'alchimie poétique ne semble plus possible « au seuil de ce jour indécis » de 1978 : « le poète avec son maigre paquet. (...) Cet homme n'a rien à proposer qui transmue l'excrément en or, qui transfigure la misère du dehors en monnaie de salut. » (Gaspar, 1978 : 335) Figure tutélaire et christique autrefois garante du pouvoir de la parole lyrique, Baudelaire semble devenu une référence inopérante : la sacralisation est suivie d'une perte de foi, au moins temporaire, ou d'un retour à l'humanité.

Le ressassement des « madrigaux archi-connus »

- 9 Alors que le pouvoir de la figure baudelairienne est mis en question, alors qu'il devient difficile de se placer sous le signe de Baudelaire, l'œuvre, devenue matière d'apprentissage, programme scolaire ou bréviaire d'initiation à la poésie, circule, obscurément ou en pleine lumière, dans l'œuvre de poètes et d'écrivains qui ne semblent plus s'en réclamer. Elle est d'abord partiellement changée en stéréotypes, accomplissant l'ambition baudelairienne de « créer un poncif ». *L'Albatros* devient un lieu commun repris par exemple par Reverdy dans *Cette émotion appelée poésie* : « le poète est bien, par excellence, celui que la nature ne saurait parvenir à combler. C'est un monstre – l'oiseau des grands voyages que l'ampleur de ses ailes empêche de marcher. » (Reverdy, 2010 : 1289-1290) À une passante donne naissance à l'un des plus puissants clichés, mais se change aussi, à force de reprises, en outil critique. Jaccottet l'utilise comme une image méta-poétique pour expliquer la fascination amoureuse de son personnage dans *L'Obscurité*, en 1961 : « Il avait dû se former intérieurement, à partir de cette confuse ardeur, une figure qui l'incarnait ; quand il en retrouvait quelques traits chez une passante, il oubliait aussitôt ceux qui, peut-être ne correspondaient que mal à ce modèle, si grande était pour lui la joie de voir son rêve confirmé dans le réel, de le sentir si proche, saisissable, et gracieux. » (Jaccottet, 1961 : 126)² Sous la plume de Michel Deguy, la passante désigne la poésie elle-même dans sa fonction de transmission : « La passante est aussi la poésie. (...) Et passant ceci, elle passe autre chose (...) précisément le passé, condensé et crypté (...) » (Deguy, 2002 : 9) Mais au-delà de la circulation du cliché, les réminiscences baudelairiennes traversent aussi la poésie et le roman sous la forme d'une présence fantomatique, selon des modalités de transmission qu'Harold Bloom a analysées dans *L'Angoisse de l'influence* en définissant différents types de « rapports révisionnaires » au passé (Bloom, 2013 : 14). Cette circulation relève d'un ressassement au sens où elle sélectionne, la plupart du temps, des textes canoniques, « archi-connus », selon la formule de Georges Perec pour désigner ces poèmes du répertoire que chacun est en mesure de reconnaître sous les épaisseurs de la réécriture. Au dixième chapitre de *La Disparition* apparaît un colis contenant « un court roman d'un soi-disant Arago » (Perec, 1969 : 397), et « Six madrigaux archi-connus, qu'on a tous lus dans un Michard ou dans un Pompidou », dont « – Bris Marin, par Mallarmus, Booz assoupi, d'Hugo Victor, Trois Chansons du fils adoptif du Commandant Aupick, Vocalisations, d'Arthur Rimbaud. » Le choix opéré par

Perec parmi les poèmes « archi-connus » fait une place importante à Baudelaire, auteur de premier rang dans cette anthologie réécrite. Suivent trois pastiches lipogrammes de *Recueillement*, *Correspondances* et *Les Chats*.

ACCORDS

Sois, Cosmos, un palais où un vivant support
 A parfois fait sortir un propos tout abscons
 Un passant y croisait la Symbolisation
 Qui voyait dans un bois un son au fond du cor. (Perec, 1969 : 123)

- 10 Outre la virtuosité de Perec – qui conserve la diérèse du douzième vers « Ayant l'expansion des choses infinies » dans « Ayant l'impulsion d'un tissu d'infini » –, cette réécriture de « Correspondances » qui tient de la traduction suggère un geste d'appropriation, caractéristique de la relation agonistique du contemporain aux grands morts, selon l'analyse d'Harold Bloom.
- 11 Celle-ci se déploie plus clairement encore dans la manière dont Michel Butor s'empare de l'œuvre, à travers des créations narratives, poétiques ou critiques fondées sur l'interpolation. Butor semble en effet écrire autour et à l'intérieur du texte dont il s'inspire, intégrant ses propres vers ou son récit dans l'œuvre de Baudelaire. Dans *Mille et un plis*, cinquième et dernier volume de la série intitulée « Matière de rêve », il explore et réécrit cinq rêves, dont celui de la lettre à Asselineau du 13 mars 1856, qu'il a déjà commentée dans son ouvrage de 1961, *Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire*. L'essai commence par la lettre de Baudelaire, interrompue à plusieurs reprises par l'interpolation du texte de Butor. Le poème « Variations muséum. Sur deux thèmes de Baudelaire », publié en 1992 dans *Europe*, obéit au même principe de réécriture que « Le rêve de Charles Baudelaire », commenté par Butor en conclusion d'*Histoire extraordinaire* : « Certains estimeront peut-être que, désirant parler de Baudelaire, je n'ai réussi à parler que de moi-même (...). Il vaudrait certainement mieux dire que c'est Baudelaire qui parlait de moi. Il parle de vous. » (Butor, 1961 : 247) Butor inverse ici le processus d'appropriation pour assumer apparemment le poids de l'influence, en reconnaissant, comme Harold Bloom à propos de Shakespeare, que Baudelaire « nous a inventés et nous contient encore³ ».
- 12 Dans « Variations muséum. Sur deux thèmes de Baudelaire » la reprise de *L'Irrémédiable* et de *Rêve parisien* ne constitue pas un exercice d'écriture à contrainte, mais une mise en scène de l'inspiration dans laquelle chaque strophe empruntée à Baudelaire est mise en évidence par l'usage de l'italique. Butor réunit deux poèmes construits selon une même structure binaire et décrivant chacun une vision, l'une infernale, l'autre idéale. Son poème comporte une strophe initiale originale suivie de dix-neuf sections mixtes. Les dix-neuf sections qui suivent sont composées chacune d'une strophe de Baudelaire tirée de *L'Irrémédiable* ou de *Rêve parisien* et de deux ou trois strophes de *variation* de Butor. La citation est signalée par l'italique, mais ne respecte pas, la plupart du temps, la ponctuation des strophes de Baudelaire.

*Une Idée une Forme un Être
 parti de l'azur et tombé
 dans un Styx bourbeux et plombé
 où nul œil du ciel ne pénètre
 (...)
 Une piste un sillage un signe
 issu du malheur et lavé*

dans un Gange de lave douce
où nul remords ne vous poursuit (Butor, 1992 : 93)

- 13 En revanche, Butor conserve partiellement la structure syntaxique, mais procède à une inversion des valeurs et des symboles, du négatif au positif ou du tragique au comique. La variation change la boue en or. Appropriation consciente, palimpseste assumé, le poème de Butor efface peu à peu le texte initial après l'avoir découpé et serti, se faisant musée et, du même coup, renvoyant l'œuvre à son statut patrimonial. Ce geste post-moderne s'apparente au principe de la complétion antithétique que décrit Harold Bloom dans *L'Angoisse de l'influence* à travers l'image de la « Tessera » : « le poète « complète » son précurseur de façon antithétique, en lisant le poème parent de façon à en retenir les termes tout en leur conférant une signification différente. » (Bloom, 1973 : 64)
- 14 L'originalité de cette démarche apparaît lorsqu'on la compare à d'autres pratiques citationnelles, comme celle de Michel Houellebecq, qui tente de « caser » des poèmes de Baudelaire dans ses romans (Houellebecq, 2011 : 8), selon un principe que l'on pourrait plutôt rapprocher de la *mélecture poétique* d'Harold Bloom : « [le poète] fait (...) apparaître, dans son propre poème cette fois, un mouvement correctif indiquant que le poème précurseur, ayant évolué avec exactitude jusqu'à un certain point, aurait ensuite dû faire dévier sa trajectoire dans la direction même que le nouveau poème a empruntée. » (Bloom, 1973 : 63-64) Cette catégorie semble en effet opérante pour qualifier la relation agonistique des poèmes de Houellebecq à ceux de Baudelaire, qui semble d'ailleurs impliquer une tentative de désacralisation. Dans « Nature », Houellebecq mêle la critique à l'acte de foi : rejetant partiellement la mystique des correspondances baudelairiennes, il multiplie les allusions et les pastiches, mobilisant, dans le même poème, *Élévation*, *Le Coucher du soleil romantique*, *Obsession* et d'autres... L'invective contre la nature, qui « n'a aucun message à transmettre aux humains » et, à l'opposé, l'éloge de son caractère suggestif – « Les forêts (...) / (...) semblent refléter d'anciennes connaissances » – répondent au sonnet des *Correspondances*. La formulation du cinquième vers, « Il est doux, au volant d'une puissante Mercedes », tourne en dérision le vers initial de *La Cloche fêlée*, « Il est amer et doux, au son des nuits d'hiver ». La quatrième strophe, qui provoque la surprise, rappelle le *Coucher du soleil romantique* : les « mouches » et les « serpents » remplacent ici les « crapauds » et les « limaçons », mais l'image du poète trébuchant, dans l'obscurité, sur un « fouillis répugnant », a le même rôle de désenchantement que le dernier tercet du sonnet de Baudelaire. La dernière strophe oppose « l'éclat serein et doux des comptoirs de nickel », paysage rêvé, au « fouillis répugnant » (Houellebecq, 1991 : 159) de la forêt, de même que le *Rêve parisien* de Baudelaire oppose un paysage minéral au « végétal irrégulier ». Le vers final, « la forêt vous étreint dans son rêve cruel », renvoie indirectement au premier vers d'*Obsession* : « Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales ». Traduction, redéploiement, rectification, ces réécritures contournent le texte initial ou l'assimilent pour mieux circonscrire son emprise sur l'écriture et affronter son influence, sa présence involontaire, sa capacité à parasiter l'invention et à imposer un cadre de lecture ou d'écriture.
- 15 À certains égards, malgré la double dimension critique et poétique de leur appréhension de l'œuvre, Yves Bonnefoy et Michel Deguy participent de cette réécriture lorsqu'ils donnent à leurs poèmes des titres baudelairiens, semblant assumer et exhiber l'influence, selon le geste qu'Harold Bloom nomme « Daemonisation » (Bloom, 1973 : 64). Bonnefoy publie ainsi – entre autres échos, car ils sont nombreux –

deux poèmes intitulés « La beauté », en 1958 et 2011, tandis que Michel Deguy publie en 2002 un recueil qu'il intitule *Spleen de Paris* dans lequel il reprend des titres et des vers des *Fleurs du Mal*. Au-delà de ces reprises et détournements, l'œuvre de Baudelaire est pour l'un et l'autre une lecture familière qui ressurgit par fragments. L'un de ceux qui reviennent souvent est la prophétie comminatoire tirée des *Fusées*, « Le monde va finir » (Baudelaire, 1887 : 82). Elle apparaît dans « L'artiste du dernier jour » de Bonnefoy (1987), dans *Brevets*, dans *L'Impair* et dans *La Pietà Baudelaire* de Michel Deguy (Deguy, 1986 : 25 ; 2000 : 16 ; 2012 : 75).

- 16 Le ressassement des « madrigaux archi-connus » constitue ainsi un moyen de lutter contre la sacralisation accomplie dès les débuts du ^{xx}e siècle, en canalisant la présence de l'œuvre canonique et en la renvoyant au statut de pièce de musée. Force est de constater que cette stratégie d'écriture ne permet pas d'apaiser réellement l'angoisse de l'influence, et que la présence de Baudelaire perdure jusqu'au ^{xxi}e siècle. Ses dernières manifestations semblent cependant indiquer qu'une évolution de la relation est en cours, à travers la transformation de l'œuvre canonique en outil critique.

Parousie et catharsis : « le port enfin » ?

- 17 Le tournant du ^{xxi}e siècle voit se produire un réinvestissement de la figure et de l'œuvre de Baudelaire à la faveur d'un renouveau lyrique, doublé d'une nouvelle lecture des décennies poétiques d'après-guerre. Celle-ci reprend à nouveaux frais des thèses anciennes sur la lucidité et la valeur critique de la poésie baudelairienne : l'alliance de la conscience critique et de la « vertu de poésie » évoquée par Valéry en 1924 (Valéry, 1924 : 599), la « lucidité » et la « communion de la pensée et du sentiment » admirées par Reverdy en 1950 (Reverdy, 1946 : 1234), ou la capacité de la poésie à « prend[re] conscience d'elle-même d'une façon toute nouvelle » repérée par Michel Butor en 1969 (Butor, 1960 : 115). André Du Bouchet, en 2007, isole la « lucidité poétique » (Du Bouchet, 2007 : 103), plus accueillante et moins menaçante que le « discernement critique », « main (...) ouverte » et non « griffe » ; il admire en Baudelaire l'incarnation de la « contradiction essentielle » entre ces deux formes de lucidité. Michel Deguy, en 2012, relève dans la poésie de Baudelaire, l'alliance de la « sensation » et de « la noèse (ou autre chose), l'idée » (Deguy, 2012 : 62).
- 18 Au tournant du ^{xxi}e siècle, apparaît ainsi l'idée d'un héritage poétique sensible par une disposition constitutive de la poésie moderne et contemporaine. Cette analyse se fait jour dans la critique dès la fin des années 1980. Peter Broome estime ainsi que Baudelaire est l'origine même de la « déchirure de la poésie contemporaine dont il voit les « premiers symptômes » dans *La Cloche fêlée* » (Broome, 1988 : 25). Jean-Michel Maulpoix, en 2009, désigne Baudelaire comme l'initiateur du « lyrisme critique » :
- Depuis Baudelaire, la modernité a donné à entendre un lent étrangement du chant. Non seulement elle a fait du retournement l'un de ses motifs de prédilection, mais elle puise dans le négatif l'essentiel de ses énergies. Elle se retourne avec perplexité sur elle-même et en vient à considérer ce geste critique comme sa principale raison d'être. (Maulpoix, 2009 : 19)
- 19 Contemporaines de cet éloge renouvelé d'une poésie lucide, apparaissent dans la poésie deux figures complémentaires de Baudelaire comme grand mort, accueillies ou érigées par les poètes à l'orée du bicentenaire. L'une cristallise, avec des variations, l'aphasie qui frappe Baudelaire : muet ou « hébété », dans une « crispation » féconde, il est érigé

en icône libératrice pour ses successeurs, au moment même où la parole lui échappe. La seconde l'associe à l'un de ses « morts les plus chers », et contribue donc, symboliquement, à le remettre au tombeau.

- 20 Yves Bonnefoy avait rappelé dans « L'exemple de Baudelaire », en 1981, que l'apport critique de Baudelaire à la poésie est le fruit d'un conflit : « Baudelaire a beau avoir été le poète critique par excellence (...) il n'en est pas moins resté, 'crispé comme un extravagant', le prisonnier de ce Rêve dont il aurait pu s'accepter le Prince. » (Bonnefoy, 1999 : 111) Pour lui, la poésie de Baudelaire s'élabore grâce à la « crispation », qui permet l'accès à un savoir né de « l'expérience ». Il est tentant de rapprocher cette perspective théorique sur la crispation d'un poème publié dix années plus tard sous le titre « Hopkins Forest ». Bonnefoy y met en scène une apparition du poète transformé pour ainsi dire en icône salvatrice :

Les voyageurs lisaient, silencieux
 Dans la neige qui balayait les vitres grises
 Et soudain
 Dans un journal ouvert à deux pas de moi,
 Une grande photographie de Baudelaire,
 Toute une page
 Comme le ciel se vide à la fin du monde
 Pour consentir au désordre des mots. (Bonnefoy, 1991 : 36)

- 21 Ce surgissement permet au poète d'accepter un constat fait un peu plus tôt : les mots ne sont qu'« agrégats de formes d'aucun sens ». La vue de la photographie déclenche une libération du sens puis une résurrection de la parole. Icône poétique, Baudelaire rend à celui qui le regarde la possibilité de parler et d'écrire malgré le « désordre des mots ». Cédric Demangeot lui prête également ce pouvoir émancipateur dans le poème qu'il intitule « hébété », évocation de Baudelaire frappé dans ce qu'il a de plus cher. Sous-titré « baudelaire belge, etc. », le poème évoque Baudelaire malade en seize tableaux et constitue une réflexion sur son rôle dans la conquête collective de la langue. Baudelaire aphasique est « hébété » par la difficulté de la tâche qu'il a accomplie au profit de « l' / infernale enfilade fraternelle » de ses « rejets » (Demangeot, 2008 : 116), dans laquelle Demangeot s'inclut. Dans « Le harassant ressassement de Baudelaire », il présente Baudelaire ressasant, mais aussi bientôt ressassé, et encourage ses contemporains à continuer la détestation baudelairienne : « Poésie – pour ce que le cadavre de Baudelaire attend de nous » (Demangeot, 2013 : 243)⁴. Baudelaire constitue encore pour lui une figure tutélaire dans la conquête de la langue poétique : « Je me console en Baudelaire. Je n'ai bientôt plus que lui. De vivant près de moi, et qui *m'accepte*. » (Demangeot, 2013 : 245) Dans « Mort de Charles Baudelaire », enfin, il appelle à imiter Baudelaire dans sa chute (Demangeot, 2013 : 269). Parfois parodiques et provocateurs, les poèmes de Demangeot n'en opèrent pas moins une sacralisation de Baudelaire comme figure messianique. Déplorations, invocations, portraits souffrants, ils annoncent en même temps un inéluctable retour : « À la fin forcément Baudelaire est vivant. Le plus insistant à vivre d'entre les morts. Le monde ne se débarrassera pas de son mal. » (Demangeot, 2013 : 246)
- 22 D'autres réapparitions de Baudelaire mobilisent le souvenir de « La servante au grand cœur... », parfois prolongé par l'évocation des dîners longs et silencieux de « Je n'ai pas oublié... ». Ces deux poèmes, *a posteriori* adressés à Caroline Aupick, cristallisent la relation mystique des poètes du XXI^e siècle à l'œuvre et à la figure de Baudelaire. Celui-ci est indirectement assimilé à la servante « qui dort son sommeil sous une humble

pelouse ». Michel Deguy et Yves Bonnefoy ne sont pas les premiers à se pencher sur ces poèmes : Julien Gracq les évoque par exemple, parce qu'ils se mêlent à ses propres souvenirs, dans *Lettrines* puis dans *Carnets du grand chemin*. Cependant, ils leur consacrent des pages décisives qui invitent à une relecture, en raison de ce que ces évocations nous disent des fonctions de la poésie. Bonnefoy les lit conjointement dans une conférence prononcée à la Bibliothèque nationale de France, publiée une première fois en 2000 sous le titre « Baudelaire : la tentation de l'oubli » et reprise dans *Sous le signe de Baudelaire*. Il y montre la manière dont Baudelaire associe le souvenir de la vie avec sa mère et celui de Mariette à la figure de son père. Celui-ci apparaît discrètement et invite à comprendre les deux poèmes comme des réponses à un sentiment de faute ou à une hantise : « les morts qui n'ont pas de sépulture reviennent bien — dans nombre de traditions, certaines connues de Baudelaire — hanter les vivants qui n'ont pas su leur donner ce qui leur est dû. Et que de passages des *Fleurs du mal* pour faire écho à cette pensée, avec la mention explicite d'un manque de sépulture ! » (Bonnefoy, 2000) Les deux poèmes, évoquant conjointement deux des « intercesseurs » qui accompagnent Baudelaire dans l'écriture, contribuent à lui conférer ce même statut pour ses successeurs. Michel Deguy y trouve, de même, le point de départ de la réflexion qu'il mène sur l'« héritage baudelairien » (Deguy, 2007 : 75). Bien qu'il semble d'abord tourner en dérision le vers « Nous devrions pourtant lui porter quelques fleurs », en rétorquant « les morts se moquent bien des fleurs, parce qu'ils sont morts. Les fleurs sont inutiles » (Deguy, 2001 : 24), il place dans ce poème l'origine d'une « responsabilité poétique » (Deguy, 2007 : 75) mise au jour par Baudelaire et constitutive de sa propre pratique. Les apparitions successives du poème dans son œuvre poétique et critique donnent à ce dernier le sens d'une métaphore des fonctions de la poésie. C'est à Baudelaire que « pense » Deguy en écrivant *Poèmes en pensée* (2002) : le vers « Que pourrais-je répondre à cette âme pieuse », cité plusieurs fois, devient peu à peu un lieu commun de la relation qui unit les deux poètes. Enfin, c'est sous le titre *La Pietà Baudelaire* que Deguy recueille, en 2012, ses textes concernant le poète des *Fleurs du Mal*, dont une réflexion plus développée sur ce même vers et sur la transmission poétique qu'il engage :

la prise de relais, *en translatio*, de la poésie baudelairienne « au service » d'une poésie contemporaine « continuée par tous les moyens » (...), demande à celui qui en forme le projet de se faire destinataire de l'adresse du « Que pourrais-je répondre à cette âme pieuse », en se mettant et à la place et dans la position de celle-ci, âme de Mariette, et dans celle de Baudelaire, comme nous y autorise le déictique. (Deguy, 2013 : 29)

- 23 Occupant à la fois la position de Mariette, la servante au grand cœur, et celle de Baudelaire, Deguy et ses contemporains trouvent en ce dernier un médiateur vers l'origine de la modernité. Dans la référence à ces deux poèmes de la transmission s'articule un héritage spirituel : les poètes lecteurs de Baudelaire se font imitateurs de son geste, de son rapport à la mémoire. La sacralisation tend ainsi à rendre au texte littéraire son statut de *parole* tout en l'arrachant à son époque et en investissant sa force d'évocation. Mais cette référence à la servante au grand cœur n'opère-t-elle pas en même temps, de façon symbolique, une nouvelle mise au tombeau de Baudelaire ? Au moment où il devient passeur d'une mission de la poésie, représentant et gardien d'une mémoire collective, image de la piété qu'exige l'écriture poétique, Baudelaire est assimilé à ses propres intercesseurs, à ce passé enseveli qu'il a fait exister poétiquement. Le « Tombeau de Charles Baudelaire » publié par Yves Bonnefoy en 2005 énonce plus explicitement encore ce lien entre l'acte de piété du poète, qu'il se

développe dans le poème ou se manifeste par une dédicace comme le mystérieux « À J. G. F. », et le sentiment d'une (trans)mission accomplie :

Et tu la désignas mystérieusement
 Parce qu'être compatissant est le mystère
 Même, ce qui permit à ces trois lettres,
 J, G, F, de s'accroître dans la lumière
 Sur laquelle ta barque glisse. D'être pour toi
 Le port enfin : ses portiques, ses palmes. (Bonnefoy, 2005 : 112)

- 24 L'apparente contradiction entre les variations de l'influence de Baudelaire et son omniprésence se dissipe si l'on distingue la place qui lui est reconnue dans l'histoire littéraire, d'une part, des usages réels que les écrivains font de son œuvre d'autre part. Au-delà de la relation de filiation, le lien qui s'établit entre Baudelaire et ses héritiers relève du culte totémique : le refus de l'influence n'empêche pas la dense circulation de la figure littéraire et de l'œuvre, sous forme de fragments déguisés ou exhibés. Que Baudelaire soit une figure tutélaire n'implique pas une influence dans la création poétique : il ne s'agit souvent que d'une présence nominale. Celle-ci a pour fonction d'accomplir deux rites essentiels à la communauté poétique, qui, par certains aspects, apparaît comme une communauté religieuse : l'apothéose du poète, qui le met à distance, le place hors du monde (et donc hors de portée de la critique), puis la réconciliation de la poésie avec elle-même sous le signe du lyrisme *critique*. La figure du poète et son œuvre « reviennent », malgré la tentation du refoulement et les efforts déployés pour les renvoyer à leur statut patrimonial. La poésie qui s'écrit après Baudelaire n'a d'autre choix, pour solder son angoisse de l'influence, que de reconnaître en lui sa propre condition de possibilité.

BIBLIOGRAPHIE

BAUDELAIRE, Charles (1861). [Projet d'un épilogue pour l'édition de 1861], rééd. in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois (1975). Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I.

BAUDELAIRE, Charles (1887). *Fusées*, 22, rééd. in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois (1975). Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II.

BLOOM, Harold (1973). *L'Angoisse de l'influence* [*The Anxiety of influence*], trad. Aurélie Thiria-Meulemans, Maxime Shelledy et Souad Degachi (2013). Paris : Aux forges de Vulcain.

BONNEFOY, Yves (1954). « *Les Fleurs du mal* », *Mercure de France*, 1^{er} septembre 1954, repris in Bonnefoy, Yves (2000). *Baudelaire : la tentation de l'oubli*. Paris : BnF, pp. 9-18.

BONNEFOY, Yves (1999). « L'exemple de Baudelaire », rééd. in *Sous le signe de Baudelaire* (2011). Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des idées.

BONNEFOY, Yves (2005). « Tombeau de Charles Baudelaire », *Histoires littéraires*, n° 24, octobre-décembre 2005, rééd. in « Presque dix-neuf sonnets », *La Longue Chaîne de l'ancre* (2008). Paris : Mercure de France.

BRETON, André (1937). *L'Amour fou* ; rééd. in *Œuvres complètes*, édition de Marguerite Bonnet, avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, (1992). Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II.

BRETON, André (1930). *Second manifeste du surréalisme* [préface à l'édition de 1946], rééd. in *Œuvres complètes*, édition de Marguerite Bonnet, avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, (1992). Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II.

BROOME, Peter (1988). « La Voix lacunaire de la poésie française contemporaine », in *La Poésie française au tournant des années 1980*, textes réunis et présentés par Philippe Delaveau. Paris : Corti, 1988, pp. 25-41.

BUTOR, Michel (1992). « Variations muséum. Sur deux thèmes de Baudelaire », *Europe*, n° 760-761, août-septembre 1992, pp. 93-98.

BUTOR, Michel (1961). *Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire*, rééd. (1988). Paris : Gallimard, coll. Folio essais.

BUTOR, Michel (1960). « Les Paradis artificiels », dans *Répertoire*. Paris : Editions de Minuit, coll. Critique, t. I.

CLAUDEL, Paul (1917). « Autour d'un poète. Silhouette », *La Revue française*, 12 juin.

COQUIO, Catherine (2005). *L'Art contre l'art, Baudelaire, le « joujou moderne » et la « décadence »*. Bandol : Vallongues, coll. Méthode.

DEGUY, Michel (2002). Première adresse aux journées de poésie de la BNF, *Po&sié*, n° 101, juillet-septembre, p. 9.

DEGUY, Michel (2007). *Réouverture après travaux*. Paris : Galilée.

DEGUY, Michel (2001). *Spleen de Paris*. Paris : Galilée.

DEGUY, Michel (2012). *La Pietà Baudelaire*. Paris : Belin, coll. L'Extrême contemporain.

DEGUY, Michel (1986). *Brevets*. Seyssel : Champ Vallon.

DEGUY, Michel (2000). *L'Impair*. Tours : Farrago.

DEMANGEOT, Cédric (2008). *& ferrailleurs*. Montpellier : Grèges.

DEMANGEOT, Cédric (2013). *Une inquiétude*. Paris : Flammarion.

DU BOUCHET, André (2007). « Connaissance critique et connaissance poétique », *L'Étrangère*, n° 14-15, pp. 103-105.

ELUARD, Paul (1938). [Charles Baudelaire], [émission radiodiffusée], *Œuvres complètes*, préface et chronologie de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler (1968). Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II.

GASPAR, Lorand (1978). *Approche de la parole*. Paris : Gallimard, coll. Blanche.

GUYAUX, André (2007). *Un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal*. Paris : PUPS.

HOUELLEBECQ, Michel (2011). « Michel Houellebecq. La possibilité d'un XIX^e siècle », Entretien avec Agathe Novak-Lechevalier, *Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 1, pp. 8-21.

HOUELLEBECQ, Michel (1991). *La Poursuite du bonheur. Poèmes*, recueilli dans *Poésies*. Paris : J'ai lu, 2010.

- JACCOTTET, Philippe (1961). *L'Obscurité. Récit*. Paris : Gallimard, coll. Blanche.
- JACCOTTET, Philippe (1976). « Septembre 1976 », dans *La Semaïson, carnets 1954-1979*. Paris : Gallimard.
- JACOB, Max (1917). *Le Cornet à dés*, rééd. in *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Antonio Rodriguez (2012). Paris : Gallimard, coll. Quarto.
- JOUBE, Pierre Jean (1942). *Tombeau de Baudelaire*, rééd. en 2006. Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana.
- JOUBE, Pierre Jean (1960). *Proses*, rééd. in *Dans les années profondes, Matière céleste, Proses* (1995). Paris : Gallimard, coll. Poésie.
- LABBÉ, Mathilde (2014). *Héritages baudelairiens (1931-2103)*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne.
- LABBÉ, Mathilde (2015). « Venger Baudelaire ? Une économie du sacrifice et de la dette », *Littérature*, n° 177, pp. 48-60.
- MAULPOIX, Jean-Michel (2009). *Pour un lyrisme critique*. Paris : José Corti, coll. En lisant en écrivant.
- MAURIAC, François (1917). « Le Catholique Charles Baudelaire », *La Revue française*, 12 juin.
- MICHAUX, Henri (1936). « L'Avenir de la poésie » [conférence prononcée le 14 septembre], in *Œuvres complètes*, édition établie par Raymond Bellour, avec Ysé Tran (1998). Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I.
- NÉE, Patrick (2008). *Philippe Jaccottet. À la lumière d'ici*. Paris : Hermann.
- PEREC, Georges (1969). *La Disparition. Roman*, rééd. in *Romans et récits*, édition établie et présentée par Bernard Magné (2002). Paris : Le Livre de poche, coll. Classiques modernes.
- PERNOT, Denis (2011). « Fernand Vandérem et la querelle des manuels » in Denis Pernot (dir.). *Péguy au coeur : de George Sand à Jean Giono. Mélanges en l'honneur de madame Julie Sabiani*. Paris : Klincksieck, pp. 163-179.
- PEYRE, Henri (1967). « Remarques sur le peu d'influence de Baudelaire ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril-juin, pp. 424-436.
- REVERDY, Pierre (1946). « Circonstances de la poésie », rééd. in *Œuvres complètes*, édition préparée, présentée et annotée par Étienne-Alain Hubert (2010). Paris : Flammarion, coll. Mille & une pages, t. II.
- REVERDY, Pierre (1950). *Cette émotion appelée poésie*, rééd. in *Œuvres complètes*, édition préparée, présentée et annotée par Étienne-Alain Hubert (2010). Paris : Flammarion, coll. Mille & une pages, t. II, pp. 1289-1290.
- VALÉRY, Paul (1924). « Situation de Baudelaire » [conférence prononcée le 19 février], rééd. in *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Jean Hytier (1988). Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I.

NOTES

1. Les premières décennies de la réception critique, de 1857 à 1907, ont été analysées par André Guyaux dans *Un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal* (2007).
2. Voir Née, 2008.

3. Par cette formule, Bloom résume le propos d'Emerson dans *Les Sur-Humains* (Harold Bloom, 1973 : 20).
 4. La revue *Europe* a consacré un dossier au poète au printemps 2021 (*Europe*, n° 1103, mars 2021), dans lequel ce lien à Baudelaire est plusieurs fois évoqué.
-

RÉSUMÉS

La crise du lyrisme qui sépare le xx^e siècle en deux n'a pas fait disparaître l'aura de Baudelaire. Le début du xxi^e siècle voit même un regain du baudelairisme sous la forme d'hommages destinés à faire apparaître le don de Baudelaire à la poésie, tout en resserrant, malgré d'évidentes dissensions interprétatives, les liens d'une communauté baudelairienne. Ce moment de ferveur invite à reconsidérer l'idée, souvent discutée, d'une influence baudelairienne sur le siècle, et à envisager de manière synchronique un trait commun à toutes les réceptions tardives de son œuvre : de Pierre Jean Jouve à Yves Bonnefoy, la référence à Baudelaire prend la forme d'un culte. C'est pourquoi la réception de Baudelaire gagne à être envisagée sous l'angle d'une poétique de la sacralisation. Cet article prend pour objet les modalités de la présence de Baudelaire, pour mettre en évidence une économie de la résistance et de l'acceptation dans la reconnaissance de cette ombre portée sur tout un siècle.

The crisis of lyricism which divides the twentieth century in two did not make Baudelaire's aura disappear. The beginning of the twenty-first century even saw a revival of Baudelaireanism in the form of tributes intended to reveal Baudelaire's gift to poetry, while at the same time strengthening, despite obvious interpretative dissensions, the links of a Baudelairean community. This moment of fervor invites us to reconsider the - often discussed - idea of a Baudelairean influence on the 20th century, and to consider, in a synchronic manner, a feature common to all the late receptions of his work. From Pierre Jean Jouve to Yves Bonnefoy, the reference to Baudelaire appears as a cult. This is why the reception of Baudelaire deserves to be considered from the angle of a poetics of sacralization. This article takes as its object the modalities of Baudelaire's presence, to highlight an economy of resistance and acceptance in the recognition of this shadow cast over a whole century.

INDEX

Mots-clés : réception, Baudelaire (Charles), sacralisation, influence, pastiche

Keywords : reader's response, Baudelaire (Charles), sacralization, influence, pastiche

AUTEUR

MATHILDE LABBÉ

Université de Nantes

mathilde.labbe[at]univ-nantes.fr