

BAUDELAIRE, LE POÈTE, L'ÉTRANGER

BERYL SCHLOSSMAN¹

University of California, Irvine
bschloss@uci.edu

Résumé: L'étrange et l'inconnu reviennent souvent sous la plume de Baudelaire, où ils signalent la présence d'un phénomène ou d'un être digne de l'événement poétique. Or dans sa poésie, dans ses écrits intimes et dans ses essais, la présence de l'étranger en tant que tel est partout et invisible en même temps.

Étant donné la vision aiguë de l'anonymat et de la grande ville, la question se pose du statut caché de l'étranger dans cette œuvre liminaire de la modernité. Une lecture suscitée par « L'Étranger », le premier poème en prose du *Spleen de Paris*, suit les traces de ces personnages énigmatiques chez le grand poète de la modernité parisienne.

Mots-clés: poésie romantique, étranger, moderne, Paris.

Abstract: The strange and the unknown are familiar figures in Baudelaire's writing; they indicate the presence of a phenomenon or a being that give form to the poetic event. In Baudelaire's poetry, his intimate journals, and his essays, however, the presence of strangers as such is very difficult to pin down – the stranger is nearly invisible. Given the focused vision of anonymity and the urban environment, the question arises of the hidden status of the stranger or foreigner in the modernity launched in Baudelaire's writings. A reading catalyzed by « L'Étranger [The Stranger] », the first prose poem in Paris Spleen, traces the path of these enigmatic figures in the work of the great poet of Parisian modernity.

Key words: Romantic French poetry, stranger, moderne, Paris

¹ The author gratefully acknowledges research support from the University of California, Irvine.

Il joue avec le vent, cause avec le nuage,
Et s'enivre en chantant du chemin de la croix.

– Baudelaire

very like a whale

–Shakespeare

A regarder de près les poèmes que Baudelaire, de façon dramatique, récita à ses amis, frissonnant à entendre la voix du poète et enchantés par des transgressions de goût et de ton qui faisaient leurs délices, on s'aperçoit que les questions de l'identité marginale on ne peut plus actuelles y sont enracinées. Que cette œuvre voit le jour au moment éperdument bourgeois, répressif et conformiste du Second Empire nous fait comprendre que la vieille thèse stéréotypée, et recyclée encore aujourd'hui, de Baudelaire le « raté » est totalement fautive. En plus cette thèse ignoble est injuste envers l'auteur de quelques-uns des plus beaux poèmes en français, le même qui créa une révolution poétique dont les effets ne se sont jamais taris, et qui arrivent jusqu'à nous, aujourd'hui. Baudelaire a ses opinions, son racisme, sa ronge, son satanisme, et tout le reste – c'est un homme, pas un saint – mais son œuvre littéraire est allée tellement plus loin que la culture de son époque (et que la plupart de ses contemporains, sauf, bien entendu, Nerval, Flaubert, et quelques autres écrivains), qu'il faudrait plutôt se poser la question de comment quelqu'un comme lui a pu toucher ses lecteurs d'époque. Dépossédé, il l'a été de son vivant, mais son œuvre l'a sauvé, surtout *Les Fleurs du Mal* – les mêmes qui ont failli l'achever, lors du procès perdu en 1857, l'année même de la publication de ce livre comme de *Madame Bovary* (également traînée en justice dans la personne de Flaubert, mais grâce aux fréquentations de l'auteur, acquittée). Les *Fleurs*, elles, n'ont jamais été considérées comme totalement innocentes. D'ailleurs elles ne le sont pas.

Leur auteur avait une connaissance approfondie, poétique, de l'étrange, de l'étrangeté, et de l'être de l'étranger. Par ailleurs, d'après la poétique de la modernité que Baudelaire construit dans ses œuvres en prose et dans ses œuvres intimes, le Poète est quelqu'un qui cède son identité à la foule, à l'Art, à la force de l'allégorie qui broie tout. En traversant l'œuvre, on découvre des figures d'étrangeté qui prennent la place du héros balzacien ou du prêtre hugolien, et lorsque ces figures sont identifiées selon leur rôle esthétique, tout trait rassurant d'une identité quelconque genre, classe, institution, culte, niveau de vie ou appartenance disparaît pour de bon.

Chez Baudelaire, dont la vie et l'œuvre se déroulent entre le romantisme et l'allégorie moderne, la question se pose de l'invention de l'étranger, et de l'étrangeté en tant que telle dans le cadre de la ville moderne. En pleine capitale du dix-neuvième siècle, entouré de mystères et caché par les nuages qu'il aime tant, l'étranger se retrouve et se prolonge depuis Rimbaud, Mallarmé et Verhaeren, et jusqu'au bout du vingtième siècle chez Proust, Camus, Genet, Duras et Beckett, ainsi que chez toute une descendance francophone.

Au commencement du *Spleen de Paris* se trouve « L'Etranger », titre du premier poème en prose. L'homme arrive dans ce texte, ainsi que son interlocuteur, sans nom. L'anonymat moderne annoncé ici se voit confirmé au moment précis où la vision poétique de Baudelaire et sa représentation de la grande ville (qui pourtant est invisible dans ce poème) se proclament inséparables, dans le dédicace du *Spleen de Paris* à Arsène Houssaye.

Ce premier poème en prose résonne à travers toute la littérature moderne, chez Rimbaud et Mallarmé puis chez Verhaeren, ainsi que chez Proust, Camus, Genet, Céline et Beckett. Balayés les meubles et les sentiments des romantiques, enlevées les identités consistantes, présentées par des voix autoritaires et rassurantes d'informations. On pourra penser à Villon, peut-être, et à quelques autres, dans le sens d'une nouveauté qui fait date. Mais comme Baudelaire avait présenté *Les Fleurs du Mal* en 1857, et que la grande nouveauté de son esthétique se transmet dans la poésie lyrique, c'est peut-être utile de signaler la nouveauté annoncée par « L'Etranger ». Tout minimaliste, même par rapport aux *Fleurs du Mal*, mais les procédés esthétiques sont analogues, complices. Si *Les Fleurs du Mal* laissent pénétrer une présence de la prose dans la poésie lyrique, *Le Spleen de Paris* reprend la même discorde, cette fois avec la voix poétique comme intruse, ou voie d'effraction. En tout cas, la poésie en prose n'est pas une invention de Baudelaire, mais ce qui arrive par *Le Spleen de Paris* est plutôt inédite. Il n'y a que *Les Fleurs du Mal* qui donnent la mesure de ses qualités inédites.

Ce court poème est un dialogue (avec guillemets et tirets, comme pour insister sur la voix posée, artificielle, dédoublée). C'est un drame en miniature, où Baudelaire revient à l'énigme de l'homme qui se débat dans la forêt des signes, et dans le monde. En plus il y a un interlocuteur, qui pose la question de l'amour. Cela change les données présentes dans « Correspondances » (1: 11). L'interlocuteur est abruptement familier, tandis que l'homme qui répond est grave, plus distancé. Ces deux personnages, celui ou celle qui pose les questions, et l'homme qui répond, ne se manifestent que par le dialogue, comme les deux personnages de « Perte d'auréole » (1: 352). Aucune explication ni commentaire, aucune narration. Ce sont des dialogues poétiques qui

réinventent la prose poétique par le style et par le sujet, tous deux ancrés dans la modernité trans-romantique que Baudelaire invente, bien au-delà de ses modèles.

Voici la première phrase ou les premiers vers en prose du *Spleen de Paris*, une question posée à « l'étranger »: « Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis? ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère? » (1: 277). Pour deux questions, il n'y a qu'une réponse: «– Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère ».

En tout, il y a sept questions et six réponses, dont seulement deux positives. Les réponses négatives jouent sur le sens « inconnu » du terme d'ami; quant à la patrie, également inconnue, l'homme l'indique comme s'il était en mer, au cours d'un grand voyage: « J'ignore sous quelle latitude elle est située ». L'étranger est une sorte de grand voyageur.

Mais il y a la beauté, à laquelle il répond: « Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle ». Cette beauté est une présence allégorique, aimée respectueusement, presque virtuellement, au conditionnel, une instance baroque de l'art, au féminin, pas tout-à-fait mise en scène comme on la voit souvent chez le poète, mais discrètement appelée. Après l'amour, la haine est évoquée, haine de l'or et de façon ambiguë, de Dieu. Cet « homme énigmatique » est sommé de répondre avec une autre épithète, dans la septième et dernière question: «– Eh! Qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger? – J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages! »

L'étranger aimerait la beauté et il adore les nuages. Des attaches prosaïques ou traditionnelles– communauté, famille, patrie – il n'en veut pas. Il arrive dans ce texte, ainsi que son interlocuteur, sans nom.

Absorbé dans des pensées qui l'éloignent de la terre ou le font voltiger parmi les nuages, le poète lyrique, personnage fictif et masque anonyme en même temps chez Baudelaire, erre au cœur de la ville ou s'aventure vers des endroits louches, déserts, peuplés de marginaux et des pauvres. Ce sujet suggestif, source de poésie ou proche du Poète (figure allégorique sans nom!) mais qui n'est pas l'auteur, se présente tout en mouvement: il va vers les lieux où la ville se déguise d'atours modernes, il observe de près, il témoigne de la métamorphose de la ville. Il déambule parfois dans des quartiers vétustes, où les rues anciennes en dédale vont se rendre dans peu de temps aux grands boulevards modernes programmés par l'haussmannisation. Il va au Luxembourg et flâne devant les grillages fermés des grands parcs privés, ou bien il se promène jusqu'à la barrière, la zone des pauvres repoussés par la ville où l'on se grise de mauvais vin. Pour Baudelaire, poète urbain, voyageur dans les livres, poète de la vie moderne, ce paradis des déshérités est le point de départ des paradis artificiels. Le vin de la barrière

évoque le nectar et le poison partagés, corps et sang, avec ses frères d'élection, Poe, de Quincy, Nerval, et, par anticipation, Rimbaud.

La dédicace provocante du *Spleen de Paris* propose rien moins qu'une transformation de l'errance du poète en nouveauté – l'écriture de ses choses parisiennes – où la ville et ses habitants se présentent à la place du sujet lyrique: « Quel est celui de nous qui n'a pas... rêvé le miracle d'une prose poétique musicale 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? » (1: 275-76). Le sujet est devenu moderne, la forme aussi. Pour remplacer la prosodie, Baudelaire s'imagine noter des images de mouvement aptes à exprimer l'âme ou l'esprit, la pensée ou la conscience.

La nouveauté esthétique est un art matériel et invisible, dont l'inspiration à la fois souple (dérivée du chant, du rêve éveillé, et de la forme rythmée des vagues) et heurtée (tout en soubresauts, dérivée des expériences de choc) vient de la vie moderne: « C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant » (1: 276). Cette phrase nous transporte dans le monde matériel de la voirie, dans les rues de Londres ou de New York chez des auteurs qu'il aimait, mais aussi dans les maisons allégorisées par leurs habitants, tout en murs scellés ou en souvenirs peu rassurants que Baudelaire trouva chez Edgar Poe. Dans ces réseaux, les sujets, leurs pensées et les objets qui meublent leurs espaces singuliers, chambres ou cryptes, galeries ou cimetières, se confondent parfois, se prenant les uns pour les autres, par complicité pour une pensée allégorique. Le passé dessine les figures de l'avenir, ou peut-être c'est le contraire. Heureusement, il y a le ciel qui est invoqué pour faire céder des souffrances innommables. Et dans le ciel parisien, parfois si cruellement bleu, il y a presque toujours des nuages, galopant depuis la mer atlantique.

Les nuages au-dessus de Paris produisent des douzaines de contrastes chez Baudelaire, et, tel le Hamlet de Shakespeare, ses personnages aiment faire remarquer leurs passages, les formes singulières qu'ils revêtent puis leurs créations infiniment fantastiques et ressemblantes. Mais parfois le lecteur reste un peu perplexe devant l'usage qu'en fait Baudelaire, comme dans « La Soupe et les Nuages » (1: 350). Si le contraste entre terre et ciel est évident, l'évocation des nuages par la bien-aimée impatiente relève plutôt de l'esthétique de l'auteur que de la sensibilité de cette personne si manifestement commune, et qui jure comme un docker. C'est d'autant plus frappant que Baudelaire s'y connaissait en femmes autoritaires, des femmes du peuple autant que des bourgeoises.

L'interlocutrice de ce poème en prose, c'est la terrible compagne du Narrateur. Lorsqu'elle frappe le Narrateur tout en le traitant de « s... b... de marchand de nuages », on remarque les ellipses de « L'Etranger » qui se retrouvent ici dans un autre contexte verbal. « La Soupe et les Nuages » est une fable de la vie, où l'interlocutrice est grinçante, abrupte et anti-poétique au même titre que l'interlocuteur de « L'Etranger ». Dans le français populaire, traiter quelqu'un de « marchand de [quelque chose] » indique de façon humoristique l'engouement du personnage pour ce qu'il est censé vendre. Autrement dit, la « petite folle » traite son amant d'amateur de nuages. Par un effet de catachrèse et de métonymie, c'est aussi une façon de lui dire qu'il est « dans la lune ». La « bien-aimée » est apparemment une mégère alcoolique et violente. Elle transforme les nuages aperçus par une petite fenêtre en choses parisiennes, en marchandises. Arrivés dans le poème pour signaler que les pensées du Narrateur volent vers la beauté, les nuages signalent discrètement sa solitude, sa langueur, ici-bas, loin de la poésie. C'est un étranger condamné à souffrir dans un monde trop familier, vulgaire, brutal. Causer avec le nuage, comme le Poète de « Bénédiction » (1: 7-9), c'était tout de même un peu mièvre. On voit que Baudelaire n'était pas encore le poète de l'allégorie moderne. Le petit poème en prose corrige le romantisme de « Bénédiction » pour faire arriver le personnage de l'étranger sur la planète utopique – ou le chemin de la croix – de ceux qui sont habités par l'étrangeté.

Les pensées du Narrateur révèlent l'attrait des nuages dans des termes poétiques mais précises, grâce à l'image de l'architecture: « je contemplais les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l'impalpable » (1: 350). Proche de la stratégie allégorique, les images architecturales rappellent l'architecture secrète que Baudelaire invoquait pour défendre sa conception du recueil des *Fleurs du Mal*. Les « fantasmagories » des nuages sont belles, mais la violence de la « chère petite bien-aimée » qui traite l'homme de « marchand de nuages » le ramène brutalement vers la réalité de son enfer conjugal.

Dans le poème en prose, les nuages sont proposés comme une figure qui ne s'explique pas, mais dans d'autres endroits Baudelaire parle davantage de leur pouvoir poétique. Il se trouve que le personnage de l'étranger partage avec son auteur l'amour dévoué et fidèle pour les nuages, que ce soit à Paris ou sur la côte atlantique. L'amour de la femme, l'amour courtois et l'amour des nuages se vouent à l'idéal, alors que la femme particulière esquissée dans « L'Etranger » comme les femmes de « Bénédiction » sont des mégères violentes et terrestres. Leurs portraits sommaires mais d'une violence remarquable même chez l'auteur des *Fleurs du Mal* couvrent l'amour et la rogne du Poète.

En quoi consisterait la « fantasmagorie » des nuages, ces Protées du ciel? Chez Marx, la fantasmagorie est un fantasme collectif, reflet des masses, mais chez Baudelaire ce n'est pas le cas. On pourra trouver une réponse dans le Salon de 1859, lorsque Baudelaire note ceci, à propos des nuages de Boudin: « Oui, l'imagination fait le paysage » (2: 665). L'artiste travaille dans le même sens que le poète, par le souvenir: « Il sait bien qu'il faut que tout cela devienne tableau par le moyen de l'impression poétique rappelée à volonté » (665).

Baudelaire est frappé par la précision soutenue du peintre, qui travaille passionnément afin d'arriver à rendre le mouvement et la forme des nuages au bord de la mer. Il observe que Boudin passe à une sorte d'écriture de journal intime pour classer ses souvenirs, croqués en étude et dont les circonstances sont notées en marge: « Ces études si rapidement et si fidèlement croquées d'après ce qu'il y a de plus inconstant, de plus insaisissable dans sa forme et dans sa couleur, d'après des vagues et des nuages, portent toujours, écrits en marge, la date, l'heure et le vent » (665).

En hommage à ces études de Boudin, Baudelaire à son tour arrive à capter ces mouvements et ces formes évanouissantes. Les notes de son Salon évoluent vers la prose poétique:

A la fin tous ces nuages aux formes fantastiques et lumineuses, ces ténèbres chaotiques, ces immensités vertes et roses, suspendues et ajoutées les unes aux autres, ces fournaises béantes, ces firmaments de satin noir ou violet, fripé, roulé ou fondu, toutes ces profondeurs, toutes ces splendeurs, me montèrent au cerveau comme une boisson capiteuse ou comme l'éloquence de l'opium. Chose assez curieuse, il ne m'arriva pas une seule fois, devant ces magies liquides ou aériennes, de me plaindre de l'absence de l'homme (2: 666).

Le commentaire critique des travaux de Boudin – ce ne sont pas des tableaux, mais des études – permet de mieux comprendre la passion de l'Etranger et du Narrateur, tous deux subjugués par les nuages. L'amant de la mégère est une autre version de l'étranger, d'après Baudelaire. Il réunit tous ces éléments esthétiques – la souffrance et l'idéal, l'enivrement, la mer et le ciel, et la magie de la couleur, dans ses notes sur Boudin. Les nuages magiques du peintre sont revus par un voyageur singulier. Il faisait son plus grand voyage – premier et dernier – dans la poésie de la grande ville où, seul et clandestin, il erra toute une vie à la recherche d'une forme, d'une image, d'un poème.

Bibliographie

- BAUDELAIRE, Charles (1975 et 1976). *Œuvres complètes en deux volumes*. Paris: Gallimard.
- BENJAMIN, Walter (1974 - 1989). *Gesammelte Schriften*, sous la direction de Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- CHAMBERS, Ross (1971). « L'art sublime du comédien ou le regardant et le regardé », *Saggi e ricerche di letteratura francese*, vol. 11, pp. 191-260.
- CHAMBERS, Ross (1987). *Mélancolie et opposition: les débuts du modernisme en France*. Paris: José Corti.
- CHAMBERS, Ross (1985). « Baudelaire's Street Poetry ». *Nineteenth Century French Studies*, vol. 13, pp. 244-59.
- LAUREL, Maria Hermínia Amado (2001). *Itinerários da modernidade: Paris, espaço e tempo da modernidade poética em Charles Baudelaire*. Coimbra: Minerva.
- MACCHIA, Giovanni (1985). *Le Rovine di Parigi*. Milano: Mondadori.
- MURPHY, Steve (1996). « La Scène parisienne: lecture d'*Une Mort Héroïque* de Baudelaire », *Le Champs littéraire, mélanges offerts à Michael Pakenham*. Amsterdam: Rodopi, pp. 49-61.
- SCHLOSSMAN, Beryl (1991). *The Orient of Style: Modernist Allegories of Conversion*. Durham et Londres: Duke University Press.
- SCHLOSSMAN, Beryl (2000). « La Nuit du poète: Baudelaire, Benjamin et la passante », *Dalhousie French Studies*, vol. 53, pp. 12-26.
- SCHLOSSMAN, Beryl (2005). « Baudelaire's Place in Literary and Cultural History » in Rosemary Lloyd (Editor), *Cambridge Companion to Baudelaire*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 175-185.
- SCHLOSSMAN, Beryl (2008). « Walter Benjamin, *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire* » [on-line], *H-France Review* Vol. 8, n° 87
<<http://www.hfrance.net/vol8reviews/vol8no87schlossman.pdf>>
- STAROBINSKI, Jean (1967). « Sur quelques répondants allégorique du poète », *RHLF*, vol. 67, pp. 402-412.
- STAROBINSKI, Jean (1970). *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris: Flammarion.