



HAL
open science

Baudelaire "complètement dégoûté de la littérature"

Aurélie Foglia Loiseleur

► **To cite this version:**

Aurélie Foglia Loiseleur. Baudelaire "complètement dégoûté de la littérature". " Influences de Charles Baudelaire ", 18-20 novembre 2021, Aurélia Cervoni, Henri Scepi et Andrea Schellino, Nov 2021, Paris BNF, France. hal-03957768

HAL Id: hal-03957768

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-03957768>

Submitted on 26 Jan 2023

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.

Baudelaire « complètement dégoûté de la littérature »

Aurélie Foglia, Université
Paris 3-Sorbonne nouvelle

Bien sûr il serait bon de remonter aux sources, puisque Baudelaire lui-même ne se cache pas d'être un poète inspiré : non pas au sens où il serait visité encore par quelque dieu, réactivant pour son compte le vieux mythe insistant de l'enthousiasme, mais au sens où il s'inspire des poèmes et poètes qui l'ont précédé, imite leur manière, se coule dans leurs traces. On dira ainsi qu'il rend à ses grands aînés des témoignages tacites d'admiration, et que telle ou telle pièce des *Fleurs du mal* ressemble étrangement, par certains échos, à du Poe, ou à du Hugo.

C'est pourquoi de nombreux travaux très fins et très utiles, en matière de critique génétique, ont pu rendre à César ce qui est à César, ou plutôt, disons, à Virgile ce qui est à Virgile, et la somme amoncelée des annotations critiques suffirait déjà à sonder la profondeur de ces emprunts, et à estimer à peu près le montant colossal de la dette littéraire que Baudelaire conserve à l'égard de tous les écrivains dont il s'est nourri, et qui a de quoi, n'en doutons pas, le rendre à jamais insolvable envers eux. C'est pourtant sous un angle un peu différent que nous nous proposons ici d'ausculter les liens baudelairiens avec une poétique antérieure qui motivent en bonne partie, aussi bien par l'admiration que par le rejet, ses choix de *méthode*.

L'argument du plagiat

« Excusez mon style écourté, j'emprunte la plume d'un autre », écrit Baudelaire moribond pour conclure son avant-dernière lettre¹. Il veut dire, bien évidemment, qu'il ne peut plus écrire lui-même, dans sa trop grande faiblesse, et qu'il a dû faire appel à un secrétaire. Mais la formule, sortie de son contexte, pourrait servir de devise à tout plagiaire digne de ce nom, ce qui peut surprendre, sous la plume d'un auteur dont on imagine plutôt qu'il revendique jalousement la singularité irréductible de son œuvre. Car c'est précisément cet argument *a priori* peu flatteur du plagiat qu'avance Baudelaire pour conclure l'un de ses projets de préface des *Fleurs du mal*. Quand il cherche des arguments pour être blanchi, dans le procès éprouvant auquel il doit faire face, il en vient à jeter sur le papier cette idée assez inattendue : au fond, il n'est pas vraiment l'auteur de ce livre. En effet, pourquoi aller jusqu'à revendiquer ouvertement le vol, ou tout au moins les larcins ? Ce qu'il en vient à avouer, ouvertement, c'est que ce recueil n'est pas de lui, ou si peu. D'autres voix parlent à sa place : preuve qu'il n'y a rien là de bien

¹ Charles Baudelaire, lettre à Narcisse Ancelle, Bruxelles, vendredi 30 mars 1866, *Correspondance II*, Bibliothèque de la pléiade, éd. de Claude Pichois et Jean Ziegler, Gallimard, 1966, Paris, p. 632.

personnel. Aussi égrène-t-il des noms, laconique. « Note sur les plagiats. – Thomas Gray. Edgar Poe (2 passages). Longfellow (2 passages). Stace. Virgile (tout le morceau d'Andromaque). Eschyle. Victor Hugo². » Les critiques ont pu jouer au jeu des attributions, tel Claude Pichois dans l'appareil critique joint à l'édition de la Pléiade : « Le Guignon » serait inspiré de Gray, « Le Flambeau vivant » de Poe, « Le Guignon » et « Recueillement » de Longfellow, on retrouverait du Stace dans « L'Invitation au voyage », Virgile dans « Le Cygne », Eschyle dans « Obsession » et Hugo dans « Les Petites vieilles³ ».

Ici, Baudelaire met en avant ses sources et se targue très explicitement de ses emprunts pour en faire un point important de sa méthode, en matière d'écriture. Tout se passe comme si les poèmes en question appartenaient à un fonds commun de la littérature ; il n'a pas hésité à puiser, il s'est servi. Rien n'est original : une origine en cache une autre. Selon cette stratégie, l'écriture n'est qu'un palimpseste de réécritures qui présente la propriété de faire disparaître une voix sous une autre. Et si ses poèmes ne sont pas de pures inventions de sa part, peut-il être tenu pour coupable de leur contenu ? Lui intenter un procès à lui, Baudelaire, ne serait-ce pas condamner du même coup ces grands classiques et pères fondateurs, Virgile, Eschyle, Hugo ? On comprend la logique de ce raisonnement par l'absurde, qui doit lui servir de ligne de défense.

Dans son étrange plaidoyer entre ainsi une étape cruciale, qui consiste à faire comparaître à la barre, parlant pour lui, ayant écrit à sa place, les références les plus célèbres de la littérature occidentale. Seront-ils passibles de peine, eux qui lui ressemblent comme des frères, ou plutôt comme des pères ? Bien sûr que non. Ils ont acquis un statut d'intouchables, et les incriminer aurait quelque chose de sacrilège, surtout à une époque où la littérature tend à cristalliser les restes de l'ancien sacré. C'est pourquoi Baudelaire énumère les grands auteurs de ses propres poèmes, produisant sa liste, comme s'il se déchargeait publiquement de leur paternité pour la faire endosser à d'autres, et de ce fait ne pouvait en aucun cas être tenu pour responsable des textes qu'il a publiés. En s'autorisant de cette note préfacielle, on pourrait même avancer l'hypothèse extrême que *Les Fleurs du mal* seraient en fait non pas le livre solitaire et tourmenté d'un auteur individuel, mais un livre collectif, transéculaire et international, lequel cacherait, sous ce nom de Baudelaire, de nombreux auteurs en français, mais aussi en langues mortes et étrangères.

Écœurement de la littérature contemporaine

Et cependant, loin de ces marques d'obédience, qu'elles relèvent de l'admiration sincère ou de la stratégie judiciaire, Baudelaire n'a de cesse d'emmener la poésie ailleurs, et d'écrire autrement ; dans un geste d'impatience plus ou moins avoué et violent, il se situe dans une posture moderne qui veut la rupture, qui la réclame comme une condition du *nouveau* qui l'obsède et conduit ses recherches. Car il est bien question d'une « chercherie⁴ » à l'œuvre, qui ne se

² Baudelaire, projets de préfaces III, *Œuvres complètes* I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975, p. 184.

³ Cf. note de la page 184, *ibid.*, p. 1170.

⁴ Charles Baudelaire, *Études sur Poe*, *Œuvres Complètes* II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1976, p. 248.

contente pas d'observer ni d'appliquer de grands modèles préexistants. Alors qu'il est encore pensionnaire, il manifeste dans une lettre à sa mère, en date du 3 août 1838, cette insatisfaction totale des livres de son temps. C'est l'été, il fait le bilan. Il raconte. Il parle de ces rencontres qui n'ont pas eu lieu, de son dépit, de son désir de balayer tous ces mots enflés et creux d'un revers de main. Pour tromper son ennui, au lycée Louis-le-Grand, il s'est plongé dans les livres « que tout le monde lit » : « eh bien tout est faux, exagéré, extravagant, boursoufflé. » Le regard qu'il jette sur la production à succès de son temps est sévère et plein de déception. Il n'a que dix-sept ans, toute la littérature est à réinventer. « Je suis complètement dégoûté de la littérature ; et c'est qu'en vérité, depuis que je sais lire, je n'ai pas encore trouvé un ouvrage qui me plût entièrement, que je pusse aimer d'un bout à l'autre ; aussi je ne lis plus⁵. »

On est si sérieux, quand on a dix-sept ans. Il croyait accéder au saint-Graal, et que découvre-t-il ? Du vent. Grands noms comme sous-fifres, c'est toujours la même chanson, de sorte qu'il les englobe tous dans sa critique et les renvoie dos à dos, sous le coup d'un dépit cuisant. Car au bilan, loin de le nourrir, ces livres dont il a faim ne provoquent en lui que des émotions négatives : ils se dérobent à son désir, incapables de se faire les réponses à cet immense amour qu'il porte en lui (« et que je pusse aimer⁶ », écrit-il) et qui tourne à vide, dans la solitude à quoi le condamne cette absence de parole vraie, de dialogue muet avec quelqu'un. Cette fausse promesse qu'ils font tour à tour et en masse, rien de plus écœurant. Bref il n'y a là, dans la bruyante machine commerciale de l'édition contemporaine, que supercherie collective et scandale caché, atteinte à l'authenticité qu'on attendrait d'une écriture (tout est « faux⁷ »). Cette confession, voire cette plainte d'un lecteur désenchanté aboutit à un rejet et une abstention (« je ne lis plus⁸ »). Mais elle est aussi un ferment de création : Baudelaire n'a plus qu'à les écrire, ces livres qu'il aimerait tant lire. Puisque les parutions de son temps lui semblent si faibles, il ne lui reste plus qu'à devenir l'auteur d'une littérature qui correspondrait enfin à ses attentes frustrées de jeune lecteur, et saurait seule les combler.

On voit que le Baudelaire des « années profondes » dissone par rapport à son époque. Il ne se reconnaît pas dans le champ qui lui est contemporain : les ouvrages qu'on s'arrache lui tombent des mains. L'effet de mode le laisse froid ; ce *nouveau* n'est manifestement pas le sien. Emphase et boursoufflement du romantisme triomphant lui inspirent un dégoût féroce. D'où vient une telle répulsion par rapport à ce qu'on appelle alors « littérature » ? Contre quoi se bat-il ? Et quel pionnier veut-il donc être, si les espaces frayés l'ennuient ? « Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'encre ! / Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons⁹ ! » Dans la dernière strophe de ce poème-fleuve qu'est « Le Voyage », l'invocation à la mort tourne au credo artistique : elle l'appelle, par un processus de destruction-crédation qui appartient au mouvement même de la vie. La « Mort » est la dernière divinité survivante, pour ainsi dire, celle à qui on peut encore s'adresser après avoir épuisé tous les espaces, tous les êtres, sans savoir vers qui se tourner encore pour écrire.

⁵ Charles Baudelaire, lettre du 3 août 1838, *Correspondance* t. I, éd. de Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1973, p. 61.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Charles Baudelaire, « Le voyage », *Les Fleurs du mal*, O. C. I, *op. cit.*, p. 134.

D'où le dernier quatrain en forme d'art poétique, dont l'accroche prend la forme résolue d'un « Nous voulons », revendication à la fois individuelle et collective au nom d'une nouvelle génération d'artistes : « Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,/ Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?/ Au fond de l'inconnu pour trouver du *nouveau*¹⁰ ! » Et certes, ce n'est pas parce qu'il est trop connu, donc devenu une scie, qu'il faut renoncer à lire ce quatrain et le passer sous silence. Car la double postulation de l'homme que pointait Baudelaire, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan, se trouve ici dépassée, dans le cadre d'un projet, ou plutôt d'un élan, dont elle n'apparaît que le vecteur, ou le prétexte : c'est la même chose, au fond. Plonger, monter, la chute, l'élévation, ce n'est pas l'orientation de la tête ni du corps qui compte, mais ce mouvement vers, pure transitivité, tête chercheuse d'une fusée lancée vers quoi ? Vers ce qui n'est pas nommable, qui ne peut donc se dire que par son aspect précisément indicible, ou indisable : « l'inconnu », lequel trouve un écho, à la fin du dernier hémistiche, dans l'adjectif substantivé « du nouveau ». L'article partitif en fait une matière première, une *materia prima* suspecte et grouillante dans laquelle puiser, et très noire. L'inconnu réclamé, c'est d'abord la négation de tout territoire frayé, que ce poème « Le voyage » vient d'ailleurs d'arpenter et de recenser en vain ; c'est n'importe où hors du monde, et n'importe où hors de la littérature, qui ne va jamais sans le monde. C'est la condition d'une esthétique dont « l'inconnu » se fait le point aveugle, de même que la poésie à cette époque se met à excéder toujours sa propre définition, de sorte qu'elle ne pourra désormais se définir que par la négation et la sortie de soi¹¹.

Incompatibilité

On n'a sans doute pas assez souligné à quel point la poétique baudelairienne se construit en réaction contre un certain nombre de prérequis définitionnels du genre, au point de se constituer en véritable machine de guerre contre eux. En effet, Baudelaire mène un véritable combat, lequel engage une méthode de création par le moins, et plus largement encore un changement radical de poétique en poésie, capable d'avoir à terme un impact retentissant sur l'idée même de littérature.

L'un de ses premiers poèmes, rangé parmi ses *juvenilia* comme on les appelle, date de la période des années de formation parisiennes que nous évoquions tout à l'heure. Le jeune Baudelaire s'initie à la vie par l'ennui, et d'un bâillement énorme recrache la littérature, comme en témoigne la lettre à sa mère de l'été 38. Le titre sous lequel on trouve le plus souvent ce poème, « Incompatibilité », a de quoi surprendre, et pourrait tout à fait s'inscrire dans cette optique d'un rejet total d'une certaine poétique, celle qui a cours à son époque. Il se constitue d'emblée en énigme, par la dissonance totale qui opère entre le titre et le contenu du poème. Car le poème en soi adopte une modalité très lyrique, et se consacre, thématiquement, à l'évocation d'un paysage montagneux, et plus précisément encore d'un lac. Or le lac en poésie c'est Lamartine, et cela dès le succès foudroyant des *Méditations poétiques*, en 1820 : l'association ne

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Cf. cette définition de Jean-Marie Gleize : « c'est quand la poésie « peut trop facilement se définir (normes, grilles, genres, etc) que la poésie n'existe pas. Pour la faire surgir, il faut la lancer dans le mouvement de sa recherche. Ceux pour qui la poésie existe déjà ne sont pas des poètes. » (*Poésie et Figuration*, Paris, Seuil, 1983, p. 20.)

peut que fonctionner, immédiatement. Pour préciser la circonstance lyrique qui présida à l'écriture de ce poème, il y a de fortes chances, lit-on, qu'il ait été rédigé après un voyage que fit Baudelaire dans les Pyrénées, en septembre 1838, et le lac en question pourrait être localisé du côté de Barèges. Citons les deux premiers quatrains de cette description ascensionnelle :

Tout là-haut, tout là-haut, loin de la route sûre,
Des fermes, des vallons, par-delà les coteaux,
Par-delà les forêts, les tapis de verdure,
Loin des derniers gazons foulés par les troupeaux,

On rencontre un lac sombre encaissé dans l'abîme
Que forment quelques pics désolés et neigeux ;
L'eau, nuit et jour, y dort dans un repos sublime,
Et n'interrompt jamais son silence orageux¹².

Cependant, qu'est-ce qui viendrait expliquer ce titre surprenant, « incompatibilité » ? Le titre effacerait-il, en la déconstruisant de l'intérieur, l'obédience à la veine romantique que manifeste par ailleurs l'ensemble du poème ? Serait-ce une mise à distance radicale et un geste de saccage, affiché en tête de ces quatrains mélodieux ?

On aimerait dire que Baudelaire écrit du Lamartine ; qu'il croit écrire, et que c'est Lamartine qui écrit à sa place, à travers lui, à cette date. Comme le note Jean-Claude Mathieu en abordant ce poème dans son essai *Les Fleurs du mal, la résonance de la vie*¹³, « les impressions de l'adolescent sont engoncées dans un vocabulaire néo-classique, lamartinién (l'onde, le morne désert, les pics désolés, etc.). » De plus, d'une façon très attendue, « abîme » rime avec « sublime », dans un mouvement de révélation de l'un par l'autre, comme si le paysage montagneux avait besoin de ces conditions d'altitude, d'aridité et de relief pour émerger en image. Mais est-ce vraiment le cas ? Le jeune Baudelaire est-il à l'école d'un Lamartine et de son lac orageux ? Son poème n'est-il qu'une caisse d'échos romantiques ?

Ce qu'on peut pointer seulement, pour le constater dans le détail du texte, c'est, dès le premier vers, un mouvement de dérive, ou de déroutage, qui semble tirer le lecteur et la poésie loin de la « route sûre », dans une quête déjà d'inconnu. Ce lac est à l'écart de tout, des habitations humaines, des espaces sauvages (les forêts) comme cultivés (les fermes et les troupeaux). La première strophe en ce sens assume donc, de façon discrète, une note de séduction, ou de déviance, qui appelle à quitter les chemins battus. Par la suite, les strophes se concentrent sur le miroir calme de ce lac, mettant en abyme eau et ciel par ses pouvoirs de spécularité, si bien que Baudelaire peut interroger sa capacité à se faire le reflet naturel du divin (« On dirait que le ciel, en cette solitude,/ Se contemple dans l'onde¹⁴ »). Est-ce l'un des derniers lieux où le sacré se manifeste à l'œil nu ? La religiosité dont est imprégnée le lac tient-elle à cette capacité qu'il a, en tant que surface plane et spéculaire, de rendre visible la visitation d'une verticalité ? « Et lorsque par hasard une nuée errante / Assombrit dans son vol le lac silencieux,/ On

¹² Charles Baudelaire, « Tout là-haut, tout là-haut, loin de la route sûre », « Poésies de jeunesse », *O. C. I.*, p. 199.

¹³ Jean-Claude Mathieu, « Le poème, théâtre des résonances », *Les Fleurs du mal, la résonance de la vie*, Paris, Corti, 2020, p. 398.

¹⁴ Charles Baudelaire, « Tout là-haut, loin de la route sûre », *op. cit.*, p. 199.

croirait voir la robe ou l'ombre transparente / D'un esprit qui voyage et passe dans les cieux¹⁵. »

La scène a lieu dans la suspension de tout son : tout est saturé de silence, le mot revenant trois fois dans la strophe 5. Le dépouillement est total : l'épure, la nudité des pics et des cimes. Bien plus, ce paysage lacustre a été comme nettoyé de toute voix bien-aimée et de toute mémoire humaine. Là où Lamartine avait effacé l'inscription trop directement autobiographique (plus de noms propres, de toponymes ni de dates), le jeune Baudelaire, quant à lui, va plus loin : il supprime toute allusion précise à la circonstance. Quelques rares occurrences de la première personne, glissées soudain sous forme d'adjectifs possessifs (« sous mes pieds, sur ma tête et partout »), décèlent seule la présence d'un sujet sentant, dans un élargissement du cadre qui miniaturise l'échelle individuelle, au point qu'ensuite il sera fait mention de l'homme au sens générique (« un mystère divin que l'homme n'entend pas¹⁶ »). Et si quelque fantôme traverse encore l'image, c'est sur le mode incertain de l'hypothèse, ou de l'illusion optique, « on croirait voir » : l'œil n'est pas dupe, conscient des images qu'il projette sur un pan de simple brume. Les métaphores entraînent les métamorphoses, aux limites de la matière ; c'est dans cette frange que travaillent l'imagination et le rêve.

Un ange passe : le poème de Baudelaire donne à voir, littéralement, l'intrusion possible du surnaturel, mais en ce qu'elle se manifesterait uniquement dans la description terre-à-terre d'éléments naturels. « Le monde naturel pénètre dans le spirituel, lui sert de pâture », écrit Baudelaire dans la lettre-préface qui ouvre *Les Paradis artificiels*¹⁷. La chute très romantique du poème, soudain détachée du réel (« on dirait¹⁸ » une apparition fugitive), n'en est pas moins consciente qu'elle s'égare dans les régions d'une imagination topique, qui fait de la poésie lyrique le lieu incantatoire, orphique, des morts et des esprits. S'il y a réécriture de Lamartine, elle est donc très loin d'être servile, bien au contraire ; on voit le tout jeune Baudelaire reprendre le motif (ce lieu commun romantico-lamartinien qu'est le lac) d'une main déjà très ferme et affirmée, pour faire du Baudelaire ; au-dessus des clichés, par-delà les musiques apprises, il tient manifestement à creuser la distance et à se démarquer des anciens modèles obsédants, par un effet d'éloignement aussi bien spatial qu'esthétique.

Au résultat, on aimerait beaucoup, au regard de notre thèse, pouvoir affirmer que Baudelaire a choisi un titre à contre-emploi, « Incompatibilité », le chargeant d'invalider l'ensemble de son poème en provoquant un jeu de massacre dans ces quatrains lyriques. Car ce serait ouvrir les vannes de la critique et de l'ironie en amont du texte même, et déverser sur lui un raz-de-marée de renversements : sous l'égide d'un tel titre, il aurait beau parler en déployant tous les charmes de ses musiques, il ne pourrait qu'être condamné d'avance, avant même d'être entendu. Et cette idée d'« incompatibilité » ne ferait encore qu'accroître l'écart et aggraver le gouffre entre deux postulations esthétiques suractivées, bien que tacites. Pourtant, on comprend mal pourquoi, dans ce cas, Baudelaire aurait ensuite repris la même musique, très reconnaissable à son escalade d'adverbes de lieu, dans le véritable cantique lyrique de son poème des *Fleurs du mal* intitulé « Élévation¹⁹ »,

¹⁵ *Ibid.*, p. 200.

¹⁶ « Aucune vue large ne va le récompenser, un lieu désolé l'attend, replié sur lui-même, indifférent à la présence humaine », Jean-Claude Mathieu, *Les Fleurs du mal, la résonance de la vie*, *op. cit.*, p. 409.

¹⁷ Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, *O. C. I*, *op. cit.*, p. 399.

¹⁸ « *On dirait* est le tour qui ouvre dans ce reflet terrestre la présence céleste, sa semblance métaphorique » (Jean-Claude Mathieu, *Les Fleurs du mal, la résonance de la vie*, *op. cit.*, p. 423).

¹⁹ Baudelaire, « Élévation », *Les Fleurs du mal*, *O. C. I*, p. 10.

« Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées », « Par-delà le soleil, par-delà les éthers, / Par-delà les confins des sphères étoilées », dont rien ne permet de dire, absolument rien, qu'il pourrait être abordé comme un texte distancié et ironique.

Mais quand on se penche sur la genèse du poème, de nombreux éléments viennent invalider cette hypothèse d'un titre critique qui ruinerait tout d'abord, et tout seul, ce que dit l'ensemble du texte en lui-même. Car ce titre, « Incompatibilité » semble attribué à tort à ce premier poème lyrico-romantique, et s'appliquer plutôt, sur le manuscrit recopié, à une parodie. Et dans ce cas évidemment on comprend mieux comment il fonctionne, non pas à contre-emploi du poème, mais cette fois dans l'ironisation ouverte d'une esthétique *par un nouveau poème*. De façon plus précise encore, ce poème de jeunesse de Baudelaire ne nous est parvenu que grâce à un recueil de souvenirs et de correspondances publié par l'un de ses amis de collègue, Charles Cousin, en 1872, chez l'éditeur Pincebourde. « Voulez-vous maintenant, non plus un portrait du poète, – mais une charge de ses vers ? Nous en avons ri dans le temps, et lui-même tout le premier²⁰. »

Cousin attribue cette parodie à Louis Ménard, qui faisait partie de la bande sur les bancs de Louis-le-Grand. C'est bel et bien cette parodie qui porte le titre « Incompatibilité ». Nous pouvons en citer une strophe pour montrer en quoi en effet elle force le trait du réalisme putride qui fut reproché à l'auteur des *Fleurs du mal*, faisant de son « cœur » une charogne : « J'aime avec passion les choses dégoûtantes, / Et mon cœur faisandé, livide et purulent, / Sous l'ondulation des vermines mangeantes, / N'est qu'un lambeau de chair fétide et pantelant²¹. » Et comme tous les indices sont bons à considérer, on peut en outre conjecturer que ce titre « Incompatibilité » est bien postérieur au poème de jeunesse lyrique, puisqu'il semble calqué sur « Réversibilité », paru dans la *Revue des Deux Mondes* en 1855.

Au bilan, même si elle paraissait a priori cohérente par rapport à la lettre de 1838 professant un dégoût complet de la littérature, notre première hypothèse interprétative, d'un poème lyrique intitulé « Incompatibilité » dans le rejet d'une esthétique dominante, ne tient pas, au regard de ces nouveaux éléments apportés à temps par une petite enquête génétique complémentaire. L'hypothèse la plus vraisemblable, c'est que, par un de ces nombreux hasards de l'histoire qui en viennent à distordre le réel pour en proposer des combinaisons étonnantes et grotesques, le poème de jeunesse ait été par la suite substitué à la parodie, tout en conservant son titre, qui n'avait rien à voir. Ce qui explique qu'un lecteur aujourd'hui se trouve confronté à cet étrange monstre, qui apparie brutalement le titre d'une parodie avec un ancien poème chanteur (c'est le cas sur internet, où ces quatrains du lac baudelairien figurent sous le titre « Incompatibilité », et où rien ne laisse soupçonner une erreur.)

Néanmoins, en assumant le caractère provocateur de cette proposition, nous pouvons dire que ce titre, « Incompatibilité », « réfléchit » la rupture baudelairienne, dans ce dispositif qui ne doit pourtant rien à un choix délibéré de la part de l'auteur, mais qui s'est trouvé réuni par les aléas du temps. On pourrait affirmer en effet, au regard de la poétique baudelairienne, de ce qu'elle a été au fil des années, que ce résultat pour le moins détonnant auquel aboutit ce poème de jeunesse sous un tel titre est en quelque sorte tout à fait fidèle à son projet, et même plus vrai, en un sens, que cette explication factuelle venue éclairer la

²⁰ Cf. la notice explicative détaillée jointe à ce poème dans l'édition Pléiade, *O. C. I*, p. 1225-1227.

²¹ *Ibid.*, p. 1226.

genèse du poème répertorié à tort sous ce titre, appartenant en fait à une parodie de l'écriture baudelairienne. Il y a une part de mimétisme romantique dans cette écriture, c'est indéniable, et de nombreuses études ont souligné un à un les emprunts, cette caisse d'échos des poèmes qui trahit les hantises. Le premier romantisme et son incantation lyrique sont venus s'inscrire en profondeur dans le style baudelairien, et ont continué à infuser *Les Fleurs du mal*. Mais dans le même temps, Baudelaire s'est battu contre les grands articles de foi de cette poétique, au nom d'une « rhétorique profonde²² » bien différente qu'il voulait mettre en œuvre, et qui veut l'impersonnalisation du sujet lyrique, la mise en sourdine des affects et l'abstention de la confidence. Dans ces conditions, la circonstance s'efface ; la sincérité n'est plus le critère de l'écriture, tout au contraire : la poésie se revendique comme un discours de fiction. Il est donc évident que cette nouvelle méthode se place sous le signe de l'incompatibilité avec les croyances antérieures, qui gouvernaient l'écriture des poèmes lyriques. Et que le nouveau lyrisme réclamé par Baudelaire passe par un certain nombre de purges, de refus et de reniements qui revendiquent ouvertement une « incompatibilité » entre deux esthétiques.

²² « Un tel travail de critique aurait sans doute quelques chances d'amuser les esprits amoureux de la rhétorique profonde » (Baudelaire, projet de préface, *O. C. I.*, p. 185.)