

BAUDELAIRE ET LE PREMIER ROMANTISME

Larissa Drigo AGOSTINHO*

RÉSUMÉ: Il s'agit dans cet article de discuter et de problématiser certaines des idées principales de la critique littéraire autour du romantisme et de son histoire, présentes chez Paul Bénichou, Bourdieu, Lukács, entre autres. Pour cela, nous proposons une analyse comparative de deux poètes, de deux générations différentes, Lamartine et Baudelaire, afin de distinguer, à travers une affection fondamentale dans la poésie et la culture françaises, l'ennui, les marques de ces deux générations différentes et le rôle de l'ironie baudelairienne dans la critique du caractère réactionnaire du premier romantisme.

MOTS-CLÉS: ennui ; désenchantement ; poésie moderne ; Romantisme ; sacre de l'écrivain.

Quand Lamartine, La Mennais, Montalembert et quelques autres écrivains de talent devaient de poésie, renouaient ou agrandissaient les idées religieuses, tous ceux qui gâchaient le gouvernement faisaient sentir l'amertume de la religion. Jamais nation ne fut plus complaisante, elle était alors comme une femme fatiguée qui devient facile.

Balzac (1843, p.135), *Histoire des Treize*.

Introduction

Pour comprendre la littérature du XIX^e siècle, nous devons remonter à sa source : la Révolution française. En inaugurant le siècle, la Révolution est à l'origine des divers courants qui marquèrent le romantisme tout au long de son histoire. Michael Löwy et Robert Sayre (1992) distinguent, en allant *grosso modo* de la « droite » à la « gauche » du spectre politique, six courants romantiques :

* UNESP - Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas - Departamento de Letras Modernas. São José do Rio Preto - SP – Brasil. 15054000 - larissa.agostinho@unesp.br

restitutionniste, conservateur, fasciste, résigné, réformateur, révolutionnaire. À l'intérieur du courant révolutionnaire-utopique, il distingue cinq tendances : jacobine-démocratique, populiste, socialiste utopico-humaniste, libertaire, marxiste. (Löwy ; Sayre, 1992). Nous n'allons ici dégager que trois grandes tendances : le romantisme conservateur, le romantisme libéral, et le romantisme révolutionnaire ou jacobin. Cette division suffit à démontrer qu'une différence de position politique est aussi une distinction quant au programme esthétique de chaque courant romantique. Car le romantisme se définit, essentiellement, comme un projet politique. L'histoire de ce courant littéraire suit le parcours d'élaboration et la construction subjective de la Révolution française, son héritage, ses promesses et prouesses ainsi que ses erreurs.

De cette manière le courant libéral, très influencé par les idées du siècle dernier visant à fonder une République laïque, a fait de la littérature un instrument politique privilégié pour créer une société nouvelle. C'est Germaine de Staël (1991), dans *De la littérature*, qui trace les premières lignes du programme politique et littéraire du romantisme libéral. Elle voulait examiner l'influence que les institutions républicaines fondées sur la liberté, l'égalité et les mœurs pourraient avoir sur la littérature : « Dans mon orgueil national je regardais l'époque de la révolution de France comme une ère nouvelle pour le monde intellectuel. » (Staël, 1991, p. 297). Ainsi, Staël ne cherche pas à établir le caractère et les mœurs d'un peuple qui aurait fait et maintenu la révolution, mais elle présuppose la révolution comme œuvre faite, comme résultat du développement de l'esprit humain. Son objectif est donc de continuer et prolonger la révolution sur le terrain philosophique, établir quelle serait la littérature compatible avec les temps nouveaux. Il faut souligner que Mme de Staël comprend la littérature comme un ensemble d'œuvres de poésie, philosophie ou l'étude de l'homme moral, l'éloquence et l'histoire. Cette affirmation présuppose l'idée de perfectibilité, cela veut dire que la raison doit non seulement dégager les formes politiques de la littérature, mais comprendre ces normes et travailler pour les réaliser.

J'appelle philosophie, l'investigation du principe de toutes les institutions politiques et religieuses, l'analyse des caractères et des événements historiques, enfin l'étude du cœur humain, et des droits naturels de l'homme. Une telle philosophie suppose la liberté, ou doit y conduire. (Staël, 1991, p.187).

Si dans le siècle de Louis XIV, l'objet principal des écrivains est la perfection de l'art d'écrire, à partir du XVIII^e siècle, la littérature prend un

nouveau caractère, elle n'est plus seulement un art dont la fin est en soi-même, elle devient un moyen, « [...] une arme pour l'esprit humain, qu'elle s'était contentée jusqu'alors d'instruire et d'amuser. » (Staël, 1991, p.287). Ces écrivains appartiennent déjà à l'esprit républicain et ont commencé la transformation de la littérature : une fois la révolution faite et la république établie, « il faut achever cette révolution » (Staël, 1991, p. 308).

Néanmoins, les romantiques libéraux voulaient changer le pays tout en gardant certains aspects de la tradition et du passé. Inspirés par la littérature du Moyen Âge, ils exaltaient la morale et les valeurs chrétiennes. Un exemple de ce recours est le mot « romantique », qui désigne la poésie qui a pour origine les chants de troubadours, née de la chevalerie et du christianisme. Le mot « romantique » permet la distinction entre poésie ancestrale et poésie moderne, une distinction qui concerne deux ères du monde, celle qui précède le christianisme et celle qui le suit.

La chevalerie consistait dans la défense du faible, dans la loyauté des combats, dans le mépris de la ruse, dans cette charité chrétienne qui cherchait à mêler l'humanité même à la guerre, dans tous les sentiments enfin qui substituèrent le culte de l'honneur à l'esprit féroce des armes. (Staël, 1968, p. 69).

Les Jacobins, d'autre part, voulaient transformer et la littérature et la société, et cette révolution devrait être réalisée à partir d'une rupture complète avec la tradition littéraire ainsi qu'avec les autres aspects de la vie de l'ancien régime. Le renouvellement formel de la littérature commence par la poésie lyrique pour gagner ensuite la scène théâtrale. Et c'est sur la scène que le besoin de transformation formelle de la littérature apparaîtra comme un désir de transformation sociale plus étendue. Les acteurs principaux de ce débat seront Stendhal et surtout Hugo.

C'est dans les années 1830 que Victor Hugo se tourne vers le théâtre, non seulement parce qu'il facilitait l'accès à un public plus large, idéal donc pour l'exercice du sacerdoce poétique, mais aussi parce que le drame configurait pour Hugo, ainsi que pour toute une génération, le genre moderne par excellence. Ils voient dans le drame le véhicule d'établissement d'une poétique nouvelle. C'est sur scène que la révolution romantique se fixe définitivement, détachée du principe néo-classique et prenant en charge la société contemporaine, en assumant la responsabilité de lui offrir sa propre représentation. Si la poésie lyrique était catholique et royaliste, la révolution romantique a choisi une autre scène pour sa réalisation, à savoir le théâtre.

Ce désir radical de rupture avec la tradition littéraire est théorisé surtout par la tendance la plus radicale du romantisme, le romantisme jacobin, représenté ici par Stendhal qui en 1825 publie *Racine et Shakespeare*. L'auteur entreprend une critique visant à éliminer les formes littéraires liées à l'ancien état des choses, à l'ancienne société. Stendhal réalise une critique des formes classiques parallèlement à une critique de la fonction sociale de l'écrivain et de la littérature. « De mémoire d'historien, jamais peuple n'a éprouvé, dans ses mœurs et dans ses plaisirs, de changement plus rapide et plus total que celui de 1780 à 1823 ; et l'on veut nous donner toujours la même littérature ! » (Stendhal, 1925, p. 45).

Les conservateurs, de leur côté, furent profondément marqués par la violence de la révolution, tel Chateaubriand, et voulurent effacer l'œuvre des philosophes du XVIII^e siècle en prêchant le retour à l'Ancien Régime et à la religion qui le soutenait, le catholicisme. Dans son *Génie du christianisme*, Chateaubriand décrit la situation de la France après la Révolution en ces termes :

Ce fut donc, pour ainsi dire, au milieu des débris de nos temples que je publiais le Génie du christianisme, pour rappeler dans les temples les pompes du culte et les serviteurs des autels [...] Partout on voyait des restes d'églises et des monastères que l'on achevait de démolir : c'était même une sorte d'amusement d'aller se promener dans ces ruines. (Chateaubriand, 1978, p. 459).

Dans cette préface, écrite 25 ans après la première publication de l'œuvre, on trouve un éclaircissement sur ce que la publication de cet ouvrage dans une France qui « sortait du chaos révolutionnaire » a significé :

Les fidèles se crurent sauvés par l'apparition d'un livre qui répondait si bien à leurs dispositions intérieures : on avait alors un besoin de foi, une avidité de consolation religieuse, qui venait de la privation même de ces consolations depuis longues années. Que de force surnaturelle à demander pour tant d'adversités subies ! [...] On se précipitait dans la maison de Dieu, comme on entre dans la maison du médecin au jour d'une contagion. (Chateaubriand, 1978, p. 460).

La comparaison ne cherche pas seulement à provoquer un « effet » chez le lecteur. Chateaubriand croyait avoir fourni avec ce livre la consolation et le remède moral dont une société abandonnée à elle-même après la Révolution, avait

besoin. Il avait aussi appris aux Français à regarder « avec regret » leur passé et à préparer les voies vers l'avenir, à ranimer les espérances. « Rempli des souvenirs de nos antiques mœurs, de la gloire et des monuments de nos rois, le *Génie du christianisme* respirait la monarchie tout entière. » (Chateaubriand, 1978, p. 460). Un livre qui, comme l'auteur le rappelle, a influencé toute une génération de poètes qui imitaient son style, et qui ont emprunté et répété ce qu'il avait dit des autels, des cérémonies, des « bienfaits du christianisme ». (Chateaubriand, 1978, p. 460).

Ainsi est né le mouvement de la contre-révolution, qui a fourni la base idéologique de la première génération romantique, celle que Paul Bénichou définit à partir de la notion de « sacre de l'écrivain » :

On sait depuis longtemps que ce qu'on appelle romantisme a été quelque chose de plus qu'une révolution littéraire, et que ce mouvement apportait un bouleversement général des valeurs. Si difficile qu'il soit de définir par des caractères constants la vision romantique du monde, on aperçoit qu'une certaine mutation de la foi humaniste du siècle précédent en a fourni l'essentiel, et qu'au sein de cette mutation, quoiqu'elle se présentât comme un compromis avec la tradition religieuse, continuaient à se dessiner les contours d'un pouvoir spirituel nouveau. Ce pouvoir, on le faisait résider dans la littérature, élevée à une dignité jusque-là inconnue. Le spiritualisme romantique incline à investir plus particulièrement la poésie ; en ce sens le romantisme est un sacre du poète [...] C'est dans l'exaltation de la poésie, mise au niveau de la plus haute valeur, devenue religion, lumière sur notre destinée, qu'il faut voir sans doute le trait distinctif le plus sûr du romantisme. (Bénichou, 2004a, p. 259).

La religion a joué un rôle très important dans la constitution du premier romantisme, mais nous ne pouvons comprendre sa portée qu'en plaçant la religion comme base morale d'un projet politique, contre-révolutionnaire, qui prétend nier la Révolution française et rétablir l'Ancien Régime. La religion est une base morale dans le sens plus large du terme, c'est-à-dire dans la mesure où elle fournit un ensemble de normes visant à construire une subjectivité. Ces normes et règles sont la base d'une éthique de vie qui privilégie certains sentiments et affections, déterminant une vision du monde et des formes de vie. La religion appliquée à la poésie construit une subjectivité à travers laquelle le monde est défini, organisé et surtout limité. Le premier romantisme crée un mode d'expression subjective

à partir d'une expérience historique déterminée. L'expérience historique de la Révolution de 1789 est vécue comme traumatisante.

De l'autel à la chute : le désenchantement

Pour Bénichou (2004b), les autres générations romantiques se définissent comme celles qui n'ont pas été capables de prolonger la mission de la première. La deuxième génération romantique, celle de Gautier, Nerval, Nodier, Sainte-Beuve, Musset, sera décrite par le critique comme *l'école du désenchantement*. Un terme emprunté à Balzac qui utilise l'expression pour qualifier certains ouvrages de son temps, notamment *La Confession* (1830) de Jules Janin, *l'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* (1830) de Nodier, *Le Rouge et le Noir* de Stendhal et *Physiologie du mariage* (1829) de Balzac lui-même.

Selon Lukács (1979), l'idée romanesque d'un monde désenchanté, c'est-à-dire l'action de décrire la société de ce XIX^e siècle comme désenchantée, est une attitude littéraire. Or, Balzac n'est pas seulement le créateur du terme « école du désenchantement », il est justement le responsable de la création

[d']un nouveau type de roman qui devient d'une importance capitale pour toute l'évolution du XIX^e siècle : le type du roman de la désillusion, le type de roman dans lequel on montre comment les idées fausses, mais apparues par nécessité, des personnages sur le monde, se brisent nécessairement au contact de la force brutale de la vie capitaliste. (Lukács, 1979, p. 48).

Bourdieu utilise ce paradigme du désenchantement pour qualifier l'œuvre de Flaubert et l'invention de l'art pour l'art. Selon l'auteur, le rapport négatif que Flaubert établit avec son temps — en niant la littérature commerciale ou sociale, sans vouloir se manifester politiquement ou occuper son espace social, en tant que bourgeois — est la propre éducation sentimentale de Frédéric, «[...] l'apprentissage progressif de l'incompatibilité entre les univers, entre l'art et l'argent, l'amour pur et l'amour mercenaire [...]» qui mène à la constitution du champ littéraire comme « monde à part, soumis à ses propres lois » (Bourdieu, 1998, p. 158).

Mais cette idée de désenchantement peut provoquer des malentendus quant à la portée politique de la littérature dans un siècle rempli de rebondissements et transformations sociales, politiques, économiques et culturelles. Puisque notre objectif est de démontrer la portée et le caractère politique de la notion de hasard —

nom donné au caractère imprévisible de l'événement, qui se transforme dans un principe formel qui structurera la poésie mallarméenne —, nous chercherons à montrer que le rapport entre littérature et politique ne s'éteint pas avec la première génération romantique. Ainsi comme cette génération est plurielle, divisée entre plusieurs courants politiques qui partagent des idées esthétiques distinctes, les générations suivantes poursuivront la tentative romantique d'achever la révolution de manière aussi plurielle, tout en réfléchissant sur les transformations historiques qui renouvellent la nécessité et la nature des désirs révolutionnaires. Disons que la nature de la colère sociale qui gouverne toute critique sociale, à l'intérieur de l'art ainsi que dans d'autres sphères sociales, se transformera avec l'instauration de la bourgeoisie dans le pouvoir. Cette transformation implique un renouveau des formes artistiques, un renouveau de la critique sociale. À l'instar de la religion, la base du pouvoir monarchique s'adaptera tout au long du siècle pour devenir le seuil d'une éthique de vie en harmonie avec le cours bourgeois du monde. La littérature, de son côté, se transformera pour faire face, pour s'opposer et critiquer l'ordre économique et social.

Tout au long du XIX^e siècle, le rôle politique de la religion se modifie. La négation du progrès, base de la pensée réactionnaire, revêt une autre figure avec la prise du pouvoir politique par la bourgeoisie. Si cette critique du progrès, de la perfectibilité, servait à nier la possibilité d'une évolution de la société, à partir des années 1830 les idées religieuses, et notamment l'ascétisme religieux, en tant que négation de la vie, vont participer à l'instauration du règne de l'argent, du travail et de l'utilité au détriment de l'art et de la pensée. Puisque les idées bourgeoises ont limité la portée et l'espace de l'art dans la société, le désenchantement de l'art pourrait être le résultat d'un dégoût des artistes vis-à-vis de la société qui culmine dans le culte de l'art pour l'art. La littérature aurait ainsi cédé aux idées bourgeoises en s'absentant de toute critique sociale, en assumant un rôle apolitique. Pour éviter ce type de jugement qui passe trop vite d'un diagnostic social à une absence de critique, il est important de comprendre la véritable nature du processus de désenchantement du monde.

Le terme « désenchantement du monde » apparaît pour la première fois dans l'œuvre de Max Weber. Quand Weber utilise le terme *Entzauberung der Welt*, ce terme ne désigne pas une frustration, un mécontentement vis-à-vis du monde, mais il indique, en fait, un processus de désensorcellement du monde. Un monde ensorcelé est un monde enchanté, magique, fascinant et attirant, le monde du « fétiche ». Ce terme, né du mot « feitiço », enchantement, est propre à la magie et aux religions dites « primitives ». Le désensorcellement du monde ne signifie

pas le retrait des dieux de notre monde. Il est, en réalité, favorisé par la religion et la science, processus fondamental au développement de l'ascétisme protestant et de l'« esprit » capitaliste.

Mais de quelle manière le désensorcellement du monde est-il un processus déclenché par la religion même ? Nous devons établir une distinction entre la magie et la religion. La magie indique un moment « primitif », antérieur à la religion, un moment irrationnel de la pratique religieuse ainsi que du mode de relation avec le sacré. La religion est justement pour Weber une forme rationnelle de rapport avec le sacré. La normativité de la magie est le tabou, l'interdit, tandis que la religion se constitue comme une éthique, une pratique, nous pourrions même dire, une hygiène de vie, un mode de vie. La magie est coercition, contrainte, compulsion du divin, la religion instaure le respect du sacré à travers le culte. Elle se développe comme une morale, une éthique qui ordonne et rationalise la vie ordinaire dans ses moindres détails. La grande différence entre la magie et la religion est que la première est une rationalité orientée vers une fin dont les moyens sont irrationnels. Le désir de rédemption, de salut ne s'accompagne pas, comme dans la religion, d'une pratique de vie, d'une éthique de la vie ordinaire capable de rassembler terre et ciel, vie et salut autour d'un même principe rationnel.

Le monde se désenchanter, se désensorcelle en même temps que la religion s'intellectualise. Ainsi le désensorcellement du monde implique de sortir d'un monde sans aucun sens (irrationnel) et entrer dans un univers ordonné par une série d'idées religieuses qui le transforme en un monde plein de sens, entièrement rationalisé et codifié. Un monde organisé et ordonné par les idées et l'ensemble des pratiques religieuses.

Nous disions que les modes de comportement qui, constitués en conduite de vie méthodique, contenaient en germe tant l'ascèse que la mystique, sont issus au départ de présupposés magiques. On les adoptait soit pour éveiller des qualités charismatiques, soit pour se préserver d'un mauvais sort. Le premier cas a naturellement été le plus important pour le développement historique. En effet, dès sa première apparition, l'ascèse présentait déjà un double aspect : d'une part, évitement du monde, d'autre part, maîtrise du monde au moyen des forces magiques ainsi acquises. (Weber, 1996, p. 415).

La religion et tous ses prolongements mystiques nous proposent, d'un côté, une pratique de refus du monde, de négation de la vie au nom d'un autre monde

meilleur ; de l'autre, la religion opère en tant que moyen de contrôler et de gérer la vie sur terre. Weber caractérise ainsi l'attitude religieuse comme mode de rationalisation du monde.

L'implication propre des organisations religieuses dans des intérêts et des luttes de puissance, la rechute inéluctable des rapports de tension avec le monde, même les plus exacerbés, dans des compromis et des relativisations, l'aptitude des organisations religieuses à servir la domestication politique des masses et l'utilisation effective de ces organisations dans ce sens, le besoin de la part des pouvoirs existants de voir en particulier leur légitimité consacrée par la religion sont autant de facteurs qui ont conditionné les positions empiriques extrêmement variées prises par les religions à l'égard de l'action politique, tels que l'histoire nous les donne à voir. Presque toutes ont correspondu à des formes de relativisation de leur logique intrinsèque au plan d'une rationalité éthique. (Weber, 1996, p. 430).

Dans la mesure où la religion, comme forme de rationalisation de la vie par l'ascétisme, exerce une forme de contrôle et de pouvoir visant la « domestication des masses », elle devient un mécanisme de légitimation et de maintenance du pouvoir politique. Mais le processus de rationalisation moderne n'agit pas sur la religion en faisant d'elle une pratique de vie. Elle lui fait également perdre une partie de son influence sur la société. La rationalité moderne agit sur la religion en créant des explications et formes de rationalité qui rivalisent avec l'explication du monde proposée par la religion. Weber mentionne l'art comme l'un des responsables de la rivalité qui s'instaure entre la religion et les formes « rationnelles » d'explication du monde.

L'art se constitue dès lors un cosmos de valeurs spécifiques et autonomes qui sont saisies avec une conscience toujours plus développée. Il assume une fonction de *délivrance* (*Erlösung*), de quelque manière qu'on l'interprète, à l'intérieur du monde : il délivre de la vie quotidienne et, surtout, de la pression croissante exercée par le rationalisme théorique et pratique. Mais du même coup, avec cette prétention, il entre directement en concurrence avec la religion du salut-délivrance (*Erlösung*). (Weber, 1996, p.436).

Cette définition de Weber indique que l'art du sacré de l'écrivain est le grand héritier du désenchantement du monde, il assume le rôle précédemment attribué

à la religion. Par le « sacre de l'écrivain », le poète prend le rôle qui était celui du prêtre, il assume la fonction sociale de la religion, entre en concurrence avec celle-ci avec le but de proposer une délivrance à l'humanité. Ainsi, « le sacre de l'écrivain » est en lui-même le fruit d'une vision du monde désenchantée, non par le manque de pouvoirs concrets de l'art vis-à-vis de la société, mais parce qu'il se fonde sur une forme de rationalisation du monde, sur une éthique de vie proprement religieuse.

En suivant Weber, nous pouvons déduire que le désenchantement du monde est un autre nom donné à l'ascétisme religieux comme forme et pratique de vie. Si la première génération romantique est définie à partir de sa mission sacrée, le « sacre de l'écrivain », et si les deuxième et troisième générations sont définies comme désenchantées, il n'y a aucune rupture entre ces trois générations. Le désenchantement est un processus propre à la pensée religieuse, il serait naturel donc, que dès lors que la littérature se conçoit comme ayant pour tâche de délivrer les hommes de la souffrance terrestre, elle se transforme en littérature qui nie le monde, qui se détache de toute fonction sociale ou politique.

Le désenchantement qui, selon Bourdieu ou Bénichou (2004b)¹, est une forme de refus du monde et de la société, est ainsi un sentiment religieux, une forme d'ascétisme, l'autre face du « sacre de l'écrivain », son prolongement, l'un des visages d'une pensée religieuse où le refus du monde est prêché au nom d'une délivrance qu'il revient à l'art d'offrir et non le résultat des échecs politiques et du processus de développement capitaliste. Ce que cette idée cache est le pouvoir et la force politique des idées ascétiques, des idées capables de produire la « domestication politique des masses ». De cette manière, la religion, tout au long du siècle (cela sera encore plus clair pour la génération de Baudelaire), sert à maintenir certains groupes au pouvoir par le moyen d'une idéologie de l'abandon et de refus du monde qui écarte les hommes du gouvernement de leurs propres vies.

Nous arrivons ainsi aux conclusions suivantes : primo, la conception d'une certaine partie de la critique sur le romantisme est tributaire de la même pensée religieuse qui oriente l'échafaudage du premier romantisme. Secondo, la notion de désenchantement ne nous permet pas de définir la particularité de la deuxième ou de la troisième génération romantique par rapport à la première génération. Tercio, le désenchantement est loin d'être un désengagement politique, malgré le fait qu'il puisse être compris comme une forme de négation du monde.

¹ Voir aussi Lukács (1979, p. 48).

C'est selon ce point de vue que nous devrions comprendre la notion de désenchantement qui marque, selon certains critiques, la littérature romantique à partir de la deuxième génération. Si le désenchantement indique un détachement de la poésie vis-à-vis de la société, un désengagement politique de la part de la poésie, cette idée est le résultat non pas de l'autonomisation du champ littéraire, mais d'un processus de fonctionnement de l'idéologie bourgeoise qui cherche à évacuer la portée critique de l'art. Le pessimisme qui envahit la poésie, autre nom du désenchantement, ne fait sens qu'à l'intérieur d'une pensée religieuse, où l'ascétisme est le moteur du dénigrement de la vie. La notion de désenchantement développée par Weber démontre les conséquences du processus de développement capitaliste à travers lequel les idées religieuses se sécularisent, fournissant la matière et le contenu de l'idéologie bourgeoise. Une éthique de vie se fonde sur l'ascétisme religieux et la promesse du salut. Ordonnant la vie dans ses moindres détails, l'ascétisme et sa promesse de délivrance encouragent le mépris de la vie, du corps et de la raison. Le désensorcellement du monde a pour contrepartie la fétichisation de l'art, qui assume le rôle de délivrance qui revenait auparavant à la religion.

Avec Baudelaire, le projet romantique de construction d'un État nouveau par la voie de la transformation morale des hommes à travers l'esthétique commence à être sérieusement mis en question. Le XIX^e siècle a vu surgir les états nationaux, bourgeois, qui ont mis en marche un processus d'industrialisation basé sur l'exploitation des ouvriers, et un système financier spéculatif qui est loin de réaliser la liberté, l'égalité et la fraternité. L'union de l'esthétique et de la morale en vue d'opérer un changement politique et d'assurer un État de raison se transforme en matière d'idéologie bourgeoise, qui s'approprie l'ascétisme religieux pour le transformer en mode d'organisation sociale adapté à ses nécessités. Mais cela ne signifie pas que la révolution ou le désir de changement et transformation sociale disparaîtra de l'horizon littéraire français. En fait, la critique renaîtra en faisant opposition aux idées religieuses et ascétiques.

Baudelaire écrira contre l'ensemble des idées religieuses qui ont transformé la société de son temps en une société hypocrite. Il s'agit donc ici de montrer quel fut le remède proposé par Baudelaire contre ce sentimentalisme romantique, il s'agira de questionner si sa poésie a été capable de critiquer son temps et d'aller au-delà de la décadence ou de l'ascétisme, en trouvant une forme de critique capable de tourner en dérision la morale et les autres mensonges qui hantaient son époque.

Deux figures de l'ennui

Commençons par le début, « Le Lecteur », qui ouvre *Les Fleurs du Mal*² : ce poème n'est pas seulement une invitation au voyage poétique adressée au lecteur, c'est un vrai *ars poetica* où s'annonce le programme poétique baudelairien. Nous aimerions le lire en le juxtaposant à un autre poème qui inaugure l'un des plus célèbres recueils de poésie du siècle et le romantisme poétique même, « L'isolement », présent dans *Méditations* de Lamartine.

Notre lecture de Baudelaire dans ce chapitre se fera à partir de comparaisons entre Baudelaire et les poètes du premier romantisme comme Lamartine ou Hugo. Cette perspective comparative fera ressortir le dialogue que Baudelaire établit avec la première poésie du siècle. De là, nous comprendrons comment Baudelaire se place dans le champ littéraire par rapport au premier romantisme. Nous essaierons d'établir où Baudelaire finit son expérience, et quels défis il a lancés à ses héritiers, dans ce cas Mallarmé.

L'isolement

Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,
Au coucher du soleil, tristement je m'assieds ;
Je promène au hasard mes regards sur la plaine,
Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds.

Ici, gronde le fleuve aux vagues écumantes,
Il serpente, et s'enfonce en un lointain obscur ;
Là, le lac immobile étend ses eaux dormantes
Où l'étoile du soir se lève dans l'azur.

Au sommet de ces monts couronnés de bois sombres,
Un son religieux se répand dans les airs.
Le voyageur s'arrête, et la cloche rustique
Aux derniers bruits du jour mêle de saints concerts.

Mais à ces doux tableaux mon âme indifférente
N'éprouve devant eux ni charme, ni transports,
Je contemple la terre, ainsi qu'une ombre errante :
Le soleil des vivants n'échauffe plus les morts.

² Voir Baudelaire (1975).

De colline en colline en vain partant ma vue,
Du sud à l'aquilon, de l'aurore au couchant,
Je parcours tous les points de l'immense étendue,
Et je dis : Nulle part le bonheur ne m'attend.

Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières ?
Vains objets dont pour moi le charme est envolé ;
Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères,
Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé.

Que le tour du soleil ou commence ou s'achève,
D'un œil indifférent je le suis dans son cours ;
En un ciel sombre ou pur qu'il se couche ou se lève,
Qu'importe le soleil ? je n'attends rien des jours.

Quand je pourrais le suivre en sa vaste carrière,
Mes yeux verraient partout le vide et les déserts ;
Je ne désire rien de tout ce qu'il éclaire,
Je ne demande rien à l'immense univers.

Mais peut-être au-delà des bornes de sa sphère,
Lieux où le vrai soleil éclaire d'autres cieus,
Si je pouvais laisser ma dépouille à la terre,
Ce que j'ai tant rêvé paraîtrait à mes yeux ?

Là, je m'enivrerais à la source où j'aspire,
Là, je retrouverais et l'espoir et l'amour,
Et ce bien idéal que toute âme désire
Et qui n'a pas de nom au terrestre séjour !

Que ne puis-je, porté sur le char de l'aurore,
Vague objet de mes vœux, m'élancer jusqu'à toi,
Sur la terre d'exil pourquoi resté-je encore ?
Il n'est rien de commun entre la terre et moi.

Quand la feuille des bois tombe dans la prairie,
Le vent du soir s'élève et l'arrache aux vallons ;
Et moi, je suis semblable à la feuille flétrie :
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons ! (Lamartine, 1963, p.3-4).

Nous retrouvons là un **je** lyrique baigné dans la tristesse calme devant un « coucher de soleil », « au sommet de ces monts couronnés de bois sombres », regardant des « lointains obscurs » où « s'enfonce » un fleuve « aux vagues écumantes ». Il se plaint de sa solitude malgré la nature belle, accueillante et rassurante qui l'entoure. Même le « son religieux » qu'elle répand, qui fait que le « voyageur s'arrête », laisse son « âme indifférente ». Le **je** « n'éprouve devant eux ni charme, ni transports, » il « contemple la terre, ainsi qu'une ombre errante : » comme un mort que « le soleil des vivants n'échauffe plus ».

Le **je** du poème lamartinien chante sa solitude parmi « vallons », « palais » et « chaumières », de « vains objets » sans charme, ainsi que la nature, les « fleuves, rochers » ou « forêts ». Il suit le cours du soleil « d'un œil indifférent », « en un ciel sombre ou pur », car « qu'importe le soleil ? » si le **je** « n'atten[d] rien des jours ». Ses yeux ne voient que « le vide et les déserts », car comme il le déclare : « Je ne désire rien de tout ce qu'il éclaire,/Je ne demande rien à l'immense univers. »

Jusqu'ici, le poème semble être, comme le sera « Au lecteur », une lamentation produite par l'ennui, mais apparaît un revirement. Dans la dixième strophe, le **je** lyrique déclare qu'il pourrait « peut-être » être sauvé de son ennui dans un autre monde, un « au-delà » « où le vrai soleil éclaire d'autres cieus » : s'il était capable de se dépouiller de sa carcasse terrestre, ce qu'il a tant rêvé « paraîtrait à [s]es yeux ». Il rêve ensuite de ce paradis divin, où il retrouverait et « l'espoir et l'amour, » et ce « bien idéal que toute âme désire/Et qui n'a pas de nom au terrestre séjour ! » Il veut partir et exaucer ses « vœux », car il « n'est rien de commun » entre lui et la terre, et pour cette raison, il souhaite, comme les feuilles, être emporté par le vent, loin, dans le « Là » où il pourra rejoindre son idéal.

Le calme de la nature décrit par Lamartine contraste avec la fureur et la force de la nature – humaine – semblable à celle des animaux les plus méprisables et répugnants, dépeintes par Baudelaire. Les « rochers », les « forêts », les « fleuves » donnent la place chez Baudelaire à la « sottise », à la « lésine », à « l'erreur » et au « péché ». Lisons le poème :

Au lecteur

La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,
Occupent nos esprits et travaillent nos corps,
Et nous alimentons nos aimables remords,
Comme les mendiants nourrissent leur vermine.

Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches ;
Nous nous faisons payer grassement nos aveux,
Et nous rentrons gaiment dans le chemin bourbeux,
Croyant par de vils pleurs laver toutes nos taches.

Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste
Qui berce longuement notre esprit enchanté,
Et le riche métal de notre volonté
Est tout vaporisé par ce savant chimiste.

C'est le diable qui tient les fils qui nous remuent !
Aux objets répugnants nous trouvons des appas ;
Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,
Sans horreur, par des ténèbres qui puent.

Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et qui mange
Le sein martyrisé d'une antique catin,
Nous voulons au passage un plaisir clandestin
Que nous pressons bien fort comme une vieille orange.

Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes,
Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons,
Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons
Descend, fleuve invisible, avec des sourdes plaintes.

Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie,
N'ont pas encor brodé de leurs plaisants dessins
Le canevas banal de nos piteux destins,
C'est que notre âme, hélas ! n'est pas assez hardie.

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,
Dans la ménagerie infâme de nos vices,

Il en est plus laid, plus méchant, plus immonde !
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un bâillement avalerait le monde ;

C'est l'Ennui ! – l'œil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houcka.
Tu le connais, lecteur, ce moment délicat,
— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère ! (Baudelaire, 1975,
p.5-6).

Comme on peut l'observer, dans le poème de Lamartine, le **je** lyrique n'évoque pas la figure divine, ne fait pas d'aveu et ne pleure pas ses péchés, ses remords ou son désespoir. Il est seulement pris d'une tristesse, aussi douce que la nature qui l'entoure, car contrairement au **je** de « Au lecteur », il est encore capable de rêver à un « au-delà » où il pourrait réaliser ses désirs, trop hauts, trop purs, trop élevés, pour ce monde.

L'indifférence des hommes vis-à-vis du monde qui les entoure est une marque de l'ascétisme religieux, que Baudelaire appelle ennui, sentiment qui corrompt la jeunesse bourgeoise. Un monstre plus vil que toutes les autres bêtes sauvages de la nature, plus vil que tous les péchés, que toutes les sottises. Les hommes décrits par Baudelaire ont des « destins pieux », bourgeois ennuyés, leurs repentirs sont « vil[s] » comme leurs « pleurs » qu'ils croient capables de « laver » leurs « taches ». Ils nourrissent leurs remords « comme les mendiants nourrissent leur vermine », leurs « repentirs sont lâches ». Ces hommes malheureux et ennuyés du « séjour terrestre » nourrissent leurs péchés en même temps qu'ils prient Dieu demandant une rédemption dans un au-delà merveilleux et idéal. Fils de Satan Trismégiste, (nom qui évoque le mysticisme chrétien qui « enchante » les jeunes de l'époque, avec un mélange de religion et d'alchimie), ces hommes, ces hypocrites, voient leur « volonté » vaporisée. Satan est responsable de l'ennui, du manque de volonté et du désir de néant, l'autre face d'une religion dont l'éthique est basée sur l'ascétisme. Il est la face négative de la religion, c'est la croyance dans un au-delà qui rend les hommes indifférents à la vie, qui provoque l'ennui, et mène les hommes à commettre leurs plus vils péchés.

Si le **je** lamartinien regarde vers l'« au-delà » « où le vrai soleil éclaire d'autres cieus », chez Baudelaire le **je** descend chaque fois plus bas, « chaque jour vers l'Enfer ». Ces vers nous mènent « par des ténèbres ». Tandis que le **je** lamartinien s'approche chaque fois plus du « vrai soleil » faisant le poème chaque fois plus lumineux, Baudelaire nous précipite, nous ses lecteurs, dans les ténèbres et sombres méandres de l'âme humaine. Aucune rédemption ne semble possible, l'homme est le fils du diable, irrémédiablement pécheur, exclu du règne des cieus et ironiquement condamné à périr d'ennui, sur Terre.

Dans cet enfer sur Terre, les vrais martyrs sont les prostituées nommées « catin[s] », une référence aux jeunes filles de province joignant sous le même nom le romantisme champêtre rousseauiste où les filles sont toujours entourées d'une nature complaisante, et l'univers baudelairien de villes modernes où les filles pauvres ne sont plus chantées par leur innocence, mais par le plaisir qu'elles offrent à ceux qui peuvent les payer. Les prostituées sont les martyrs de Baudelaire,

des femmes qui se laissent dévorer par la vermine comme les cadavres, qui offrent au **je** et à ses lecteurs complices — inclus dans le « nous » de « nous voulons au passage un plaisir clandestin » — un plaisir qui devrait être capable de vaincre l'ennui, pour un instant au moins.

Le poète se compare à un « débauché pauvre », et la comparaison qui le rabaisse est d'autant plus frappante que la banalité de cet amour, de ce plaisir est comparée à l'acte de presser une orange : « un plaisir clandestin/Que nous pressons bien fort comme une vieille orange ». Rien ne pourrait plus clairement exprimer l'absence d'espoir du **je** dans l'amour que cette comparaison qui, au lieu d'élever l'amour à une forme de transcendance, encore terrestre, à une forme de rédemption qui expie les péchés et sauve de la mondanéité vulgaire, est en fait comparée à un acte plus que banal, plus que plat. Ainsi le plaisir qui devrait vaincre l'ennui est-il lui-même source d'ennui.

Le poème continue procédant au décompte des vices et péchés du *je*. Dans les cerveaux du **je** et de ses complices ribotent des « démons », « comme un million d'helminthes ». L'helminthe est une vermine, un *ver/vers* poétique. Leur « piteux » destin serait brodé par le « viol, le poison, le poignard, l'incendie » si leur âme était « assez hardie ». On entend le rire baudelairien derrière cette ironie. Parmi « les monstres » dans la ménagerie de nos vices, il y en a un, « plus laid, plus méchant, plus immonde » que tous les « serpents », « vautours » et d'autres bêtes aussi sauvages et répugnantes. Un monstre, un vice, qui pourrait faire « de la terre un débris » : l'ennui.

Dans le poème lamartinien, le **je** lyrique comme une « ombre errante » contemple la terre sans rien demander « au terrestre séjour », désirant seulement dans un au-delà, retrouver et « l'espoir et l'amour », « ce bien idéal que toute âme désire ». Le **je**, dans son séjour terrestre, se sent « sur la terre de l'exil ». Or, ne sommes-nous pas ici devant l'ennui ? L'ennui qui n'est pas comme chez Baudelaire, le vice le plus vil de la nature humaine, mais le résultat d'une croyance, d'une foi dans un idéal, dans un « au-delà » qui fait que le **je** souhaite partir, être porté par l'« aquilon » ?³

Baudelaire reprend les mêmes termes que Lamartine avec diverses variations pour décrire l'ennui. Si, dans « L'Isolement », le **je** est « une ombre errante », chez

³ La même thématique de l'exil est ici présente. Sans aucun rapport avec les événements politiques de son temps, elle indique seulement ce décalage entre la vie et l'idéal qui fait que le poète maudit la terre et cherche à s'enfuir vers un au-delà. Nous savons que le célèbre « Cygne » de Baudelaire reprend cette thématique de l'exil, du poète exilé, cette fois en hommage à Victor Hugo qui quittera la France après le coup d'État de Napoléon. Ainsi, Baudelaire n'aurait en fait que repris une thématique propre au romantisme, qui dans un autre contexte politique, acquiert un sens entièrement différent.

Baudelaire le **je** est, dans « Le Mort joyeux » (LXXII) par exemple : « un vieux corps sans âme et mort parmi les morts ». Dans la série *Spleen*, il est d'abord un « vieux poète » qui cause de ses « amours défunts » (LXXV), ensuite un « cimetière abhorré » (LXXVI), et finalement « comme un roi d'un pays pluvieux » dont le lit « fleurdelisé se transforme en tombeau », un « cadavre hébété » (LXXVII). Ces métaphores apparaissent aussi dans un autre poème, où il ne s'agit plus de spleen, mais de religion, « Le mauvais moine » (IX) : « Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,/Depuis l'éternité je parcours et j'habite ».

Le spleen baudelairien ne peut être compris seulement comme le signe d'une grande déception face à la société bourgeoise et aux événements politiques de son siècle ; cet ennui est un fait, le sentiment qu'éprouvent sur Terre tous les poètes qui rêvent d'un idéal. (Encore une fois, il est la manifestation d'un idéal ascétique chrétien.) Il est bien présent chez Lamartine, au tout début du siècle, en pleine naissance du « sacre de l'écrivain ». Comme nous l'avons déjà souligné et continuons à le faire, la thématique du désenchantement est propre à l'imaginaire mystique et religieux du début du siècle, elle ne naît pas des échecs révolutionnaires ni n'est accentuée par ces événements, elle est le propre du « sacre de l'écrivain », l'autre côté de la monnaie, l'autre face de l'idéal et de la sacralisation de la poésie, sa conséquence directe. L'idéalisation est l'espoir d'un salut, d'un « au-delà » où le soleil brille plus fort, le séjour terrestre le laissant indifférent, car il suscite le mépris de la vie.

Le **je** baudelairien est condamné aux plaisirs nuls et vils du séjour terrestre. Sans pouvoir rêver d'un lieu idéal où s'enfuir, Baudelaire a les pieds fermes sur Terre, la violence et l'agressivité de son poème visent à montrer ce que le **je** lamartinien s'empresse de ne pas voir : nous sommes vaine matière. L'autre visage du mépris vis-à-vis du « séjour terrestre » est la recherche d'un plaisir qui pourrait amoindrir la souffrance, plaisir qui n'offre aucune promesse de rédemption, mais qui se montre comme plat, banal, ennuyeux. Pour cette raison, Baudelaire évoque Satan, en tant que son fils, l'accès au paradis lui sera toujours interdit.

Conclusion

Lamartine chante l'idéal et Baudelaire le spleen, comme si le premier était en fait la cause du second, relation causale que Baudelaire renverse en donnant comme titre de la première section des *Fleurs du Mal* : « *Spleen et Idéal* ». L'idéal rend notre existence terrible, il rend la vie méprisable et insuffisante, en deçà de nos rêves, et nous condamne à l'ennui, à la quête de plaisirs éphémères.

L'ennui baudelairien n'est pas seulement le produit d'un idéal comme chez Lamartine, il renforce également l'idéalisation et déclenche le désir de fuite débouchant sur la quête de plaisirs éphémères. Il est le plus vil de nos vices, un moment trivial, chimérique, quelque chose de l'ordre du caprice. Cette ironie dans la caractérisation de l'ennui est d'autant plus importante qu'elle précède l'affirmation ou « insulte » adressée aux lecteurs, ces petits bourgeois hypocrites, complices dans les vices. L'hypocrisie du **je** et de ses lecteurs est décrite au long du poème comme une fausse foi marquée par « des faux repentirs », le **je** pêche pour ensuite alimenter ses remords, mais sans jamais vraiment regretter ses actions, car ses repentirs sont « lâches ». La foi de l'hypocrite est ici démasquée comme banal produit de l'ennui, ce sentiment qui n'est qu'un caprice de petit bourgeois de province menant, par exemple, Madame Bovary à l'adultère. Maudire les plaisirs éphémères de la chair serait reproduire un discours moral bien connu du XIX^e siècle ; Baudelaire préfère vitupérer l'ennui et ironiser les plaisirs mondains, ni diabolisés ni idéalisés. Au lieu d'être sublimés, ils paraissent terriblement plats. Une manière de critiquer toute forme de transcendance, de rédemption, de salut, qu'il soit terrestre ou dans l'au-delà. Par l'ironie, Baudelaire rabaisse tout ce que l'idéalisation élève.

Le rêve d'un « bien idéal », d'un au-delà plein d'espoir et d'amour que chante Lamartine est devenu chez Baudelaire l'ennui menant le **je** à chercher le plaisir dans les bras d'une « catin ». C'est comme si Baudelaire jouait la comédie, son **je** pêche, il est ennuyé, le regrette lâchement ensuite sans vraie conviction. Comme les remords qu'entretiennent les bourgeois, les occupant avant qu'ils ne trouvent une autre source de plaisir, avant qu'ils ne fassent d'une autre jeune fille de province une prostituée. En donnant la voix à cette hypocrisie, Baudelaire dévoile le caractère « théâtral » de la vie sociale de son temps. Une vie qui semble reproduire des sentiments hypocritement, comme si les relations sociales et humaines étaient devenues un commerce, un commerce qui se sert des sentiments, des paroles, des sensations comme des outils pour l'acquisition d'avantages, par exemple le plaisir. Les sentiments, les affects des bourgeois sont instrumentalisés tel le corps des prostituées, ils deviennent des moyens, objets réifiés, visant des fins précises.

BAUDELAIRE AND THE EARLY ROMANTICISM

ABSTRACT: *The objective of this article is to engage in a discussion and critical examination of key concepts in literary criticism pertaining to Romanticism and its historical context, as*

articulated by figures such as Paul Bénichou, Bourdieu, and Lukács. In pursuit of this goal, we propose a comparative analysis of two poets from distinct generations, Lamartine and Baudelaire. Our aim is to identify, through the lens of a pivotal sentiment in French poetry and culture, namely “l’ennui”, the distinguishing characteristics of these two generational shifts and the role played by Baudelairean irony in critiquing the conservative aspects of early Romanticism.

KEYWORDS: *ennui; disenchantment; modern poetry; Romanticism; sacredness of the writer.*

RÉFÉRENCES

BALZAC, Honoré de. **Œuvres complètes**. Paris : Béthune et Plon, 1843. p.135.

BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres complètes I**. Paris : Gallimard, 1975.

BÉNICHOU, Paul. **Romantisme français I : Le sacre de l’écrivain**. Gallimard, 2004a.

BÉNICHOU, Paul. **Romantisme II : L’école du désenchantement**. Paris : Gallimard, 2004b.

BOURDIEU, Pierre. **Les règles de l’art**. Paris : Seuil, 1998.

CHATEAUBRIAND, François-René. **Essai sur les révolutions : Génie du christianisme**. Paris : Gallimard, 1978.

GERMAINE DE STAEL. **De l’Allemagne**. Paris : GF-Flammarion, 1968.

GERMAINE DE STAEL. **De la Littérature**. Paris : GF-Flammarion, 1991.

LAMARTINE, Alphonse de. **Œuvres poétiques**. Paris : Gallimard, 1963.

LÖWY, M. ; SAYRE, R. **Révolte et mélancolie : Le romantisme à contre-courant de la modernité**. Paris: Payot, 1992.

LUKÁCS, Georg. **Balzac et le réalisme français**. Traduction de Paul Laveau. Paris : Maspero, 1979.

STENDHAL. **Racine et Shakespeare**. Paris : Librairie ancienne Honoré Champion, 1925.

WEBER, Max. **Sociologie des religions**. Textes réunis, traduit et présentés par Jean-Pierre Grossein. Introduction de Jean-Claude Passeron. Paris: Gallimard, 1996.

