La Vie antérieure : une énigme

Luigi de Nardis

Traducteur : Chetro De Carolis

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/2582>

DOI : 10.4000/rief.2582

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Luigi de Nardis, « *La Vie antérieure : une énigme* », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 8 | 2018, mis en ligne le 15 novembre 2018, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rief/2582> ; DOI : 10.4000/rief.2582

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La Vie antérieure : une énigme

Luigi de Nardis

Traduction : Chetro De Carolis

NOTE DE L'ÉDITEUR

Le texte originel est tiré du volume *Da Malebolge alla Senna. Studi letterari in onore di Giorgio Santangelo*, Palermo, Palumbo, 1993, p. 171-183.

La vie antérieure

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.
Les houles, en roulant les images des cieus,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.
C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,
Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,
Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux qui me faisait languir.

- 1 On ignore la date de rédaction de cette composition, comme celle de beaucoup d'autres poèmes des *Fleurs du Mal*. Elle a été publiée la première fois le 1^{er} juin 1855, dans la *Revue des Deux Mondes*. On en possède une épreuve pour l'édition des *Fleurs* de 1857. Le 17 mai de la même année, elle a paru dans le *Journal d'Alençon*. Dans les trois éditions des *Fleurs* – 1857, 1861, et celle, posthume, de 1868 –, elle a toujours occupé la XII^e place. Henri Duparc l'a mise en musique, et les suggestions musicales qui la caractérisent expliquent l'attention que lui a portée Villiers de l'Isle-Adam. Elle a peut-être influencé Mallarmé, jeune auteur des *Fenêtres*, pour le vers : « Au ciel antérieur où fleurit la Beauté ! ».

- 2 Il s'agit de l'un des poèmes baudelairiens les plus complexes et les plus mystérieux. Selon A. Adam il n'y a aucun doute : la source directe et la « véritable signification » de *La Vie antérieure* se trouvent dans un passage de *Mademoiselle de Maupin*, de Théophile Gautier :

Voici comment je me représente le bonheur suprême : – c'est un grand bâtiment carré sans fenêtre au-dehors ; une grande cour entourée d'une colonnade de marbre blanc, au milieu une fontaine de cristal avec un jet de vif argent à la manière arabe, des caisses d'orangers et de grenadiers posées alternativement ; par là-dessus un ciel très bleu et un soleil très jaune ; – de grands lévriers au museau de brochet dormaient çà et là ; de temps en temps des nègres pieds nus avec des cercles d'or aux jambes, de belles servantes blanches et sveltes, habillées de vêtements riches et capricieux, passeraient entre les arcades évidées, quelque corbeille au bras, ou quelque amphore sur la tête. Moi, je serais là, immobile, un grand lion privé sous mon coude, la gorge nue d'une jeune esclave sous mon pied en manière d'escabeau, et fumant de l'opium dans une pipe de jade.

- 3 C'est Gautier lui-même qui, dans la préface de l'édition posthume des *Fleurs*, avait établi cette filiation qui, comme on le verra plus loin, est fort déroutante. D'autres critiques, comme Cl. Pichois ou C. R. François, ont attribué au haschisch les visions évoquées dans le sonnet, ouvrant ainsi l'expérience de la « vie antérieure » à l'univers du *passé*, non seulement individuel, mais aussi collectif et cosmique. D'autres, tel L. Morrice, reprennent la suggestion du texte de Gautier et parlent, comme Gautier lui-même l'a signalé, de « kief oriental », pour expliquer l'état extatique évoqué par le texte, tout en reconnaissant que le « secret » que celui-ci contient renvoie à quelque chose de différent, d'« autre ». Un spécialiste aguerri de Baudelaire tel M. Eigeldinger, qui adopte une clef de lecture « symbolique », considère que le *passé*, qui semble être le fondement de la vision baudelairienne, est celui, « immémorial et mythique », vers lequel chaque homme se tourne (ou se plie) dans sa quête éternelle « de la lumière de l'âge d'or ». Il faut exclure, en tout cas, que, comme d'autres critiques le pensent, Baudelaire ait ici voulu évoquer des souvenirs exotiques liés à l'expérience de son voyage à l'île Maurice, remontant à sa jeunesse.
- 4 Pour une définition précise du caractère temporel ou atemporel de la vision, les critiques les plus avertis n'ont pas négligé la valeur de l'adverbe « longtemps » qui, mis en valeur par sa place au tout début du poème, fonctionne presque comme clef interprétative offerte au lecteur à l'orée de la composition. C. R. François et A. Pizzorusso ont tous les deux souligné l'importance de ce « longtemps » : ils ont repéré son sens profond, l'un dans la *durée* intemporelle de la vision du drogué, et l'autre dans l'indétermination absolue de cette *durée*. La « vie antérieure » exclurait le devenir, ce serait une vie passée, présente, un cadre immobile que le poète s'offre pour creuser et approfondir le devenir lui-même.
- 5 Pourtant, des difficultés objectives existent, auxquelles ces interprétations se heurtent de façon incontestable : par l'emploi des verbes au passé (« j'ai habité », « teignaient », « rendaient », « mêlaient » « j'ai vécu », « rafraîchissaient », « était », « faisait »), le poète a voulu marquer un décalage temporel entre lui-même et sa vision, une véritable distance entre la vie présente et la vie antérieure. D'ailleurs, tout n'est pas immobile et statique à l'intérieur de cette vision : un mouvement commence à s'introduire à partir du deuxième quatrain, et l'on peut apercevoir un prolongement de ce même mouvement dans le deuxième tercet, soit au clou de la « rêverie » extatique du poète : l'agitation des palmes.
- 6 Il reste également à vérifier et à démontrer que la « vie antérieure » découle de l'expérience de la drogue. Bien qu'une telle expérience ne lui soit pas étrangère,

Baudelaire, dès son essai *Du vin et du haschisch*, qui date de 1851, accumule néanmoins maintes et maintes déclarations dénonçant l'illusion que l'homme se fait de pouvoir trouver « dans la science physique, dans la pharmaceutique, dans les plus grossières liqueurs, dans les parfums les plus subtils [...] les moyens de fuir [...] son habitacle de fange ». Il s'agit, à ses yeux, de vices qui ne font que prouver « son goût de l'infini » (ces passages sont tirés des premières pages du *Poème du haschisch*). Et le poète de continuer :

Ce seigneur visible de la nature visible a donc voulu créer le paradis par la pharmacie, par les boissons fermentées, semblable à un maniaque qui remplacerait des meubles solides et des jardins véritables par des décors peints sur toile et montés sur châssis. C'est dans cette dépravation du sens de l'infini que gît, selon moi, la raison de tous les excès coupables, depuis l'ivresse solitaire et concentrée du littérateur, qui, obligé de chercher dans l'opium un soulagement à une douleur physique, et ayant ainsi découvert une source de jouissances morbides, en fait peu à peu son unique hygiène et comme le soleil de sa vie spirituelle, jusqu'à l'ivrognerie la plus répugnante des faubourgs, qui, le cerveau plein de flamme et de gloire, se roule ridiculement dans les ordures de la route.

- 7 Mais Baudelaire ne se contente pas de blâmer les moyens artificiels de se procurer un paradis qu'il limite à la « volupté immédiate » ; il signale également le but que devrait avoir notre quête spirituelle : « la certitude d'une existence meilleure et l'espérance d'y atteindre par l'exercice journalier de la volonté. Cette acuité de la pensée, cet enthousiasme des sens et de l'esprit, ont dû, en tout temps, apparaître à l'homme comme les premiers des biens ». Ce dernier passage, tiré lui aussi du *Poème du haschisch*, inclut également une mise en garde, extrêmement importante, pour les critiques qui se sont rangés, ou qui se rangeront, du côté de la drogue conçue comme moyen de la création littéraire.
- 8 L'on pourra m'objecter que le *Poème du haschisch* est tardif, par rapport au texte ici analysé : mais l'essai *Du vin et du haschisch* de 1851 que j'évoquais, contient lui aussi, à l'état embryonnaire, les mêmes éléments que ceux du texte postérieur, avec, en plus, un principe de distinction essentiel entre les effets du vin et des drogues, principe qui agit également à l'intérieur de l'univers-droque. Quand on prend parti pour cette clef interprétative, en effet, est-il possible d'opter pour l'action structurante de la drogue, sans donner d'autres explications ? Je ne crois pas. Baudelaire a toujours rigoureusement procédé à travers des distinctions ; il sait très bien que l'absorption de l'opium, du haschisch, débouche sur une « rêverie » particulière, qui a sa durée, sa syntaxe, son cortège de visions à elle. Dans un poème de 1857, *Le Poison*, première d'une série de compositions consacrées à Marie Daubrun, il insiste sur les différences entre les effets du vin et ceux de l'opium :

Le vin sait revêtir le plus sordide bouge
 D'un luxe miraculeux,
 Et fait surgir plus d'un portique fabuleux
 Dans l'or de sa vapeur rouge,
 Comme un soleil couchant dans un ciel nébuleux.
 L'opium agrandit ce qui n'a pas de bornes,
 Allonge l'illimité,
 Approfondit le temps, creuse la volupté
 Et de plaisirs noirs et mornes
 Remplit l'âme au-delà de sa capacité.

- 9 D'ailleurs, il paraît vain et déroutant de travailler, à l'aide d'un instrument aussi simpliste, sur le tissu idéologique et formel d'une composition aussi complexe et riche en enjeux intellectuels que *La Vie antérieure*. Une organisation du texte claire et conséquente

exige des instruments critiques plus sophistiqués. Comme le sont, sans aucun doute, ceux auxquels recourt A. Pizzorusso qui, refusant nettement la drogue comme clef herméneutique, tente d'expliquer le sonnet dans la perspective du rêve (un rêve qui structure le poème, ses visions lacuneuses, et qui instaure chez le récepteur même les conditions du rêve). Quelques difficultés se présentent, si l'on prend en considération la nature et la structure même du rêve baudelairien, qui est en effet une construction mentale, orientée et dominée par la volonté et la raison. « Il faut vouloir rêver et savoir rêver » : cette note, tirée de ses *Journaux intimes*, revient au cours de toute une série d'occurrences, parmi lesquelles le *Rêve parisien*, l'un des poèmes des *Tableaux parisiens*, revêt une importance particulière. Pourvu qu'on y prête attention, l'on comprend que, si la syntaxe du rêve s'avère redevable de celle de la drogue, le contraire est aussi vrai, étant donné que c'est toujours l'« esprit de géométrie » du poète (« peintre fier de mon génie », « architecte de mes féeries ») qui s'exerce sur les deux syntaxes :

Babel d'escaliers et d'arcades,
C'était un palais infini,
Plein de bassins et de cascades
Tombant dans l'or mat ou bruni ;
Et des cataractes pesantes,
Comme des rideaux de cristal,
Se suspendaient, éblouissantes,
À des murailles de métal.
Non d'arbres, mais de colonnades
Les étangs dormant s'entouraient,
Où de gigantesques naïades,
Comme des femmes, se miraient.
Des nappes d'eau s'épanchaient, bleues,
Entre des quais roses et verts,
Pendant des millions de lieues,
Vers les confins de l'univers...

- 10 Dans *Rêve parisien*, tout comme dans *La Vie antérieure*, l'espace est scandé selon le même principe architectonique (« arcades », « colonnades »), et il s'étend démesurément suivant la même force des amplifications et multiplications successives. Dans ce cas aussi, amplification et multiplication interagissent de façon singulière avec les effets des drogues, comme le prouvent de nombreux morceaux des *Paradis artificiels*, et notamment du *Poème du haschisch*, ainsi que plusieurs poèmes des *Fleurs du Mal* et différents passages des *Journaux intimes*. Mais le problème n'est pas là, vu que Baudelaire nous a habitués à ce genre d'interactions. C'est plutôt l'identification de la structure secrète des textes qui pose le vrai problème ; et, dans le cas de *La Vie antérieure*, la recherche de la manière dont les processus d'amplification et de multiplication obéissent à un principe d'organisation idéologico-formel qui empreigne le système métaphorique tout entier ainsi que l'ensemble du message que le sonnet transmet au lecteur.
- 11 Que l'on observe la façon dont les éléments architecturaux, les couleurs et les sons sont tous affectés par un processus d'amplification et de renforcement constant : les « portiques » sont « vastes », les « feux » (les reflets du soleil sur la surface de la mer) sont « mille » (Valéry s'en souviendra dans le *Cimetière marin*, avec ses « mille et mille idoles du soleil »), les « piliers » sont « grands », les « accords » de la musique de la mer sont « tout-puissants », la musique des ondes est « riche ». Il s'agit de procédés littéraires avec lesquels la syntaxe de la drogue a peu affaire.

- 12 Et si on limite l'analyse du poème à l'aspect strictement formel, l'on aperçoit des structures surprenantes. Des structures qui se superposent à merveille, donnant au sonnet une épaisseur en termes de significations et une dimension d'enchantement mystérieux qui en constituent le message même.
- 13 Une première plongée dans les structures formelles révèle clairement que les deux quatrains s'appuient sur deux systèmes d'images différents : le premier quatrain s'organise autour du principe du « miroitement » immobile, avec ses « soleils » répétés à l'infini sur la surface marine, la lumière en biais des couchers de soleil transformant les « grands piliers » en parois de grottes basaltiques aux riches reflets ; le deuxième quatrain paraît structuré par un principe de « mouvement » : les ondes « roulent », chavirent, renversent, font tourner les images du ciel et « mêlent » leurs tout-puissants accords aux couleurs du couchant ; cette fine opération de mélange de données visuelles et auditives a pourtant son siège dans les yeux du contemplateur, où se reflètent les couleurs du soleil couchant.
- 14 Donc, non seulement le « miroitement » immobile est interrompu, mais, à travers des transformations et des mélanges, le monde de la lumière bascule dans le monde des sons, les deux étant comme *bus* par les yeux de celui qui s'en remet à une vision « seconde ».
- 15 On obtient des résultats identiques, et de plus en plus captivants, si l'on prête attention à une nouvelle bipartition du système iconique, qui se superpose à la première : d'un côté le *royaume de la lumière méridienne*, scandé par une architecture majestueuse (« portiques », « piliers »), de l'autre, le *royaume du jour couchant*, riche en couleurs, qui obéit à une architecture qui lui est propre, celle des « grottes basaltiques ». Entre ces deux *royaumes*, le même principe de transmutation agit, qui va de l'« historique » au « primordial », de l'artefact à la création spontanée, du temple à l'autre mystérieux.
- 16 Et c'est peut-être là qu'on trouve la clef herméneutique qui permet de pénétrer le sens caché du texte, et d'expliquer la « façon solennelle et mystique » par laquelle se réalise l'opération de mélange, contredisant toute impression banale d'assister à l'un des *exempla* de « correspondances » habituels.
- 17 Si le *temple*, lieu consacré aux cérémonies religieuses, se transforme en *grotte*, ce n'est pas en raison d'une vocation particulière de Baudelaire pour le « primitif » (c'est plutôt le processus opposé qui se produit : « La Nature est un temple... », avec tout son cortège de symboles à déchiffrer) ; il ne nous est non plus possible de recourir ici au Baudelaire de *La Géante*, fasciné par la force productive d'une Nature primordiale vouée à créer incessamment des monstres. Au contraire, la transformation obéit à un choix bien précis, chargé de significations culturelles et cultuelles.
- 18 Que l'on songe à tout ce qu'il y a derrière l'expression « grotte » (tout en se rappelant que, dans *Le Jeu*, le poète évoquera de nouveau l'« antre » comme lieu de la vision) : ἄντρον, *crypta*, *spelunca*, *specus*, *antrum*, espace sacré (et non pas refuge d'hominiens) dans la tradition latine, où la Sibylle, inspirée par le dieu, rend ses oracles, ou bien, dans la tradition grecque, cabane pastorale, repaire où la Bacchante, après les rites, se repose et prononce ses formules magiques (cf. Euripide, *Bacchantes*, 123 ; Virgile, *Bucoliques*, V, 6-7 ; ainsi que l'iconographie de la Bacchante dans la peinture décorative des amphores grecques). De plus, la « grotte » baudelairienne est connotée par l'adjectif « basaltique » : or, comme on le sait, il s'agit d'une roche volcanique, sonore lorsqu'elle est soumise à la percussion, aux couleurs bigarrées, changeantes, aux reflets ferrugineux, rouge foncé, verdâtres, gris. Encore un exemple de l'entrelacs des sons et des couleurs.

- 19 Comme nous le disions auparavant, dans *Le Jeu*, tout en illustrant son « rêve nocturne » peuplé de fantômes grotesques réunis autour d'une table verte, exposés à la lumière déformante d'énormes lampes et de lustres crasseux, Baudelaire prend ses distances par rapport à sa propre vision : il se voit à l'intérieur du tableau, dans un coin de l'« antre taciturne », à la fois architecte et proie « envieuse » de la vision, des fantômes évoqués dans le rêve. L'antre et la grotte hébergent une seule présence, celle de l'officiant d'un culte mystérieux (ou des mystères), qui célèbre un rite religieux. C'est alors que la « façon solennelle et mystique », qui marquait l'opération de mélange et de transformation du *royaume de la lumière méridienne* à celui du *jour couchant*, prend son sens authentique : la modalité religieuse d'une célébration qui appartient exclusivement au monde de la création poétique. Tout comme dans *Harmonie du Soir*, les sons et les parfums se mêlent dans le « vertige » de la valse d'où émerge l'icône finale (« ton souvenir », soit à la fois *ton souvenir* et *le souvenir de toi*), tel un ostensor sur le vaste autel du ciel.
- 20 C'est un tableau de nature symbolique qu'évoquent les deux quatrains de *La Vie antérieure* : il souligne la solitude du seul humain présent (les esclaves nus ne sont que des objets animés, aux fonctions mécaniques, tels des automates), tout en scellant, dans les huit vers, les procédés complexes d'amplification, d'entrelacs et de réfléchissement interne que nous avons succinctement tracés.
- 21 Contrairement aux deux quatrains, au caractère analytique, les deux tercets sont placés sous le signe de la synthèse : « C'est là que j'ai vécu... ». Le processus de remémoration s'achève par l'immersion totale dans un *tableau* fait d'éléments qui, bien que simples, résument les subtils procédés que nous avons analysés précédemment : « azur », « vagues », « splendeurs », perçus de façon extatique dans un état de volupté calme. Mais nous le savons bien : par « voluptés calmes », Baudelaire synthétise un *ailleurs* complexe, un paradis mental structuré, voire une pure structure, sans adjectifs, un « pays » qui, lui aussi introduit par un « là », ne s'organise que par substantifs :
- Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.
(*L'invitation au voyage*)
- 22 Cette immersion totale implique l'abandon d'un état de pleine conscience – à l'intérieur duquel s'exerçait l'esprit d'analyse, attentif aux changements, aux transformations – ainsi que le passage à une situation de passivité en alerte, vigilante. Ce qui demeure de l'énorme effort de remémoration d'un « cerveau plein de flamme », l'ardeur du front, se laisse rafraîchir par la ventilation des palmes agitées par les esclaves-objets, dans le but de recouvrer une condition de lucidité qui pourra peut-être permettre la pleine intelligence de l'angoisse fermée qui traverse la langueur tout au long de sa durée, de son extension et de sa profondeur. Mais il s'agit d'un processus qui, loin d'être activement maîtrisé, est tout à fait subi.
- 23 Le sens du verbe « approfondir » et de l'expression « secret douloureux » a longtemps occupé les spécialistes, toujours en quête d'une clef herméneutique. J. Prévost le lie aux effets de la drogue : « La langueur, le “secret douloureux” du dernier vers, rappellent l'illusion que Baudelaire lui-même a longuement analysée dans les *Paradis artificiels* : les langueurs causées par la drogue sont senties comme une expiation mystérieuse ». J. D. Hubert le met en relation avec les procédés de la création poétique :
- Le verbe *approfondir* est ambigu au possible : il peut signifier que le poète avait envie d'augmenter la douleur qui le faisait languir, pousser son secret encore plus loin dans le passé – jusqu'au péché originel ! – ou, enfin, l'examiner à fond afin de le

comprendre. Ce *secret douloureux* marque un retour au présent, au secret qui fait souffrir le poète *maintenant*, ou qui existe depuis toujours dans la nature humaine [...]. L'expression *approfondir*, métaphore spatiale, évoque une dernière fois la mer et ses abîmes ainsi que l'intérieur mystérieux des grottes basaltiques : son sens métaphorique se rapporte aux souvenirs, dépôt unique des secrets. Il se pourrait que ce secret, existant, semble-t-il, en dehors du temps, correspondît à la création poétique. Le thème caché de ce sonnet serait alors la persistance et l'identité fondamentale de la création poétique à travers tous ses avatars.

- 24 Pour C. R. François, le sens est à chercher dans une perspective onirique :

La deuxième fonction [des esclaves] est capitale : elle relève essentiellement des expériences oniriques contenues dans le vocable « approfondir ». Baudelaire montre en effet que l'accroissement et l'approfondissement des sensations de bien-être s'applique tout aussi bien aux états de malaise et d'inquiétude, si ce malaise et cette inquiétude habitent la victime de l'opium avant qu'elle consomme le stimulant.

- 25 J. Barrère adopte une approche psychologique :

Le sens du verbe, qui paraît aller de soi, n'est pas sans ambiguïté. Il peut être plus abstrait ou plus concret : élucider pour résoudre, et donc guérir, ou rendre plus profond, c'est-à-dire incurable. L'unique soin des esclaves devrait être le premier, s'ils en sont capables, mais j'ai toujours compris qu'il avait le second pour effet.

- 26 Certains ont pensé à des explications en lien avec une esthétique de la terreur en s'appuyant sur le passage suivant tiré des *Hommes des foules* d'E. A. Poe, que Baudelaire même avait traduit : « Il y a des secrets qui ne veulent pas être dits. Des hommes meurent la nuit dans leurs lits, tordant les mains des spectres qui les confessent et les regardent pitoyablement dans les yeux [...] à cause des mystères qui ne veulent pas être révélés ». D'autres ont plus pertinemment signalé le morceau suivant, tiré de l'étude de Baudelaire sur Delacroix (*Les Beaux-Arts à l'exposition universelle de 1855*), paru seulement deux jours après la première publication de *La Vie antérieure* dans la « Revue des Deux Mondes » (1^{er} juin 1855), où le poète remarque, dans les tableaux de Delacroix, un genre de femmes qu'il appelle « femmes d'intimité » : « On dirait qu'elles portent dans les yeux un secret douloureux, impossible à enfouir dans les profondeurs de la dissimulation. Leur pâleur est comme une révélation des batailles intérieures ». Mais A. Pizzorusso a très bien montré que le « secret douloureux » des femmes de Delacroix (repris comme variation dans un autre passage baudelairien concernant les *Femmes d'Alger* de Delacroix lui-même) sort des « limbes insondés de la tristesse », et qu'il n'a donc rien à voir avec la douleur inexprimable et méconnue de notre sonnet. C'est L. Morice qui paraît se rapprocher plus que tout autre du véritable sens, lorsqu'il cite un morceau de *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix* où Baudelaire parle des « princes indous qui, dans les splendeurs des plus glorieuses fêtes, portent au fond de leurs yeux une sorte d'avidité insatisfaite et une nostalgie inexplicable, quelque chose comme le souvenir et le regret de choses non connues ». Mais ici le regard est tourné vers le passé, ou vers ce que le passé aurait pu être : au contraire, je crois que le « secret douloureux » est à lire dans une perspective tournée vers le futur.

- 27 Considérons enfin la place que cet organisme poétique complexe occupe à l'intérieur du *cycle de l'art* que Benedetto Croce a déjà repéré en 1912. Pendant les années précédant l'élaboration de la structure des *Fleurs du Mal* en vue de la première édition de 1857, Baudelaire porte son attention sur différentes lignes thématiques, et notamment sur la question, à son avis centrale, de la figure du poète : ses origines, sa naissance, son passage sur terre, son rôle dans la société, sa destination future. Et si, dans *Bénédiction*, le poète est

placé pendant tout son cycle vital, sous le signe du *Christus patiens*, qui apparaît sur terre par un décret du ciel et qui, renié du monde, traverse la vie sous la tutelle d'un ange, pour ensuite retourner au ciel, où lui sont réservées une place parmi les cohortes divines ainsi qu'une couronne mystique qui le consacrera à jamais, d'autres compositions, plus mûres, reprennent cette histoire exemplaire en approfondissant ses étapes et ses valeurs symboliques.

- 28 Si l'on tient compte de ce schéma centré sur le poète et la ligne de sa destinée, on jugera important de constater le lien indissoluble entre les deux sonnets intitulés *La Vie antérieure* et *Bohémiens en voyage*. La date de composition du premier, comme on l'a déjà remarqué, reste inconnue, mais elle remonte sans doute à deux ou trois ans avant 1855. Quant à l'autre, on sait que Baudelaire en a envoyé le texte à Théophile Gautier entre septembre 1851 et début janvier 1852, pour qu'il soit publié dans la « Revue de Paris ». Ces deux sonnets se succèdent dans la numérotation, XII^e et XIII^e, dans toutes les éditions des *Fleurs du Mal* parues du vivant de Baudelaire, ainsi que dans l'édition posthume de 1868. C'est-à-dire que l'important remaniement que Baudelaire fait subir à la matière de son « *canzoniere* », entre la première et la deuxième édition, n'affecte pas la position des deux sonnets qui, mini-structure à l'intérieur de la section *Spleen et Idéal*, demeure telle quelle.
- 29 Cette mini-structure paraît vouloir reformuler tout entier, à un plus haut degré de spécification et d'approfondissement, le cycle vital du poète, qui avait été, dans *Bénédiction*, tracé suivant le schéma un peu usé et les métaphores un peu faciles de l'épiphanie du Christ. Baudelaire se propose de déplacer sur un plan de pure laïcité, quoique de nature spiritualiste, les étapes de la vie globale du poète : antérieure, terrestre, future. Dans cette opération, rien ne demeure de l'apparat symbolique chrétien : les « puissances suprêmes » cèdent la place à un royaume des idées où le destin ne révèle sa présence active que dans une fêlure mystérieuse qui est la prémonition d'une incarnation à venir. Le poète trouve, au moment de son passage sur terre, la forme d'association de la « tribu prophétique », du groupe d'artistes qui, l'œil toujours brûlant des visions d'une « vie antérieure », ne cessent d'errer à travers le monde, rejetés par la société, tout en tournant vers le ciel « des yeux appesantis/ Par le morne regret des chimères absentes » ; ce n'est plus l'ange qui leur sert de tutelle, mais une divinité païenne, Cybèle, « qui les aime » ; et leur voyage a une fin mystérieuse, au-delà de la mort : « L'empire familial des ténèbres futures », enfer, abîme ténébreux, ou, ainsi que Baudelaire préférera l'exprimer à la fin du *Voyage*, « mer des ténèbres », espace sombre qui fait contrepoids à celui, lumineux, de la « vie antérieure ».
- 30 Mais pourquoi cet « empire » est-il « familial » ? L'on serait tenté d'expliquer le sort posthume du poète et des artistes, réunis sous la grande métaphore de la « tribu prophétique », par l'idée de l'« éternel retour » qui avait séduit Baudelaire à l'époque de son adhésion au socialisme utopique d'avant 1848. Mais le parcours devrait conduire de la lumière à la lumière, à travers l'épiphanie mondaine, et fermer ainsi le cercle ; une lumière qui serait d'abord origine, puis nostalgie, ensuite promesse ardente, enfin lieu de réunification, et, pour toutes ces raisons, « familière ».
- 31 Pourtant, le texte n'admet pas d'équivoque : il s'agit bien de « ténèbres futures ». Et, s'il est vrai que le système baudelairien et son univers poétique connaissent un alignement progressif à la parabole descendante, à la chute, à l'attraction de l'ombre, nostalgie d'un paradis irrémédiablement perdu, « attirance du gouffre », ceci n'explique pas pour autant le caractère « familial » de l'abîme ténébreux où s'achève le voyage existentiel du poète.

- 32 Il y a une sorte de parallélisme entre la clôture de *La Vie antérieure* et celle de *Bohémiens en voyage*, entre le « secret douloureux », qui est pressentiment de naissance, et les « ténèbres futures » qui sont pressentiment et attente d'un destin qui va s'accomplir et dont la « tribu prophétique » n'aura la pleine révélation que lorsque le royaume des ténèbres l'accueillera : ombre qui traverse à la fois la vision étincelante du parfait bonheur prénatal, et la promesse « familière » du noir abîme béant.
- 33 « Familier », on le sait, est un adjectif difficile à comprendre dans l'emploi qu'en fait Baudelaire ; et il y a d'illustres exemples de déchiffrages perçants. Par le truchement d'une forêt de symboles, la Nature-Temple aussi observe l'homme, qui passe à travers elle, de ses « regards familiers » (*Correspondances*). Le mystérieux, l'insondable n'appartiennent qu'aux artistes, qui y exercent leurs vertus « prophétiques » ; mais cela ne permet pas que l'on puisse définir ces dimensions « familières ».
- 34 Baudelaire a souvent jeté son regard aigu au-delà de la mort, découvrant, après son décès imaginaire, un spectacle semblable à celui de la vie : une attente déçue face à un rideau qui n'est jamais baissé ; ou bien, identifiant la « vie » du squelette à une suite encore plus douloureuse que l'existence ; ou à une terrible aurore d'un nouveau jour sans fin, propice à la floraison de notre cerveau ; ou encore, comme paraît le dire la dernière partie (la VIII^e) du *Voyage* (« Enfer ou Ciel, qu'importe ? »), à un gouffre inconnu au fond duquel il est peut-être possible de trouver du « nouveau ». Mais c'est surtout dans la VII^e partie de ce poème que, abandonnant toute hypothèse, séduisante mais, somme toute, générique, Baudelaire essaie de regarder au-delà de la mer des ténèbres où l'on s'est embarqué (« O Mort, vieux capitaine ! »), et aperçoit la plage vers laquelle on est fatalement attiré :
- De même qu'autrefois nous partions pour la Chine,
Les yeux fixés au large et les cheveux au vent,
Nous nous embraquerons sur la mer des Ténèbres
Avec le cœur joyeux d'un jeune passager.
Entendez-vous ces voix, charmantes et funèbres,
Qui chantent : « Par ici ! vous qui voulez manger
Le Lotus parfumé ! c'est ici qu'on vendange
Les fruits miraculeux dont votre cœur a faim ;
Venez vous enivrer de la douceur étrange
De cette après-midi qui n'a jamais de fin » ?
À l'accent familier nous devinons le spectre ;
Nos Pylades là-bas tendent leurs bras vers nous.
« Pour rafraîchir ton cœur nage vers ton Électre ! »
Dit celle dont jadis nous baisions les genoux.
- 35 Les voix, fascinantes et funèbres, nous invitent à manger le « Lotus parfumé », nourriture fragrante de l'oubli, à nous enivrer de l'étrange douceur d'une après-midi infinie ; voix de spectres que nous reconnaissons à leur accent « familier », voix de nos Pylades, symboles de fraternité spirituelle, qui tendent leurs bras vers nous ; voix de la sœur-mère-amante, notre Électre, nous exhortant à parcourir le dernier trait qui nous sépare d'elle, terme et renaissance à la fois, où le patrimoine de notre affectivité pourra « se rafraîchir » éternellement.
- 36 Je suis conscient que *Le Voyage* a été écrit bien des années après les deux sonnets *La Vie antérieure* et *Bohémiens en voyage*. Pourtant, dans le « voyage » chanté en clôture des *Fleurs du Mal*, l'auteur a résumé, de façon délibérée et programmatique, tous les thèmes les plus importants de son « livre atroce », y compris le voyage des « bohémiens », avec sa divination finale d'un aboutissement ténébreux et « familier ». Divination qui représente la première, embryonnaire, formulation d'un « ailleurs » où Baudelaire recouvre, au bout

de son vagabondage poétique, les données essentielles et synthétiques du paradis de la « vie antérieure » (parfum et saveur du lotus, fruits jamais goûtés, ivresse d'étranges douceurs, lumière d'une après-midi éternelle) qu'il aborde de nouveau après son long voyage à travers le monde et après avoir sillonné la mer noire de la mort.

RÉSUMÉS

S'écartant des interprétations de *La Vie antérieure* fondées sur les effets de la drogue, de Nardis soutient que c'est par l'identification de l'architecture secrète du texte qu'on accède à sa clef herméneutique. Son analyse des structures formelles révèle, dans les deux quatrains, une bipartition correspondante à un passage de l'« historique » au « primordial » ; c'est au contraire la synthèse qui s'impose dans les deux tercets s'ouvrant sur ce « C'est là que j'ai vécu... » qui renvoie à un ailleurs apparemment passé ou intemporel, mais que de Nardis interprète dans une perspective tournée vers le futur. La structure du poème représenterait en effet les étapes de la vie globale du poète – antérieure, terrestre, future –, se terminant sur un secret douloureux qui renverrait à un passage à travers les ténèbres, nécessaire pour accéder à une nouvelle vie prénatale, donc *future* mais en même temps *antérieure*, caractérisée par les données essentielles et synthétiques du paradis.

INDEX

Mots-clés : Baudelaire (Charles), drogue, Fleurs du mal, structure, Vie antérieure