Actes des congrès de la Société française Shakespeare

18 | 2000
Shakespeare et la France

Shakespeare, Baudelaire

Michael Edwards

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/554>
DOI : 10.4000/shakespeare.554
ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2000
Pagination : 75-88
ISBN : 2-84269-407-4

Référence électronique

Michael Edwards, « Shakespeare, Baudelaire », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 18 | 2000, mis en ligne le 01 novembre 2007, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/554> ; DOI : 10.4000/shakespeare.554

S H A K E S P E A R E
& L A F R A N C E

Société Française Shakespeare

Actes du Congrès de 2000

* * *

Textes réunis et présentés par
Patricia DORVAL

publiés sous la direction de
Jean-Marie MAGUIN

Colloque honoré d'une subvention du Ministère
de l'Éducation Nationale, de la Recherche et de
la Technologie

Site Internet : <<http://alor.univ-montp3.fr/SFS/>>
Liste de diffusion : <sfs-1@smr1.univ-montp3.fr>

*Tous droits de traduction, de reproduction et
d'adaptation réservés pour tous les pays.*

© 2000. Société Française Shakespeare,
École Normale Supérieure, 45 rue d'Ulm, 75005 Paris.

ISBN 2-84269-407-4

SHAKESPEARE, BAUDELAIRE

I

Baudelaire se trouve, on le sait, à l'origine à la fois inquiète et souverainement éloquente de notre poésie. À méditer les *Sonnets*, il me semble que Shakespeare aussi, sans être, trop simplement et de façon trop flatteuse pour nous, notre contemporain, descendait dans l'inquiétude de l'acte poétique telle que nous la reconnaissons, et cela aux moments mêmes où il en explorait, comme Baudelaire, l'immense possible. Je le vois, par exemple, dans le sonnet 27, que je comparerai avec le poème XXXII des *Fleurs du mal* dans l'édition de 1861, sonnet lui aussi. Les deux poèmes renouvellent, de manière différente, le genre du *songe amoureux*. Chacun constitue comme un petit mais compact art poétique. Ils donnent accès à deux ensembles copieux de réflexions pratiques sur la poésie, sur ses pouvoirs et sur ses dangers, et invitent à de plus longues recherches.

Je lis les songes amoureux, les rêves érotiques de Ronsard dans quelques sonnets des *Amours* de 1552, comme des tentatives pour étreindre Cassandra absente (si c'est bien elle) — pour saisir la poésie, pour travailler en esprit, en poème, le corps de la femme et le corps du monde, afin de transformer le moi et son univers en figures ; et je vois aussi, dans ces poèmes jeunes, admirablement sérieux et avertis, une hésitation de Ronsard devant la liberté peut-être illusoire de l'activité poétique, devant le risque qu'elle fait courir de substituer, au réel diurne où nous avons à vivre, une figure

de rêve, en effet, une *idole*, qui ne paraîtrait que dans l'envoûtement nocturne de la poésie. Il est utile de connaître ces quelques poèmes en lisant le sonnet 27 :

Weary with toil, I haste me to my bed,
 The dear repose for limbs with travel tired ;
 But then begins a journey in my head
 To work my mind when body's work's expired ;
 For then my thoughts, from far where I abide,
 Intend a zealous pilgrimage to thee,
 And keep my drooping eyelids open wide,
 Looking on darkness which the blind do see ;
 Save that my soul's imaginary sight
 Presents thy shadow to my sightless view,
 Which like a jewel hung in ghastly night
 Makes black night beauteous and her old face new.
 Lo, thus by day my limbs, by night my mind,
 For thee, and for myself, no quiet find.

Si Shakespeare remplace la jeune femme par un jeune homme, et le rêve par une rêverie, il cherche lui aussi à passer dans l'univers autre de la nuit, afin d'y trouver, non pas l'objet aimé, mais son image, son *ombre*, laquelle, transfigurée par le travail poétique, transfigure à son tour le monde qu'elle illumine. L'acte de poésie se présente de nouveau comme l'autre face de l'activité, disons, ordinaire, comme ce qui se poursuit lorsque le moi habituel du jour de la conscience et le monde habituel où il se meut cèdent devant l'approche d'une nuit propice aux changements. Shakespeare semble se servir d'une étymologie romane pour créer un parallèle entre le travail du corps, de la journée, et ce travail plus grisant de l'esprit, qui demande, lui aussi, une «journey».

Ce voyage, c'est aussi un «pèlerinage», voulu et même «zélé», et si la poésie relève d'abord de l'esprit, c'est grâce à la vision de l'«âme» qu'elle atteint son but, comme si Shakespeare voulait suggérer une dimension religieuse ou du moins numineuse, autre, à l'œuvre authentique du poète. La poésie serait une sorte de voyage mental au moment de l'épuisement du corps, un regard fictif qui plongerait dans le réel volontairement enténébré afin d'y découvrir l'image d'un plus-que-réel ou d'un autre-que-réel, auréolé de figures. Dans l'obscurité totale du poème, qui occulte nécessairement le visible en faveur des opérations de ses mots, le jeune homme *paraît*, sous la forme d'une «ombre» qui ressemble cependant à un «joyau»

et qui émet sa propre lumière, selon les pouvoirs attribués à l'époque à certaines pierres précieuses. L'effet de cette irradiation oxymorique et poétique est très précisément de renouveler l'ancien, et même, en éclairant la «face» de la Nuit, de la déesse Nox, de pénétrer dans le vieux, le laid, l'horrible, afin de le récupérer pour la poésie, afin de rendre beau même le noir le plus noir.

Le poète exerce ici son «imaginary sight», comme pour se rappeler le fait qu'il *imagine* toujours, et que même lorsqu'il offre ce que l'on pourrait prendre pour des descriptions visuelles de l'aspect des choses, il dés-écrit plutôt ces aspects, dans le lieu à la fois invisible et nouvellement visible du poème, en vue d'en atteindre la présence profonde. Son langage, inadéquat, ne livrera jamais la réalité de la rose, de cette «rose de beauté» que les *Sonnets* ont comme tâche, pourtant, de préserver, mais c'est parce que l'on ne peut ni voir ni sentir la rose dans le mot *rose* que le poème de la rose peut la recommencer, la refaire, dans des rythmes, des sons et des configurations de sens inouïs. Le poète opère aussi dans l'absence du bien-aimé, condition indispensable pour qu'il l'imagine, et que l'imagination lui permette de rechercher et de renouveler ce qu'on appellera, dans un livre qu'affectionnait Baudelaire et qui lui transmet, à son insu, les idées de Coleridge, «la face nocturne de la Nature».

Pour évoquer cette recherche de l'autre, cette approche par l'imagination de l'objet aimé et du sujet de la louange, Shakespeare semble recourir aux deux éléments germanique et roman de sa langue. Il est vrai que notre pentamètre parle déjà, si je puis dire, le vieil anglais et le français, dans la mesure où les accents viennent de la métrique anglo-saxonne et le compte des syllabes de la métrique française ou peut-être italienne. Il est vrai aussi que la primauté de l'accent dans l'organisation du rythme, comme dans l'anglais parlé, et le nombre encore satisfaisant des accents dans la poésie anglo-saxonne, expliquent la quantité de vers qui ont ici seulement quatre accents effectifs. Il est même vrai que Shakespeare continue de mettre en valeur les pouvoirs de la composante germanique de sa langue, en alignant parfois de lents monosyllabes gros de conséquences rythmiques. Au moment même, cependant, où le poète commence à s'aventurer en esprit vers le bien-aimé, des mots d'origine germanique cèdent pour la première et seule fois devant une suite de mots français : mes pensées, dit-il, «*Intend a zealous pilgrimage to thee*». La quête de l'autre s'exprime, avec une convenance si persuasive qu'elle a l'air naturelle, par des

mots tirés de cette région de notre langue qui semble, même maintenant, plus cérébrale, plus factice, moins quotidienne, et quelque peu étrangère. Et afin de souligner la distance de l'autre et la différence de l'acte poétique, les quelques mots précédents, qui placent celui qui parle dans le lieu réel où il se trouve et où il est en réalité confiné, l'entourent d'un monde familier et germanique : «from far where I abide». Tout le drame du moi et de sa situation est dit dans l'éloignement spatial posé par la longueur à la fois courte et interminable de «far», et dans la profondeur du temps historique qui remonte dans le mot «abide».

Car, si le sonnet 27 se félicite de l'apparition, de l'épiphanie du jeune homme, et du changement apporté à la perception du bien-aimé et du monde par l'intervention de la poésie et en particulier des figures, on voit qu'il commence, toutefois, et qu'il finit, dans la fatigue. L'absence de l'autre n'est pas ici le simple fait de l'acte poétique, qui éloigne pour mieux approcher, mais, comme dans la tradition pétrarquiste, le résultat d'un refus. Le poème du jeune homme n'est pour le moment qu'un substitut insuffisant, une entrevision radieuse mais passagère de ce que serait le monde renouvelé par sa présence réelle. Le travail poétique devient un labeur au bord de l'exténuation, et en multipliant les synonymes : «toil», «work», «trauail» (la leçon de ce mot du deuxième vers dans l'in-quarto de 1609, qui permet de lire à la fois «travail» et «travel»), Shakespeare semble évoquer le travail ardu d'une terre maudite imposé à l'homme Adam après la chute. Le passage d'un simple manque de «repos» dans les premiers vers à un manque de «quiétude» dans les derniers, suggère l'inquiétude profonde, le trouble obscur, qui mine le poème.

Et puis, pourquoi garder les yeux ouverts dans les ténèbres, et pourquoi surtout ce détail angoissant au détour d'un vers «Looking on darkness which the blind do see»? Loin de faire penser seulement au poète ou au prophète dont la vision spirituelle dépend de la cécité physique, cette allusion aux aveugles (dans une suite de mots qui oblige à un phrasé singulier : «blind do», et qui fait se détacher ce mot si imprévisible) prépare le côté déconcertant et même cauchemardesque de la manifestation du jeune homme. Son *ombre*, c'est d'abord son image qui se présente aux yeux de l'esprit, mais elle devient bientôt, par la contagion du mot «ghastly», son fantôme. «Ghastly», en présence du mot «shadow», glisse entre le sens premier : *hideux*, et celui, encore plus déterminant, de *ghostly*, *fantomatique*. À quoi aboutit ici l'acte poétique, sinon à une

hantise ? — à la transformation, certes, de l'objet aimé en feu et lumière et au renouvellement de l'univers nocturne, à la re-crédation du réel selon le vœu sans doute le plus intime de la poésie, mais de telle manière que le poète prend peur devant l'irrédalité de son entreprise, devant le prestige fallacieux de l'imagination et des mots.

Ce sonnet n'est qu'un chemin parmi d'autres vers la grande poétique extrêmement variée, et qui se cherche, de l'ensemble des *Sonnets*. Il est loin de dire tout, et pour suivre la réflexion particulière qu'il amorce, il conviendrait de lire ces autres scènes de nuit que sont les sonnets 43 et 61, avec lesquels, me semble-t-il, il forme une série courte mais complète, un art de poésie qui affleure apparemment au hasard, sous d'obscures impulsions, mais qui se développe progressivement et s'accomplit. C'est un poème qui décrit aussi l'action de toute la première partie des *Sonnets* : «a zealous pilgrimage to thee», et qui nomme, par ce dernier mot, le jeune homme à jamais célèbre et inconnu qu'ils poursuivent, et qui constitue, je crois, le réel désiré, l'objet de l'éloge poétique, le monde sous le signe et de la deuxième personne des échanges humains et du vocatif de la poésie. Ce jeune homme n'est au fond ni le comte de Southampton ni aucun des autres candidats, mais, comme le dit Shakespeare, «thou my Rose» (sonnet 109), «thou the tenth Muse» (sonnet 38).

Dans ces sonnets sous-jacents aux autres, c'est l'ombre du jeune homme qui paraît, la nuit, au cours d'un rêve ou d'une veille pénible et agitée, et qui s'offre comme *the dark lord* des sonnets. Pour approfondir son identité, il faudrait essayer de comprendre aussi le sens exact de la série de poèmes sur le poète rival, double obscur, peut-être, de Shakespeare, qui aboutit, dans le sonnet 86, à la scène de nuit la plus suggestive de toutes, à la visite nocturne de la Muse sous forme de démon, comme dans certains poèmes de Ronsard et selon la tradition de l'inspiration *géniale* par les rêves, de Synésios à Marcile Ficin. Ayant remarqué cette présence ténébreuse du jeune homme, on est en mesure finalement de réfléchir à nouveau à la *dark lady*, qui semblerait émerger de la même nuit de l'être, qui représente une idée et une pratique encore plus sombres du mal et du malheur, mais dont Shakespeare écrit, dans le premier sonnet qui lui est consacré, qu'elle aussi, contre toute attente, rend beau le noir.

II

Dans ce théâtre nocturne, l'obscurité semble désigner l'origine de la poésie, dans le rapport du poète à soi-même et à l'autre, et aussi la différence et la difficulté de l'acte poétique. Et voici qu'un sonnet de Baudelaire se situe dans la même scène :

Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive,
Comme au long d'un cadavre un cadavre étendu,
Je me pris à songer près de ce corps vendu
À la triste beauté dont mon désir se prive.

Je me représentai sa majesté native,
Son regard de vigueur et de grâces armé,
Ses cheveux qui lui font un casque parfumé,
Et dont le souvenir pour l'amour me ravive.

Car j'eusse avec ferveur baisé ton noble corps,
Et depuis tes pieds frais jusqu'à tes noires tresses
Déroulé le trésor des profondes caresses,

Si, quelque soir, d'un pleur obtenu sans effort
Tu pouvais seulement, ô reine des cruelles !
Obscurcir la splendeur de tes froides prunelles.

Ce poème important, qui date vraisemblablement de 1842-1843, fut écrit après le voyage à l'île Maurice et à l'île Bourbon, et bientôt après la rencontre avec Jeanne Duval. Baudelaire n'était âgé que de 21 ou 22 ans — jeune homme, il était aussi prodige que Keats — mais il exprime là certaines de ses intuitions les plus fondamentales. Dans cet autre *songe amoureux* éveillé, il se trouve déjà auprès d'une femme, mais «Comme au long d'un cadavre un cadavre étendu», et on voit que l'ordre des mots en poésie, qui invite à réaménager musicalement la syntaxe, autorise cette juxtaposition des deux «cadavre» au milieu de l'alexandrin, cette répétition malheureuse qui ne fabrique pas simplement du sens comme dans le discours de la prose, mais qui équilibre le chant de la voix autour d'une pause, d'une césure, laquelle, au lieu de faire avancer le vers, ne livre que le déjà dit. (Je note aussi que la «Juive», souvenir probable d'une certaine Sara, prostituée rencontrée avant le voyage, semble émerger surtout des sonorités du mot «nuit».) Et si ce vers rappelle, sans doute fortuitement, un vers de Ronsard dans un de ses sonnets du rêve amoureux : «En sa moitié

ma moitié je recole», on comprend qu'il parle au contraire d'une peur radicale, et que la poésie commence ici dans le sentiment de la mort, dans la conviction d'être soi-même mort spirituellement et de se trouver prisonnier d'un monde également mort. Que ce sentiment soit d'origine pathologique, qu'il vienne de la doctrine chrétienne de la chute de l'homme et de son univers, ou de la simple et profonde constatation que nous sommes mortels et que nous habitons déjà notre cadavre, la poésie s'offrira comme presque la voie du salut, comme le commencement d'une sorte de résurrection, ou du moins comme l'approche de l'autre et la recherche du sujet qui s'ignore.

Et c'est aussi au moment d'une culpabilité — celle du «corps vendu» de la prostituée mais celle aussi de qui l'a acheté — que la poésie advient, et surprend le poète. Baudelaire écrit, en effet, non pas «je me mis» mais «Je me pris à songer», comme s'il voulait noter, de la façon la plus discrète, que la venue de la poésie est toujours inattendue, quelle que soit l'attention critique qui la travaille par la suite ; un peu comme chez Shakespeare aussi, mais plus loin dans l'œuvre du poème, la vue imaginaire de l'âme lui «présente» l'ombre du jeune homme. Ce *songe* est bien celui de la poésie : de la «triste beauté» dont Baudelaire — selon une expression tout à fait sienne déjà et où il est difficile de ne pas voir sa psychologie assez particulière — se «prive», et d'un certain acte de *représentation*. Ce qu'il se représente est même doublement poétique, s'il est vrai que ce «casque», qui semble surgir dans son esprit sous l'effet du mot «armé», rappelle la Cassandre de Ronsard, qui devient «ma guerrière Cassandre», «ma douce guerrière» (sous l'influence encore plus lointaine de Pétrarque) dans les poèmes IV, LI et CXCI du *Premier Livre des Amours*. On sait l'intérêt que Baudelaire porta à Ronsard, sur lequel il écrivit trop peu mais très bien, et qu'en octobre 1841, dans *À une dame créole*, il avait déjà évoqué les poètes de la «verte Loire». Jeanne se présente comme la maîtresse éternelle du poète, en partie peut-être parce que le jeune Baudelaire se plaît à s'imaginer dans une situation avantageuse, mais surtout, je crois, pour que la réalité individuelle de Jeanne, telle qu'il la connaît dans le passage des jours, participe de la poésie et soit même le moyen par lequel celle-ci arrive. Puis dans la soudaineté et l'étrangeté de ce «casque parfumé», ne sent-on pas déjà toute la présence de Baudelaire — dans cette chevelure qui pénètre en lui par son sens de prédilection à la fois spirituel et animal, et éminemment intérieur ?

Telle est du reste la précision de ce poème, en même temps sonnet d'amour et art poétique, que la première partie ne s'achève pas avant que Baudelaire n'ait introduit l'autre source essentielle de la poésie : le souvenir, dont le rôle serait de *raviver* le poète, d'affluer dans son être présent inerte afin de le préparer, selon une correction apportée à la première version du poème, pour les gestes de l'amour («pour l'amour» remplaça «odorant») qui sont ceux aussi de la poésie. Et voilà qu'au début même de la deuxième partie, par une petite merveille de la composition, de la construction de l'œuvre chez ce poète absolument moderne et pourtant heureusement ouvert encore à l'enseignement des «rhétoriques» et des «prosodies», toute l'activité du poète et de l'amant est mise sous le signe du conditionnel. Et de plus que le conditionnel, car l'on voit bien que la deuxième forme du conditionnel passé, «j'eusse... baisé», ne se substitue pas simplement à la première, mais lui ajoute un degré supplémentaire non seulement d'élégance mais d'élan passionné, d'éloignement, d'hypothèse, de possible. S'il est vrai que le mode de la poésie est celui du conditionnel et du subjonctif, nous passons ici le seuil de la poésie, grâce à une expression plus décisive encore que le «Ô toi que j'eusse aimée» de la fin du sonnet À *une passante*, à cause de sa position au commencement des tercets et surtout de ce retardement du participe qui permet à Baudelaire d'écrire, comme si les mots se suffisaient : «j'eusse... ».

Tout le reste du poème dépend de ce temps irréel du verbe, dont le raffinement et la place exacte dans le sonnet n'affaiblissent pas mais renforcent plutôt l'émotion. L'œuvre du poème est en partie, comme dans le sonnet de Shakespeare, de renouveler, de recréer l'image de la personne aimée, mais avant tout de s'approcher le plus près possible, dans l'acte même d'une confection imaginaire, de la réalité physique et, si le mot est juste, symbolique de Jeanne. D'où les divers sens qui se mettent en mouvement afin de s'accorder, non pas simplement aux aspects sensuels de la jeune femme mais à la vie secrète et une de son corps, de ses cheveux parfumés, de ses «pieds frais», de ses «noires tresses». D'où surtout les caresses de l'immense onzième vers, qui s'enroulent autour du corps aimé, ou plutôt se seraient enroulées si tout ceci n'était pas un songe poétique, une recherche fictive du réel. Et si le vers rappelle Ronsard, avec quelle perfection il annonce aussi Baudelaire ! — par la *profondeur* des caresses, appel à la profondeur en attente du monde, par le *trésor* qui s'offre dans l'acte sexuel comme dans la

pratique de la poésie, par le *dérroulement* continu et enivrant des actions des mains et des bras, et par l'ouverture infinie du verbe, l'énorme distance entre «j'eusse» et «Déroulé». À lire ce vers : «Déroulé le trésor des profondes caresses», avec ses sons qui se répondent ou s'opposent savamment, avec son *e* pas vraiment muet qu'un poète anglais ne peut que jalouser, je comprends la réaction de Claudel, exprimée au cours d'un article pourtant mauvais sur une représentation du *Roi Lear* : «Avouerai-je que l'idiome explosif à quoi je tendais mon attention, me faisait regretter cette longue coulée mélodique du français ?»

Comme l'on peut voyager, à partir du sonnet 27, dans d'autres poèmes de l'ensemble des *Sonnets*, on sait que les divers poèmes inspirés par Jeanne communiquent entre eux dans *Les Fleurs du mal*. Avec ses cheveux noirs et sa peau foncée de quarteronne, elle est en quelque sorte la *dark lady* du recueil. Elle est «ornement de mes nuits», dans «Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne», comme le jeune homme qui luit tel un joyau dans la nuit de Shakespeare. Et c'est dans le poème *Un Fantôme*, écrit bien plus tard en 1860 mais placé, dans la deuxième édition des *Fleurs du mal*, assez près de notre sonnet, comme la pièce XXXVIII, que Baudelaire semble reprendre «Une nuit que j'étais... » pour faire enfin de Jeanne, comme dans les oxymores transformateurs de Shakespeare, une «noire... lumineuse», pour assister, comme Shakespeare, à l'apparition de sa «belle visiteuse», et pour voir en elle un «spectre» comme Shakespeare voit le jeune homme en «ombre».

Mais n'assiste-t-on pas déjà à une sorte de visite nocturne dans «Une nuit que j'étais... », lorsque la femme, qui est d'abord l'objet de la réflexion du poète, devient soudain si présente à son esprit qu'il s'adresse à elle ? Elle se transforme, en effet, en *tu*, et au lieu de parler, comme je l'ai fait, de Jeanne Duval, peut-être siérait-il mieux — serait-il plus conforme à la fiction de la poésie — de s'abstenir de telles références biographiques faciles, et de la considérer, à l'instar du «*thou*» des *Sonnets*, comme la visée du poème, l'objet de sa recherche anxieuse. On voit, cependant, que le temps change aussi dans les tercets, que nous ne sommes plus dans le récit au passé des quatrains mais dans une rencontre au présent attristée par le fait que les actes passionnés qui s'y déploient ne sont qu'imaginaires et par ce «Si... seulement» qui se tient près du cœur de la poésie vraie dans un monde frappé d'imperfection. C'est parce que l'on entre, en fin de poème, dans l'*ici-maintenant* du poète, dans sa tentative pour ramener la femme absente, la «triste beauté» — la

poésie — dans sa vie au jour le jour, qu'il ne me semble pas finalement erroné d'évoquer la vraie Jeanne Duval, maîtresse de Baudelaire.

Puisqu'elle est en effet absente, comme le jeune homme de Shakespeare, Baudelaire peut la rendre présente d'autre façon dans le poème, par ce qu'il appellera plus tard une «sorcellerie évocatoire». Tout le drame de la présence poétique, cependant, de la présence seconde éveillée par l'imagination et la parole, est de savoir si elle peut accompagner le poète, et le lecteur, dans la vie hors poésie, pour influencer sur le vivre, le devenir, pour transformer — pour rendre poétique — la réalité journalière. La «cruauté» de Jeanne est celle de la femme désirée dans des milliers de poèmes écrits par des hommes, sans doute depuis que la poésie existe en Europe, mais en l'appelant «reine des cruelles» le jeune Baudelaire ne voit-il pas déjà en elle le refus du monde d'entrer en poésie, ou du moins son hésitation à devenir poème ? Elle le regarde avec de «froides prunelles», et voilà sans doute une particularité de la Jeanne qu'il connaissait, vu la froideur qui revient dans d'autres poèmes à son sujet. Mais ce regard dur et perçant qu'il rencontre lorsqu'il s'adresse, poète, au réel profond qu'il sollicite et qu'il appelle «tu», n'est-ce pas aussi le regard de l'autre, et le regard accusateur de sa propre conscience ? Peut-on exercer sur autrui et sur autre chose le pouvoir démesuré d'une parole dont Baudelaire devait se sentir le maître, et a-t-on le droit de le faire ?

Et cette «splendeur», la nuit, de «froides prunelles», n'est-ce pas aussi l'éclat des étoiles dans le ciel nocturne ? Allongé comme un cadavre, Baudelaire suscite le souvenir d'une femme qui paraît déjà inatteignable à cause de sa «majesté native» et de son «noble corps», et qui devient, à force de la contempler et sans qu'il soit besoin de le dire explicitement, l'attrait irrésistible des espaces de la nuit, la porte de l'infini, de l'éternel. Et l'on comprend, devant cette subite *invention* du cosmos, que la poésie, malgré tout, n'échoue pas, que si la femme convoitée n'est ici que le sujet du langage et de l'«imaginary sight» du poète et que cette autre beauté qu'est la splendeur des astres le repousse, le travail du poème consiste à créer cette vaste vision où la femme et les profondeurs de l'illimité échangent leurs vertus.

III

À méditer ensemble ces deux sonnets, on saisit peu à peu leur parenté. S'ils célèbrent la poésie, c'est finalement par leurs formes élaborées, lesquelles, malgré l'artifice conventionnel et délibérément assumé des vers et des rimes, parviennent, bien au-delà d'une parfaite disposition des mots, à une parole éloquente toujours à la poursuite du vrai. Je pense, par exemple, à la force de «thee» à la fin de son vers, après cinq rimes aux sonorités tout à fait différentes et toutes fermées (par le même «d») plutôt qu'ouvertes. Ou à la surprise pour les yeux lorsque le mot «effort» arrive pour rimer avec «corps», à la légère gaucherie que Baudelaire choisit de commettre à ce moment de grande émotion. Je remarque aussi que les logiques d'habitude assez dissemblables des sonnets anglais et français se mélangent ici quelque peu : que le sonnet de Shakespeare change de direction avec le neuvième vers, comme un sonnet à la Pétrarque, et que le dénouement du sonnet de Baudelaire rappelle, par sa force définitive et par ses rimes, le distique final d'un sonnet shakespearien.

On s'aperçoit avant tout que Shakespeare et Baudelaire se retrouvent dans leur conviction quant à l'importance de la poésie comme recherche très spécifique de vérité et de réel, et dans cette incertitude concernant le bien-fondé de la poésie qui semble caractériser la poétique moderne depuis, disons, Ronsard et Du Bellay. Les deux sonnets, qui n'exaltent pas simplement la poésie, n'en sont pas non plus le désaveu. Ils sont lucides, et ils demandent évidemment d'autres réflexions et la création d'autres poèmes.

Michael EDWARDS
Université de Warwick
Grande-Bretagne