

Recherches en langue et Littérature Françaises.
Revue de la Faculté des
Lettres et Sciences Humaines
Année 53 NO.221

**De la lecture au dialogisme:
Le baudelairisme revisité dans les textes barrésiens**

Dr. Farzaneh Karimian*

Maître-Assistante, Université Shahid Beheshti

Résumé

Le concept de l'intertextualité se présente comme une intersection possible de deux faisceaux textuels, dans ce présent article celui de Baudelaire et Barrès, pour montrer comment les échos intertextuels baudelairiens sont des éléments structurants des textes barrésiens. Les références au poète se distinguent parmi les ouvrages publiés du disciple selon des modes d'intégration bien visibles ou à partir des examens du lecteur, en tout cas, les notes des *Cahiers* dévoilent en toutes lettres les entrelacs textuels.

La réactivation des extraits et des idées de l'aîné permet à Barrès de travailler avec précision les phénomènes de convergences et de divergences, d'unité et de fragmentation, d'intégration et de désintégration, bref un certain dialogisme entre leurs écrits. Les textes barrésiens sont étouffés/étouffés par différents indices d'intertextualité et diverses formes de baudelairisme, de son dandysme à son mysticisme, du «spleen», de l'amour et des liens intersémiotiques. Il s'agit donc d'examiner les échos d'un texte dans l'autre, les formes de défi au lecteur et de repérer les regards sur la mémoire et l'intertexte. Le recours à l'intertextualité en ce sens est éminemment réflexif servant à problématiser le statut de la relation et de la création littéraires. L'originalité de cet article réside dans l'usage de cette approche, dépassant la «critique des sources».

Mots-clés: baudelairisme, intertextualité, dandysme, mysticisme, liens intersémiotiques, Barrès.

– تاریخ وصول: ۸۹/۸/۸ تأیید نهایی: ۸۹/۱۱/۱۰

*-E- mail: f_karimian@sbu.ac.ir

Introduction

Le nom de Baudelaire évoque, hormis le génie précurseur d'une grande partie des mouvements du XX^e siècle, un illustre prédécesseur de nombres de poètes et d'écrivains de son époque, tels que Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, puis Proust, Gide, Alain Fournier et notamment Barrès qui font figure d'adeptes de cet artiste admirant son imagination créatrice et son talent novateur.

«*Il [Baudelaire] est de la suite de René [...] Chateaubriand avec toutes ses splendeurs, avec ses draperies envolées dans la gloire, ses phrases de bronze et de pourpre, n'a pas cette subtilité des couplets qui s'alanguissent comme des femmes voluptueuses et nous caressent avec des vices savants*» (I, Barrès, 1965-8, t.I, 392-93) affirme le jeune Barrès. Il rend donc hommage au goût du poète pour l'insolite, voire le tapage. Il n'intéresse, en réalité, en ce temps-là qu'une minorité de lecteurs. L'institution universitaire le traite avec un certain mépris et lui reste opposé. On lui reproche son ironie, voire son caractère orgueilleux. On connaît le scandale de la publication de son recueil, le choix de certains de ses «*titres pétards*»¹ (Baudelaire cité par Brunel, 1998, 33), la saisie des exemplaires en vente à Paris et enfin son procès devant le tribunal correctionnel.

Seul, Victor Hugo sait reconnaître le talent et la richesse de l'art du poète, mais il sait aussi rester assez réservé sur ses appréciations. De même, Flaubert, victime à son tour pour *Madame Bovary* d'un procès similaire à celui du poète, lui montre sa sympathie.

Cet article se propose de repérer les entrelacs intertextuels des deux auteurs et leur dialogisme. On tente de montrer dans un premier temps la ferveur de Barrès à sa lecture avant d'étudier le rapprochement de leurs thèmes. Les textes barrésiens se divergent plus ou moins de ceux du poète avant d'entrer de nouveau dans un dialogisme privilégié. Notre objectif consiste donc à problématiser ce dialogisme entre les textes des deux écrivains a priori bien distincts et souligner le statut du lecteur.

Cet article ne cherche pas seulement à repérer et à souligner, à l'instar d'autres ouvrages dans ce domaine (Cf. Pierre Brunel, 1998 et André Guyaux, 2007) l'influence indéniable de Baudelaire sur la sensibilité de toute une génération de jeunes gens. Dans tous ces

1 - Baudelaire, lettre du 7 mars 1857 écrite à Poulet-Malassis.

livres, consacrés uniquement en partie à l'emprise du maître sur Barrès, entre autres talents et sensibilités de l'époque, il est plutôt question d'une simple remise en question de l'histoire littéraire, d'un sens banal de «critique des sources». Par ce baudelairisme, revisité par Barrès, nous ne tentons pas de souligner une généralisation des caractéristiques communes des œuvres à une époque donnée; il ne s'agit pas là d'une étude d'histoire littéraire qui ne repose que sur un souci de périodisation.

L'originalité de cet article réside dans l'emploi des idées de plusieurs critiques dans le domaine de l'intertextualité, de Kristeva à Riffaterre en passant par Genette, Compagnon et Jenny, afin de jeter une nouvelle lumière sur la question. Autrement dit, par cette présente étude, on cherche à substituer à l'histoire littéraire, des analyses intertextuelles. Si dans les livres précités, l'intérêt est porté surtout sur des allusions à l'œuvre barrésienne, l'espace d'une dizaine de pages, le présent article est émaillé à la fois de lignes barrésiennes et de multiples références aux écrits baudelairiens, de ses poèmes à ses écrits critiques ou intimes. Ainsi s'agit-il, dans cet article, moins de citer seulement les textes de Baudelaire et de limiter ces convergences à un simple phénomène d'imitation que d'en trouver des traces disséminés inconsciemment deçà-delà, ou mieux encore de révéler ce qui se fait écho chez tous les deux, à l'appui d'exemples précis, la «permutation de textes» pour emprunter une expression Kristevienne. En réalité, les autres travaux, basés sur l'histoire de la littérature, s'attachent rarement sur des intertextes précis.

Barrès, de l'idolâtrie à l'abandon

Barrès met en relief la place privilégiée du recueil baudelairien dans ses premières lectures. C'est sur son «*banc de lycéen*», et avec son ami Guaïta, qu'ils découvrent «*la vérité*» que contient cette poésie, autrement dit leur propre «*vérité*». Il ajoute que l'œuvre leur reste à cette époque encore mystérieuse (Barrès, 1965-8, t.19,7). Même à l'âge adulte, Barrès semble ignorer la cause de cette étonnante fascination prestigieuse de ses vingt ans, face à ce «*mystère[...] d'incantations magiques*» (*Ibid*,261) et se pose des questions sur son attirance d'autrefois pour ce recueil. Il exprime son admiration pour celui «*qui prend possession de ses pensées des grandes profondeurs*» (*Ibid.*). On pourrait considérer cette référence à Baudelaire comme

une citation dans le sens que donne A. Compagnon à ce terme, en la rapprochant d'«ex-citation» ou de la «passion de la lecture» (1979,27). Barrès loue le courage de son modèle qui, en rencontrant la faiblesse, la bassesse et la dépravation arrive à les maîtriser et les chante avec sincérité. Il range alors le nom des *Fleurs du mal* parmi «les meilleurs livres du XIX^e siècle» (*Ibid*, 342). Sa poésie devient comme une sorte de référence pour le jeune public qui s'y mire et s'y retrouve. «Tous les esprits vraiment de cette époque se sont rencontrés à quelque heure à sentir de façon analogue» (*Ibid*, t.I, 394) dit Barrès, et ajoute ensuite en décrivant la mort du poète: «que nos lèvres baissent avec vénération la main de ce mourant [...] pour avoir retracé 'les agitations et les mélancolies de la jeunesse moderne' [...] Des jeunes hommes et des jeunes femmes l'entourent. Ils se répètent l'un à l'autre les troublantes paroles du maître [...] ils vont répandant le verbe nouveau et glorifiant *La Folie de Charles Baudelaire*» (*Ibid*, 401). Il est surprenant que Barrès semble vouloir témoigner de ce qu'il n'a pas vu personnellement, ni lu dans les journaux, compte tenu de son très jeune âge. En effet, Baudelaire meurt en août 1867 et son lecteur est né en août 1862: lors des funérailles, il n'a donc que cinq ans. De plus, il se montre avide de déceler «quelle couleur revêt la vie chez Baudelaire» et de saisir «la manière de sentir formulée dans *Les Fleurs du mal*» (*Ibid*, 390). C'est ainsi qu'il définit le terme génie qui n'est qu'un «pur cadeau du ciel, pour créer un milieu où naîtront des talents, où rayonnera le génie, de manière à tout échauffer autour de lui et à féconder les esprits» (*Ibid*, t.19,352). Le génie se caractériserait alors plutôt par son pouvoir d'enrichir les autres, du moins, Barrès met davantage en relief ce don.

Mais malgré l'extrême éblouissement de Barrès, le baudelairisme semble progressivement affaiblir après son premier livre¹. Dans le reste de l'immense œuvre barrésienne, nous ne trouvons que quelques brèves allusions explicites et conscientes à Baudelaire avant de terminer son œuvre par un titre parfaitement baudelairien. En revanche, les *Cahiers*²

1 .Notons en passant que si l'on croit sur parole l'affirmation barrésienne insistant sur *Un Homme libre* comme «son expression centrale» jusqu'à la fin de sa vie, le baudelairisme barrésien subsiste aussi partout.

2 . Rappelons de même que Barrès avait l'intention de publier ses notes sous le titre des *Mémoires* et de les mettre à l'accès de tous ; or, les glas sonnèrent pour lui et la mort ne lui laisse pas le temps de réaliser son projet. Cette tâche a été reprise par son fils, Philippe Barrès, et les *Cahiers* sont publiés à titre posthume.

dévoilent les réflexions constantes de l'ancien disciple sur son modèle d'autrefois.

Ce qui se trouve à l'origine de cette divergence, hormis le «spleen» baudelairien, semble être aussi la question de la politique. En effet, un autre signe de désaccord de ces derniers, c'est l'apolitisme de Baudelaire. S'il rejette dans sa carrière poétique l'ambition et par conséquent l'action, comme il le précise dans *Mon cœur mis à nu*, c'est qu'il a été déçu par le coup d'État du 2 décembre 1848. Rappelons cependant que Baudelaire n'a pas toujours été apolitique. Au mois de février de cette année, il rejoint la Société Républicaine centrale et écrit des articles dans *Le Salut public*. Après la politique et un autre Bonaparte, sa fureur augmente et se manifeste dans une lettre du 5 mars 1852 à son conseiller judiciaire, M^e Ancelle, lorsqu'il avoue que «*Le 2 décembre [l]'a physiquement dépolitiqué*» (Baudelaire cité par Pia, 1995, 89).

Barrès, lui, poursuit un chemin similaire, mais dans le sens inverse. Contrairement au poète qui, avec beaucoup d'ardeur pour les prises de parti politique lorsqu'il était jeune, considère par la suite que devenir un homme utile est «*quelque chose de bien hideux*» (Baudelaire, 1975, 482-6), l'auteur du *Roman de l'énergie nationale* préconise l'action pour rehausser la valeur de la vie, après s'être consacré au «culte du Moi». Selon la conception du poète, il ne faut nullement mêler l'action à l'art: «*Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait/ D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve[...]*» lisons-nous dans le poème «*Le Reniement de Saint-Pierre*» paru pour la première fois en octobre 1852 dans *La Revue de Paris*. L'esthétique baudelairienne se présente spirituelle et préconise tout ce qui a affaire à l'âme. Elle s'oppose donc nettement à la théorie de l'utilité de l'art. Des éléments extérieurs à l'art pur empêchent l'élévation de l'âme: «*L'artiste vit très peu, ou même pas du tout, dans le monde moral et politique*» (*Ibid*, 461) et s'il évoque la notion de l'utilité dans l'art, c'est uniquement dans le propre domaine artistique. Cela revient à dire que l'art n'a d'autre but que lui-même et enseigne ainsi un certain culte de l'art: «*L'art est utile? Oui. Pourquoi? Parce qu'il est l'art*» (*Ibid*, 571).

Ainsi le parcours des deux auteurs se croise-t-il, mais pour diverger et s'éloigner à ce propos. Cependant, même à ce niveau, un dialogue ininterrompu s'établit au travers leurs écrits afin de se contredire et une relation manifeste d'opposition situe l'œuvre de l'un face à celle

de l'autre. Les résonances se transforment donc en dissonances, un travail de démarquage s'accompagne de prises de position critique.

Or le traitement de l'intertexte établit encore d'autres rapports de continuité, de ressemblance et d'interconnexion.

Le mépris de soi

De la lecture du recueil et en particulier des poèmes de *«Spleen et Idéal»*, émane une odeur âpre de tristesse, d'angoisse et de dégoût de soi. Le poète y chante son terrible ennui: *«Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle»* et puis continue: *«[...]l'Espoir,/ Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,/ Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir»*. Il évoque également dans *«Causerie»* ce qui suit: *«Mais la tristesse en moi monte comme la mer»*; ou bien, dans *«L'Irréparable»*, il s'écrie ceci: *«Dis-le, belle sorcière, oh ! dis, si tu le sais, / À cet esprit comblé d'angoisse»*; ou encore il déclare dans *«Semper eadem»* que *«Vivre est un mal. C'est un secret de tous connu»*. À maintes reprises les vers révèlent la solitude, les troubles et le goût du néant de leur auteur.

Parallèlement, les troubles nerveux se distinguent chez Barrès. Il note dans ses *Cahiers* à quel point il est dur avec soi-même vers les années 1898: *«Jusqu'à l'absurde, je me suis contraint, maltraité»* (Barrès, t.19, 37). Il est intéressant de rapporter à ce propos les derniers vers d'*«Un voyage à Cythère»* dans la série des *«Fleurs du mal»*: *«Pour moi tout était noir et sanglant désormais,/ Hélas ! et j'avais, comme en un suaire épais,/ Le cœur enseveli dans cette allégorie[...] –Ah ! Seigneur ! donnez-moi la force et le courage/ De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût !»* Le poète chante nettement sa lassitude de vie et l'horreur de soi-même à laquelle il espère pouvoir remédier avec la fermeté. Cette prière, cette apostrophe se retrouvent dans les notes barrésiennes de manière quasi identique: *«Ah ! Seigneur, donnez-moi le courage de contempler mon cœur sans dégoût.- Dans les relations avec les autres je me juge imparfait, j'en ai de la douleur; c'est la principale raison pour laquelle je souhaite l'isolement»* (Ibid,281). Découragé, ayant le dégoût de tout ce qui l'entoure et de lui-même, Barrès explique une défiance totale de ses capacités et une inaptitude à se satisfaire. La première phrase de cet extrait qui date de juin 1907, rappelle à un mot près le poème baudelairien. Elle se manifeste dans les notes barrésiennes, sans

précision de son origine et pourtant *repérable* au lecteur averti, enfin c'est comme «*un défi herméneutique*» lancé, selon l'expression des critiques d'intertextualité, et établi, au niveau du pacte de lecture, une véritable connivence avec le lecteur (Roubau, 2002,35). Peu importe s'il s'agit d'un souvenir de lecture, d'une citation réinstanciée et actualisée dont l'auteur est probablement conscient ou bien juste d'un rapprochement d'idées. Ce qui nous intéresse, c'est que leurs idées et leurs écrits se convergent et ce rapprochement garantit le plaisir de cette découverte au lecteur. Signalons qu'une variante de l'intertextualité, consiste à remettre clairement au jour la dimension mémorielle de la littérature et de se rappeler que tout texte apparaît comme «*la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur*» (analyses reformulées par Sollers, 1968, 75).

De même, sur le tard, Barrès tente de comprendre la raison du dégoût et du mépris de soi chez Baudelaire. Il souligne à ce propos l'attitude baudelairienne en notant dans ses *Cahiers* qu'«*il est curieux que Baudelaire n'ait pas d'estime pour lui-même, pour son corps, pour son âme*» (Barrès, t. 19, 304). Dans une autre affirmation plus catégorique, il signale que l'auteur des *Fleurs du mal* «*est en guerre contre ce qui est sa vie, sa part, sa réalité [...] en guerre contre lui-même*» (*Ibid*,10). On ne trouve nulle part une indication qui précise de quels poèmes dérive le sentiment du dégoût et à quelle partie de l'œuvre baudelairienne il fait allusion, même si «*Une Charogne*», «*Le voyage à Cythère*» ou la série du «*Spleen et Idéal*» semblent illustrer mieux cette notion. En fait, Barrès traduit ce sentiment plutôt comme une manière d'être mystique et «*noble*» (*Ibid.*).

Toujours dans le même contexte, on repère ceci: «*Mais le moi, qu'est-ce? La Charogne de Baudelaire*» » (*Ibid*, 72); telle est la constatation barrésienne. En réalité, le poète, signalant le côté terrestre de la prison corporelle qui enferme son âme d'origine supérieure, cherche à mépriser cet aspect charnel et médiocre de soi, une «*charogne infâme*», une «*ordure*», une «*horrible infection*», pour attirer l'attention de l'être humain sur son «*essence divine*». Le ravissement barrésien au sujet de cette noblesse d'âme semble aller plus loin qu'un simple enthousiasme, mais comme le précise à juste titre Bakhtine, c'est ainsi que «*nous surveillons et nous saisissons les reflets de notre vie dans le plan de conscience des autres hommes*» (cité par Todorov, 1981, 502). Outre le goût du macabre, ce poème

présente surtout un souci métaphysique de la destinée de l'homme et de sa vie. Le poète tente d'exposer une lutte contre soi, sa chair et son corps pour chanter l'«*aspiration à un meilleur monde*» (Barrès, 1965-8, t.19-10). C'est l'idée de la transcendance de l'homme, l'ange déchu et de l'artiste déchiré. Il s'agit du souvenir du péché originel, fondement de l'âme de Baudelaire qui «*veut se dégager, faire son ascension, qui n'est pas contente d'elle-même*» (*Ibid.*). Mais c'est l'origine aussi du sentiment de l'exil du poète et son envie d'envol vers son pays d'autrefois. Précisons enfin que Baudelaire rejette les côtés matériels de tout au profit des aspects profonds et de l'essence des choses. Ainsi, même en l'être humain, méprise-t-il l'enveloppe corporelle et se consacre à l'âme à la manière d'un mystique. Telle est aussi la philosophie de «*l'Albatros*», similaire à la notion que l'on retrouve chez Barrès, dans ce passage noté à la vue des Martinets: «*[...] nous en avons ici de ces héros de petite taille par milliers. Mettez-moi un caillou, jetez-moi par la fenêtre*»¹ (Barrès, 1965-8, t.19, 26), ou encore celle de l'exil du «*Cygne*», poème qui chante l'éloignement de l'oiseau du «*beau lac natal*», et qui rentre dans un réseau de connexion avec la phrase de l'héroïne barrésienne, Oriente, dans *Un Jardin sur l'Oronte*: «*Je serai l'un de ces cygnes salis qu'on voit piétiner loin de leur rivière natale*» (*Ibid.*, t.17, 771). Précieuse synthèse de la mémoire littéraire: l'on ne saurait échapper au déjà dit omniprésent, car tout discours rencontre à son insu le contexte culturel contemporain: convergence, coprésence ou dérivation, elles sont perçues par le lecteur actif. De plus, le repérage de l'intertexte dans ce cas de figure tient directement d'«un effet de lecture»; il dépend alors de l'«interprétance» du lecteur pour distinguer tout indice, toute trace d'un autre texte ou bien de «*l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné*» (Riffaterre, 1981, 4).

Face à l'insatisfaction du corps, de la réalité et du monde où il se trouve, Baudelaire chante le voyage au pays de sa «vie antérieure», il aspire à se dépasser, quitte à détruire son «moi», à embarquer vers un ailleurs, «*au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau*». Chez Barrès aussi s'illustre l'attrait vers un ailleurs, «*Any where out of the world*», poème en prose du *Spleen de Paris*, qui réapparaît dans les

1- Voici les deux derniers vers de «*L'Albatros*»: «*Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.* »

derniers écrits de l'auteur du XXe siècle à son tour, regroupés sous un seul titre et intitulés *N'importe où hors du monde*, livre paru à titre posthume. Il actualise alors, semble-t-il, ses réminiscences pour faire surgir une configuration dispersée, mais récurrente qui s'incarne vers le tard dans un dernier ouvrage. Barrès s'affirme nettement en ce sens comme un lecteur redevable au poète, celui qui lui emprunte un titre pour le rendre sien et certifie ainsi l'idée que «*tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte*» (Kristeva, 1969, 145).

Au surplus, la quête d'un autre univers se retrouve également dans la création. L'artiste est celui qui a la chance et la possibilité de créer un ailleurs. Ce pouvoir de démiurge s'illustre dans «*Le Paysage*», un des poèmes de la série des *Tableaux parisiens*. Par surcroît, dans «*Une Charogne*», où Baudelaire expose la mort, l'occasion d'atteindre le paradis perdu, il existe également, un autre moyen de rédemption: la création. Les vers, 29 à 32, précisent le rachat de la décomposition de la chair par la composition artistique: «*Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,/ Une ébauche lente à venir,/ Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève/ Seulement par le souvenir*». Le poète accorde une valeur inestimable à l'art et ses puissances salvatrices comme ce que fait, ses écrits faisant foi, Maurice Barrès.

De la peinture dans l'écriture

Une des leçons des *Fleurs du mal* consiste dans le parallélisme entre ces deux disciplines artistiques, mis en relief dans «*Les Phares*», où les impressions reçues des toiles des peintres se reproduisent à l'aide des mots pour les retracer verbalement, bref le poème intégral se constitue de cette forme de transposition. Baudelaire souligne de même les caractéristiques de certains peintres. Il fait ressortir le clair-obscur chez Rembrandt, ou encore le rouge qui domine les toiles de Delacroix. De plus, ce poème évoque l'art d'un sculpteur, Puget, et montre un parallélisme entre la peinture et la musique d'un Weber, par exemple. Ainsi la peinture, la sculpture et la littérature se lient dans ce poème qui tente de signaler la valeur et l'intérêt d'un art total, celui qui marie les arts majeurs.

De son côté, Barrès entreprend une méthode analogue, celle de transposition, en l'occurrence de la peinture dans l'écriture. En réalité, l'on découvre l'ekphrasis des tableaux chez Barrès aussi décrivant des

peintures dans ses albums de voyages. Avec cette méthode, l'écrivain nous communique les principes de l'art de chaque artiste¹. Les noms des peintres pullulent au travers des pages barrésiennes et édifient l'écrivain dans ses grands moments d'hésitations ou d'interrogations. L'évocation des toiles de Vinci lui enseigne l'acceptation de son «moi» et la bassesse humaine. Au *Greco ou le secret de Tolède* l'écrivain consacre tout un livre entier afin de proclamer l'art du peintre. De plus, le parfait exemple de la description d'un tableau se trouve dans *Le Mystère en pleine lumière*. Il s'agit d'une peinture murale de Delacroix, *Jacob luttant avec l'Ange*. La leçon que l'auteur tire de cette fresque, c'est l'importance de la volonté pour affranchir les problèmes et atteindre à la gloire. Par ailleurs, dans ses *Cahiers*, l'écrivain rapproche le recueil de Baudelaire de cette lutte biblique en affirmant que le poète portait en soi ce combat (Barrès, 1965-8, t.19, 98). Cette peinture nourrit les pages barrésiennes et l'auteur compare son influence sur lui-même à celle de *Héliodore chassé du temple* ou de *L'Archange, Saint-Michel terrassant le démon* sur Baudelaire. A la même église, ces deux peintures, notamment la deuxième, qui se trouve au plafond, est chantée dans «*Rebelle*», ce que Barrès rapporte sous forme de citation dans son livre: «*Un ange furieux fond du siècle comme un aigle*».

Il en va de même pour l'éminent rôle de la musique dans les écrits barrésiens où brille une constellation de musiciens: de nouveau l'écriture, devient le meilleur moyen de rendre compte verbalement de cet art sonore et voici comment dans les «*Phares*», tout comme dans les pages de Barrès, les peintres, les musiciens et les écrivains «*se répondent*» mutuellement.

En recourant aux arts majeurs, Barrès entreprend le travail d'un bricolage, répondant bien à une esthétique moderne de la fragmentation, non seulement pour donner naissance à une langue dont le vocabulaire est l'ensemble des textes existants, mais cherche aussi une stratégie de collage d'inspirations diverses au sein d'une

1- Par exemple la volonté et la vie héroïque d'un Michel-Ange dans *Du Sang, de la volupté et de la mort*, (Barrès, t. 2, 448-50); la fureur et la violence d'un Tintoret dans *Amori et dolori sacrum* (Barrès, t. 14, 20); la force des peintures épanouies d'un Véronèse dans *Un Homme libre* (t.1, 155); toujours dans le même volume, la grande paix d'un Titien (*Ibid*, 162); la «*conscience d'une race*» et l'ensemble des visions de jadis d'un Tiepolo, grand peintre selon Barrès à qui il s'identifie: «*mon vrai moi, c'est Tiepolo*» (*Ibid*, 161).

même œuvre ou au travers de ses différents écrits en vue de répondre à ses multiples élans artistiques. C'est en ce sens que la réminiscence des lectures s'explique en tant que l'«*empunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel*» comme le note à juste titre Laurent Jenny (1976,226). C'est en ce sens que les textes de Barrès dialoguent avec ceux du poète, que s'active le système d'appropriation et d'intégration. De même, la transposition des notes de lecture continue pour donner naissance à d'autres rapprochements: outre que l'intertextualité sémantique, l'on peut repérer celle qui est stylistique ou bien lexicale.

Un «intercesseur» au pays de la création

Barrès apprécie les riches airs baudelairiens, mais l'aspect «*inconscient*» de cet art est mis en relief dans ses *Cahiers* lorsqu'il affirme que malgré la «*prétention*» du poète à «*l'art volontaire*», il lui arrivait d'illustrer des idées qui lui parvenaient des régions obscures de sa mémoire (Barrès, 1965-8, t.19, 119): «*il accueille les larves qui sortent des régions dont nous ne sommes pas les maîtres et qui viennent tenter notre imagination et notre cœur*» (Ibid, 293). Barrès souligne qu'il n'y a pas uniquement la volonté ou l'intelligence qui rappelle l'enfance, qui prouve le génie ou qui dicte l'écriture. De même que Baudelaire est conscient de la part involontaire jouant un rôle essentiel dans ce domaine et va par conséquent à la chasse de ces idées subalternes, comme il le note dans *Les Paradis artificiels*, en insistant sur le rôle du rêve (Baudelaire, 1975, t.1, 67), de même Barrès se rappelle les «*procédés spéciaux*» (Barrès, 1965-8, t.19, 196) pour mettre en jour «*les coins ténébreux de sa conscience*» et **mais (?)** l'accent sur l'instinct, l'intuition et surtout l'importance du rêve dans la création.

D'autre part, un lecteur averti et lucide trouve la trace du poète dans la partie intitulée «*Dandysme*» dans *Sous l'œil des Barbares*. Pour être dandy, il faut une certaine aisance de vie qui dispenserait l'homme de toute profession. Toutefois le dandy se trouve loin de se soucier pour autant de l'argent qui intéresse les autres. Le personnage de la femme dans le livre s'y intéresse beaucoup parce qu'il lui offre l'élégance et le bien être. En revanche, le héros barrésien, une sorte de dandy, dédaigne tout intérêt financier et lui répond que ces «*besoins*

vulgaires [l'] attristent» (Barrès, 1965-8, t.1, 66-7; Baudelaire, 1975, 482-6)¹. De plus, le personnage principal de la trilogie paraît rejeter la leçon de M.X. qui lui conseille d'être «spécialiste». A ce propos, les phrases de Barrès convergent encore avec une autre idée baudelairienne présentant une éducation et une manière de se développer. Lorsque l'écrivain déclare: «*C'est une rude chose, en effet, que de se faire tenir pour spécialiste*» (Ibid, 69), la phrase rappelle celle du poète qu'il avait citée autrefois dans un article: «*L'homme supérieur, ce n'est pas le spécialiste. C'est l'homme de loisir et d'éducation générale*»². Le projet rédactionnel de Barrès s'empare des sources et se sert des matériaux extérieurs, assimilés et filtrés par la mémoire littéraire de l'écrivain, c'est ce que R. Debray-Genette appelle «l'exogénèse» (1979, 7-10).

Ouvrons des parenthèses pour noter que même pour présenter la femme aimée les phrases barrésiennes et baudelairiennes se font échos. Nous lisons à ce propos dans *Sous l'œil des Barbares*: «*[...] vous êtes née le même jour que moi; vous me permettiez de regarder dans votre cœur, comme au miroir qui conseillait ma vie*» (Barrès, t.1, 66, 126). Cela se répète en 1922, un an avant la mort de Barrès, quand il rédige dans ses *Cahiers*: «*Laisse qu'elle [son amante] soit un miroir où tu contemples ta propre image complétée, où tu reconnais ta plus haute destinée*» (Ibid, t.19, 150). Au sujet d'une femme complémentaire et miroir ou d'une jumelle, voici ce que nous lisons dans les *Fleurs du Mal*, plus précisément dans le poème intitulé «*La mort des amants*»: «*Usant à l'envi leurs chaleurs dernières, / Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux, / Qui réfléchiront leurs doubles lumières / Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux*». L'écriture barrésienne entretient en ce sens avec celle de Baudelaire une «*relation privilégiée*», selon le théoricien d'intertextualité, Compagnon (1979, 35) et comme le signale Genette, l'on peut

1- Cette idée de *Sous l'œil des Barbares* sera reprise par le poète «*[...] le dandy n'aspire pas à l'argent comme à une chose essentielle [...] il abandonne cette grossière passion aux mortels vulgaires*». Nous attirons l'attention sur l'analogie de l'adjectif «vulgaire», utilisé également par le poète dans *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, (Cf. Baudelaire, 1975, 482-6).

2- Baudelaire cité par Barrès dans *Le Voltaire* du 7 juin 1887, article intitulé «*Le caractère de Baudelaire*».

souligner là, une «*relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes*» (1982,8).

Cela dit, l'intertextualité se trouve plutôt à ce sujet au niveau lexical. Après la publication des *Journaux intimes* et de *Mon cœur mis à nu* par Crépet en 1887, c'est en 1889 que nous rencontrons certaines expressions de ces livres posthumes dans le deuxième volet de la trilogie barrésienne. Tel est le cas des mots comme les «*intercesseurs*», l'«*acédia*», l'«*hygiène*» et la «*conduite morale*», entre autres. Dans les manuscrits d'*Un Homme libre*, on découvre le nom d'un intercesseur, à savoir Baudelaire. De cette partie inédite qui souligne le prestige du poète, il reste cependant de manière implicite quelques «*jeux de reflets*» selon l'expression barthienne dans l'ouvrage final. «*Il n'est de succès au monde que pour celui qui offre un point de contact à toute une série d'esprits[...] Vous n'atteignez à me satisfaire qu'aux instants où vous dédaignez de donner aucune image de vous-mêmes aux autres, et quand vous touchez enfin ce but suprême du haut dilettantisme, entrevu par l'un des plus énervés d'entre vous: 'Avant tout, être un grand homme et un saint pour soi-même' [...] Pour soi-même! [...] dernier mot de la vraie sincérité, formule ennoblie de la haute culture du Moi qu'à Jersey nous nous proposons*» (Barrès, 1965-8, t.1, 130). La phrase entre guillemets, bien que mise en relief par des signes typographique, n'a pas de référent: c'est un clin d'œil complice au lecteur. C'est donc le texte qui se place au centre de l'herméneutique littéraire et l'intertextualité accorde un rôle considérable au lecteur. Non seulement l'écriture est une réécriture, selon Compagnon, donc une lecture de tous les intertextes potentiels d'un texte, mais la quête de l'intertextualité est avant tout une pratique de lecture. Cette dernière est donc l'origine et l'aboutissement du processus intellectuel. Au lecteur de se rappeler la place de cette citation réinstanciée, référencée par guillemets dans *Mon cœur mis à nu*: «*Être un grand homme et un saint pour soi-même, voilà l'unique chose importante*» (Baudelaire, 1975, t.1, 691, 695). Barrès la rapporte ici, et la reprend encore dans *Le Mystère en pleine lumière*, parce qu'elle l'enchantement totalement et l'entraîne dans une profonde réflexion: «*Il nous faut donc approvisionner notre être [...] C'est ainsi que Baudelaire près de sa fin [...] fut foudroyé, se donnait ce fameux mot d'ordre: 'Être un héros et un saint pour moi-même'*» (Barrès, 1965-8, t.18, 844). Le précepte d'*Un Homme libre*

revient pour souligner l'unité de l'œuvre barrésienne, pour unifier l'ensemble de ses cultes et pour que tous les différents principes d'une même vie se renforcent.

Rappelons de nouveau que les références au poète dans la première trilogie sont implicites et l'auteur ne mentionne pas directement le nom de Baudelaire, tandis que dans l'avant dernier ouvrage, il avoue nettement qu'il s'agit d'une phrase de son aîné.

Par ailleurs, nous savons que Baudelaire présente le dandysme comme «*une espèce de culte de soi-même*». Parallèlement, l'auteur du *Culte du moi*, tente de se donner des disciplines et de renforcer son âme «*dans un système qui maintiendrait et fortifierait [sa] volonté*». C'est avec un grand intérêt que nous retrouvons une autre permutation textuelle lorsque nous lisons les extraits de *Fusées* repris dans *Curiosités esthétiques. L'Art romantique: «fortifier la volonté et à discipliner l'âme»* (Barrès, 1965-8, t.1, 110; Baudelaire, 1975, t.1, 482-6); voici encore «*la présence effective d'un texte dans l'autre*» comme le signale Genette (1982, 8). Par ailleurs, l'affranchissement des jugements des autres lorsque Barrès parle du «haut dilettantisme» est une autre notion dialogique qui met en rapport étroit l'œuvre baudelairienne et barrésienne. Les notions d'auteur, de source et d'influence sont déplacées et ne peuvent fournir une explication exclusive de ce qu'est le texte; elles sont rejetées au nom de ce que Riffaterre nomme, après Barthes, la «production de texte» et sont réévaluées par les théoriciens de l'intertextualité.

Enfin, avec tant de convergences d'idées, tant d'emprunts lexicaux et tant de citations actualisées du poète, il nous reste à déduire que le texte barrésien ressemble au lieu d'un échange entre des bribes d'énoncés qu'il redistribue ou permute en construisant un texte nouveau à partir des textes préalables et de baudelairisme.

Conclusion

L'admiration juvénile de Barrès rejoint celle de sa maturité lorsqu'il reprend dans sa bibliothèque le recueil du maître, le relit avec enthousiasme et affirme ceci: «*J'ai cessé d'en souffrir, je n'ai pas cessé de l'aimer*» (Barrès, 1965-8, t.14, 261). De même, en 1923, les pages des *Cahiers* déterminent le retour de l'écrivain à l'âge de 61 ans à son point de départ. Avec l'approche de la mort, il tient à renouveler, dirait-on, le pacte de sa lecture avec les bases des pensées de sa

jeunesse. «*Pourquoi renier, détruire ces heures de notre jeunesse et rejeter ces pierres de notre construction? [...] je dis avec amitié aux Musset, aux Baudelaire: 'vos aspirations que je comprends, voici comment je les satisfais' à nous de répondre à leurs anxiétés et de faire de leurs rêves des actions*» (Ibid,t.19,142). Il n'est pas étrange alors que l'auteur des *Amitiés françaises* cherche à renouer avec ses idées antérieures avant de fermer éternellement les yeux. Il honore ainsi, avant de partir, son maître en reprenant un titre qui rappelle celui du poète, *N'importe où hors du monde*.

Or comme nous l'avons dit, face à la critique des sources, qui n'essaie que de souligner les liens entre les textes, d'évoquer le concept de l'influence en soulignant le rôle des auteurs, insistant sur une simple filiation repérable ou une imitation volontaire, nos analyses intertextuelles rendent compte du devenir des textes latents dans un nouveau texte et revendiquent la notion de productivité du texte. Comme cela a été dit, si les textes baudelairiens et barrésiens se convergent sur un terrain d'entente, s'il existe des réseaux de connexions et des regroupements, il y a, à l'inverse, des endroits où le baudelairisme et le barrésisme se croisent pour se contredire, lors des recoupements et des interférences textuels à plusieurs niveaux. Ces évocations apparaissent alors sous forme des citations, des allusions ou des références. Autrement dit, les écrits de Barrès ressemblent aux champs d'interaction, ceux où citations baudelairiennes et narration barrésienne se croisent et leurs textes entrent en dialogue. C'est le même concept intertextuel que définit à juste titre Roubau: «*Le sujet n'est plus dépositaire du sens de l'énoncé: le sens circule d'un texte à l'autre, il n'est plus ce qu'a voulu dire l'auteur du texte premier, mais il n'est pas non plus ce que veut dire l'auteur du texte second, il est le résultat d'une interaction entre les deux textes*» (2002,33) Or, le repérage de l'intertextualité est envisagé souvent en ce sens du versant de la lecture. C'est généralement le lecteur qui perçoit cet intertexte autant que lui permet son niveau de culture, son horizon d'attente.

Nombres de pages de Barrès représentent le palimpseste des mots du poète et ce n'est pas étrange alors de constater que «*toute écriture est collage et glose, citation et commentaire*» comme le précise pertinemment Antoine Compagnon(1979,32). Par ailleurs, comme cela a été montré, la convergence du baudelairisme et du barrésisme se distingue tout au long des notes des *Cahiers*, sans parler d'*Amori et*

dolori sacrum et surtout de *N'importe où hors du monde*. C'est pourquoi il faut évoquer les traces indélébiles de l'intertexte dans une majeure partie des écrits barrésiens; il n'est d'ailleurs pas vraiment exact d'affirmer, dans l'approche intertextuelle, qu'il y a une influence ou bien que s'il en existe une, selon André Guyaux, elle est plus sensible dans les premiers livres de Barrès que dans la suite de ses ouvrages, même si son «culte du moi» lui a davantage de dettes (Cf. 2007,113). Nous avons montré par cette étude que ce dialogue intertextuel est surtout éternel, en nous appuyant sur un système d'assemblages formels, un système de similitudes ou d'oppositions signifiantes et intertextuelles.

C'est en ce sens que Bourget écrit un article sur les écrits barrésiens dans *La Revue illustrée*, le 15 août 1890, et signale ceci: «*Et il faudra bien voir alors autre chose qu'un décadent ou qu'un dilettante dans cet analyste de sa propre mélancolie, le plus original qui ait paru depuis Baudelaire*»¹ (Bourget cité par Barrès, 1965-8, t.14,114).



1- Cf.l'article de Bourget reproduit dans les notes finales d'*Amori et dolori sacrum*.

Bibliographie

- Barrès, Maurice, «*La Folie de Charles Baudelaire*», *Les Taches d'encre et Le Culte du Moi* in *L'œuvre de M. Barrès*, édition annotée par Ph. Barrès, t.1, Club de l'Honnête Homme, Paris, 1965-8.
- Barrès, Maurice, *Mes Cahiers* in *L'œuvre de M. Barrès*, t.19, op.cit.
- Barrès, Maurice, *Le Mystère en pleine lumière* in *L'œuvre de M. Barrès*, t.18.
- Barrès, Maurice, *N'importe où hors du monde* in *L'œuvre de M. Barrès*, t.20.
- Barrès, Maurice, *Un Jardin sur l'Oronte* in *L'œuvre de M. Barrès*, t.17.
- Barrès, Maurice, *Du Sang, de la volupté et de la mort* in *L'œuvre de M. Barrès*, t.2.
- Baudelaire, Charles, *Les Fleurs de mal* in *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Paris, bibliothèque de la Pléiade, 1975.
- Baudelaire, Charles, *Fusées(XVI).Curiosités esthétiques. L'Art romantique* in *Œuvres complètes*, t. I, op.cit.
- Baudelaire, Charles, *Paradis artificiels* in *Œuvres complètes*, t. I.
- Baudelaire, Charles, *Mon cœur mis à nu* in *Œuvres complètes*, t. I.
- Brunel, Pierre, *Charles Baudelaire. Les Fleurs du mal. Entre «fleurir» et «défleurir»*, Editions du Temps, Paris, 1998.
- Compagnon, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979.
- Debray-Genette, Raymonde, *Essais de critique génétique*, Flammarion, coll. «Textes et manuscrits», 1979.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil, coll. «Essais», Paris, 1982.
- Guyaux, André, *Baudelaire: un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal 1855-1905*, Presses Paris Sorbonne, Paris, 2007.
- Jenny, Laurent, «La stratégie de la forme» in *Poétique* 27. 1976
- Kristeva, Julia, *Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969.
- PIA Pascal, *Baudelaire*, Seuil, «écrivains de toujours», Paris: deuxième édition, 1995.

- Riffaterre, Michael, «L'intertexte inconnu», *Littérature*, n° 41. 1981.
- Roubau, Sophie, *L'intertextualité*, Flammarion, Paris, 2002.
- Sollers, Philippe, «Ecriture et évolution. Entretien de Jean Henric avec Ph. Sollers». *Théorie d'ensemble*. Seuil, Paris, 1968.
- Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*. Seuil, Paris, 1981.

