

LES BOHÉMIENS DE BAUDELAIRE, UNE MÉTAMORPHOSE POSSIBLE

ANA FERNANDES

«Bohémiens en voyage», à l'instar de bien d'autres poèmes des *Fleurs du mal*, a pour pré-texte une œuvre plastique, la série d'eaux-fortes des *Aegyptiens* de Jacques Callot (1592-1635). Comme à chaque fois que le futur critique des *Salons* s'inspire d'une œuvre visuelle, il n'en retient que ce qui peut alimenter sa propre méditation poétique: une image générale, thème apparent d'un poème dont la visée est tout autre que l'œuvre originelle et quelques éléments particuliers; mais la façon même dont Baudelaire rapporte ceux-ci les transpose et de constituants d'un spectacle qu'ils étaient ils accèdent à un statut symbolique. L'alchimie du verbe opère.

«Bohémiens en voyage», comptant au nombre des poèmes d'«Idéal» et non de «Spleen», il faut renverser les rôles que le poète distribuait: c'est Callot qui présente les bohémiens comme agents de deuil; c'est Baudelaire qui les métamorphose en ardents éclairés.

C'est après son retour, en 1621, de Florence à Nancy, au cœur d'une Lorraine dévastée par les troupes armées de divers pouvoirs qui s'y affrontent, que Jacques Callot a gravé les quatre estampes qui constituent la série des *Aegyptiens*. Chacune mesure 50x12 cm et elles présentent la particularité de pouvoir se raccorder (sol, décor et personnages s'alignent sur le même plan) en une fresque unique, scandant les moments successifs du voyage des *Aegyptiens* au cours de la journée. Nous sommes d'avis avec Jean Prévost¹ que c'est la première qui a essentiellement servi de source au poème de Baudelaire, cependant la deuxième présente des éléments qui sont communs au tableau et au poème. Il faut noter que dans le coin supérieur gauche de chaque gravure un distique commente la scène figurée et leur ensemble constitue également un tout.

¹ Jean Prévost, 1964, *Baudelaire*, Paris, Mercure de France.

Nous allons décrire les deux premières images aux détails foisonnants – car ce sont celles dont semble s’inspirer le poète –, tout en soulignant ce que Baudelaire en a retenu.

L’arrière-garde (ce titre est préférable, car ce ne sont pas les mêmes personnages qui se retrouvent dans la seconde gravure, et leur juxtaposition compose un cortège continu) montre une *charrette* surchargée sur laquelle sont assises deux femmes ayant chacune un enfant sur les genoux; un homme monté sur le cheval qui tire la charrette brandit un long fouet; sur son havresac un coq est perché. En arrière une femme montée sur un âne porte aussi un petit enfant;



comme la plus âgée de celles qui sont juchées sur la charrette, elle a «*les mamelles pendantes*»². Une vieille femme marche auprès d’elle, marmite sur l’épaule et bâton en main, ainsi que, au premier plan, un homme, *arquebuse* sur l’épaule, précédé d’une femme *portant un enfant sur le dos*, devant laquelle une autre, dans un état de grossesse avancée marche, l’air las, tenant de chaque main un enfant dépenaillé. Devant elle un couple enfantin, fillette à califourchon sur un long bâton, garçonnet coiffé d’un chapeau à plumes trop grand pour lui et tenant dans ses bras un canard. Ils suivent un autre couple d’enfants dont l’un porte sur l’épaule une longue broche comme une pique, est coiffé d’une marmite retournée en guise de casque et porte en bandoulière un chaudron. Enfin en tête de cortège deux cavalières: au second plan une vieille femme, au premier une jeune femme au large chapeau et à la belle robe avec un petit enfant en croupe; à l’arçon sont accrochés un canard, une chèvre et une casserole à long manche. Accompagnant ce groupe, en arrière, un homme, *arquebuse* à

² On écrira en italique ce qui est repris dans le texte baudelairien.

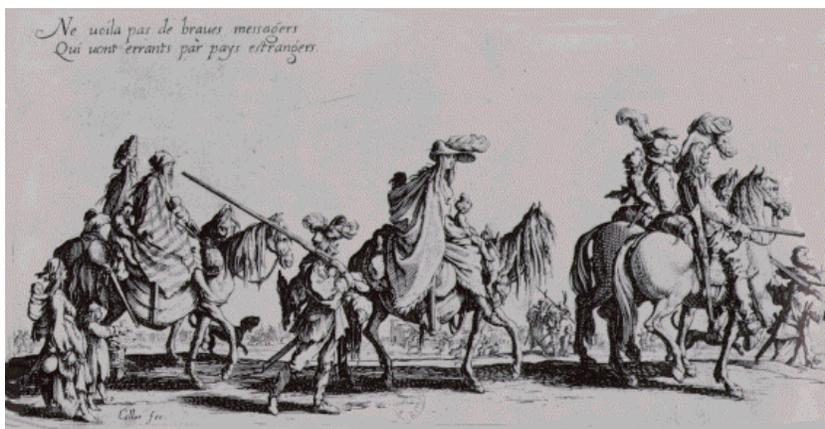
l'épaule, en avant un homme à pied, une *lance* sur l'épaule, un baluchon lui pendant dans le dos, *l'épée* au côté et un long *pistolet* accroché à la ceinture.

L'ensemble donne une impression de pittoresque désordonné; piques, arquebuses et plumes de faisan à longue coiffe que portent tous les hommes rythment la théorie des figures. Le distique qui l'accompagne déclare:

«*Ces pauvres gueux pleins de bonadventures
Ne portent rien que des Choses futures*»

L'avant-garde est beaucoup plus aéré dans sa composition et s'organise en trois groupes principaux. En arrière deux femmes échevelées à cheval, chacune avec un petit enfant en croupe; celle du premier plan *donne le sein* à un nourrisson; de sa selle pendent une bonbonne et une poêle. Une femme âgée à pied *a un enfant attaché dans le dos*, un canard pendu à la taille. À côté d'elle une fillette, un panier à la main. Un chien, queue en trompette, les accompagne.

Un homme à pied, grand chapeau à panache sur la tête, longue *rapière* au côté, *arquebuse* sur l'épaule, deux poules pendant dans son



dos, fait transition avec le groupe central, très harmonieux, qui représente sur un cheval à longue crainière en partie tressée, une jeune femme qui regarde vers le spectateur; elle est coiffée d'un chapeau empanaché, porte une vaste cape dans laquelle, *dans son dos est niché un enfant*; elle en tient un autre devant elle sur l'encolure du cheval. Un couple de canards et un jambon sont attachés à la selle.

Devant, deux cavaliers sur de superbes chevaux qui contrastent avec des haridelles du reste de la troupe: ils sont *fortement armés*,

celui du premier plan porte deux *arquebuses*. Devant eux, en partie masqué par une rupture de terrain, un fantassin, lui aussi en chapeau à panache et porteur d'*arquebuse*.

Au second plan éloigné on voit un autre groupe qui marche: homme porteur d'une *hallebarde*, femme avec un enfant sur le dos, fillette; dans le lointain, des scènes, inquiétantes, de combat: paysans mis à mort, femmes qui s'enfuient poursuivies par des hommes; des cavaliers accourent, armes à la main. L'indifférence des personnages du premier plan laisse supposer que ce sont des membres de leur troupe qui se livrent à ces exactions sur les habitants du pays qu'ils traversent. Du coup la légende versifiée de la scène paraît quelque peu sarcastique:

*«Ne voilà pas de braves messagers
Qui vont errants par pays étrangers.»*

et fait considérer sous un autre éclairage les deux vers précédents. Car vivre de «*bonaventure*», au XVII^{ème} siècle, veut dire «vivre d'expédients et de rapines»; la bonne aventure est ce que le hasard heureux d'une rencontre vous permet de piller. Que «*ces gueux ne portent rien que des choses futures*» signifie sans doute que, ne possédant rien en propre, ils ne peuvent porter (emporter) que ce qu'ils trouveront sur leur chemin à venir.

Ces images montrent tout autre chose que le passage d'une paisible troupe de comédiens telle que le texte de Baudelaire l'implique. Ces gens pillent, violent, tuent, ravagent le pays où ils se déplacent, et l'activité festive et la bombance heureuse de la halte du soir qui semble épeler à la façon de Bruegel les actes divers de la vie de famille ne sont possibles qu'au prix des violences et des meurtres commis au fil de la journée. L'inventaire des images montre que Baudelaire ne s'est inspiré que des deux premières, celles de la cavalcade. Cependant son pittoresque hérissé de plumets qui fait penser aux figures de la *commedia dell'arte*, ces images pittoresques de Balli que Callot avait gravées à Florence en 1620, le lyrisme familier et touchant de la marmaille en loques (mais chargée du butin pris sur le pays) – traits que d'ailleurs Baudelaire ne retient pas – ne peuvent dissimuler que cette troupe errante vit par la force et le fer.

En réalité, il semble que ces pillards en pays conquis ne puissent être des bohémiens qui, plutôt que persécuteurs étaient persécutés, et auxquels toutes les autorités européennes interdisaient le port d'armes sous peine d'exécution cruelle. Ces hommes bottés et suréquipés militairement représentent plutôt les troupes de mercenaires recrutés

par les princes qui se mesuraient alors en Lorraine, et qui la parcouraient en tout sens, avec familles et bagages, la mettant à feu et à sang. Ces gens venus d'ailleurs, de Saxe, de Suède, de France, etc., Callot ne les a appelés «*Aegyptiens*» que par prudence, ou peut-être pour mieux marquer qu'ils n'avaient aucun droit à s'en prendre à un pays qui n'était pas plus le leur que celui de ces vagabonds venus d'un Orient lointain que l'on confondait alors avec l'Égypte.

Concentrons-nous maintenant sur le poème de Baudelaire et commençons par le rappeler.

*«La tribu prophétique aux prunelles ardentes
Hier s'est mise en route, emportant ses petits
Sur son dos, ou livrant à leurs fiers appétits
Le trésor toujours prêt des mamelles pendantes.*

*Les hommes vont à pied sous leurs armes luisantes
Le long des chariots où les leurs sont blottis,
Promenant sur le ciel des yeux appesantis
Par le morne regret des chimères absentes*

*Du fond de son réduit sablonneux, le grillon,
Les regardant passer, redouble sa chanson ;
Cybèle, qui les aime, augmente ses verdure.*

*Fait couler le rocher et fleurir le désert
Devant ces voyageurs, pour lesquels est ouvert
L'empire familier des ténèbres futures.»*

C'est à une erreur de lecture enregistrée par la tradition que Baudelaire doit l'idée de départ de son poème. Comme dans le cas des «Aveugles», l'image originelle n'est qu'un tremplin pour une méditation sur la condition poétique et humaine et l'allégorisation des personnages décrits par Bruegel ou Callot. Si l'on isole dans le texte ce qui semble renvoyer aux gravures, force est de constater que l'on n'a pas une description mais une transposition, non une traduction mais une vision nouvelle:

*«La tribu (...)
Hier s'est mise en route emportant ses petits
Sur son dos, ou livrant à leurs fiers appétits
Le trésor toujours prêt des mamelles pendantes.
Les hommes vont à pied sous leurs armes luisantes
Le long des chariots où les leurs sont blottis, (...)*»

Commençons tout d'abord par le titre «Bohémien en voyage». Le nom est assez parlant; le poète consacre ces vers aux errants qu'on les dénomme bohémien, tzigane, romanichel ou gitane. Ces éternels vagabonds jouent un rôle relativement important dans l'action.

Le poème les présente dans leur image classique; ce sont les gens du voyage, des errants éternels. Au sens strict, ils n'ont, on s'en doute, rien de commun avec la Bohême, cette province occidentale de la Tchécoslovaquie; on groupe sous ce nom des gens qui *«parlent ou ont parlé antérieurement une langue indoaryenne originaire de la zone frontière entre l'Inde et l'Iran, d'où ils ont commencé leurs migrations vers le V^{ème} siècle»* (Grand Larousse).

Dès les premiers mots apparaissent les intentions particulières au poète: appeler *«tribu»* la troupe des bohémien, c'est insinuer doublement une idée de solidarité, entre les membres du groupe d'abord, ensuite avec le reste de l'humanité, car la notion de tribu évoque l'archétype de toute société: ainsi à la notion de différence avec les autres groupes sociaux habituellement liée aux bohémien se substitue celle de ressemblance. De plus, le mot *tribu* est culturellement lié à l'histoire du peuple élu (les tribus d'Israël). Or dans le texte de Baudelaire il est suivi du qualificatif *«prophétique»* aux connotations bibliques. Ainsi dès le premier hémistiche est préparé le parallèle, implicite dans le second tercet, de la marche du peuple d'Israël vers la Terre promise (comme s'il s'agissait de Jérémie ou Ezéchiel qui étaient chargés de transmettre un message divin) et de l'errance des bohémien, qui les transfigure en pèlerins de l'idéal. Cependant les derniers mots du poème (*«ténèbres futures»*) semblent transfigurer cette première interprétation: les Bohémien sont des familiers de l'avenir mais d'un avenir plus satanique (ténèbres) que divin. Est-ce que l'on fait allusion à l'espèce de malédiction qui pèse sur ces hommes menant le plus souvent une vie de reprobés, rejetés par les communautés à côté desquelles ils vivent? Une autre interprétation est encore possible: *«on trouve aussi dans la Bible le terme de prophète employé pour désigner des hommes vivant en communauté et s'exerçant à la pratique de la Loi»* (Grand Larousse). Il y aurait alors là allusion à la vie de groupe.

Le passage de la succession visuelle des groupes chez Callot à l'expression globale *«Hier s'est mise en route»* est aussi très significatif, car le fait de *«se mettre en route»* suppose une décision volontaire et un but recherché en même temps que le point de départ se révèle antérieur au début du poème: ainsi le déplacement de la *«tribu»* prend allure de quête. *«Hier»*, mention temporelle unique,

qu'on ne peut en conséquence prendre pour une indication précise, entrant en résonance avec «*prophétique*», acquiert le sens d'«*autrefois*», «*dans la nuit des temps*», et dès lors «*la tribu prophétique*» ne peut plus être que le symbole de l'humanité en marche vers son destin désiré.

Par cette métamorphose de la description Baudelaire est, d'une certaine façon, involontairement fidèle à Callot, car les «*bohémiens*» pour l'un, comme les «*Aegyptiens*» pour l'autre, ne sont que le premier terme d'une métaphore. Cependant chez Callot la métaphore se limite à une comparaison allusive (avec les soudards étrangers), tandis que chez Baudelaire elle s'élargit en allégorie. La correspondance établie par Callot, visant le particulier et l'histoire présente, était une restriction de sens; chez Baudelaire elle est un épanouissement en symbole universel et transhistorique. Tout chez Baudelaire tend à la généralisation du symbole et d'abord son usage du pluriel et du collectif, qui, par exemple dans «*La tribu (...)* *emportant ses petits / Sur son dos*» ou dans «*Le long des chariots où les leurs sont blottis*», fait de la tendresse, de la sollicitude et de l'opiniâtreté des vertus collectives, emblématiques de l'espèce humaine. La nature des qualificatifs exalte ses vertus: les «*prunelles ardentes*» révèlent le feu intérieur qui anime les voyageurs mais cette expression peut également accorder aux Bohémiens des allures de bêtes traquées; le fait qu'ils soient armés («*sous leurs armes luisantes*») peut conduire à penser qu'ils vivent sous la menace. Par leurs «*fiers appétits*» les nourrissons témoignent à leur manière du même désir que leurs aînés; le «*trésor toujours prêt des mamelles*» pare la maternité d'un lustre moral tandis que les «*armes luisantes*» semblent avoir l'éclat d'objets précieux dont on ne retient pas la couleur. C'était aussi l'idée d'éclat sombre qui apparaissait dans l'expression «*prunelles ardentes*» (v.1). Mais encore ici la comparaison avec des animaux peut se confirmer («*petits*», «*fiers appétits*», «*mamelles pendantes*») car ces expressions conviendraient parfaitement à la description de mammifères sauvages.

Le mouvement esquissé jusqu'alors s'amplifie et se précise dans le deuxième quatrain. S'opère également une modification dans le point de vue. C'est la tribu, le groupe, qui occupent la scène dans la première strophe (on notera, sur le plan grammatical, que c'est le mot *tribu* qui est le sujet de tous les verbes de la phrase; c'est à lui aussi que renvoient les pronoms et les adjectifs: *ses*, *son*, *leurs*). Étrangement, même, il semble que les enfants soient sur le dos même de la tribu («*Sur son dos*»). C'est assez dire que le groupe forme un

tout indécomposable. L'attention se porte maintenant sur les hommes («*en armes*», on l'a déjà remarqué) en les recoupant du groupe; le mot apporte une certaine distanciation: on songe moins à un croquis pris sur le vif qu'à des vers déclenchés par une gravure, un tableau, plutôt même un dessin si l'on considère que les nuances du noir et du blanc dominant (*ardentes, luisantes, ténèbres...*).

Le regard des hommes est triste («*des yeux appesantis*») car le monde qui leur est offert ne les comble pas; ils sont tournés vers un ailleurs dans le temps (*regret, absentes*) et dans l'espace (*ciel*). Leur univers est celui de la faim, de la fuite, de l'exil et ils ne parviennent même pas à se dégager par le rêve («*chimères absentes*»). Alors que chez Callot, les hommes marchent la tête haute, ont assez fière allure, et, avec leurs panaches et leurs épées, ressemblent plus à des comédiens ambulants qu'à des gueux, Baudelaire étouffe en quelque sorte cette impression de fierté en écrasant ses bohémiens sous le poids d'une fatalité, et fait d'eux comme le parfait symbole de l'éternelle nostalgie d'une vie collective et d'errance.

Avec les deux tercets s'opère un nouveau changement de vision. C'est le décor qui maintenant prend vie. Il est franchement du côté des errants. Une dimension surnaturelle s'impose alors.

Le choix de vocabulaire ou les tours grammaticaux transfigurent la signification et introduisent une dimension nouvelle: les caractères extérieurs de la troupe des bohémiens acquièrent des indices de la force spirituelle qui est en eux et qui, en quelque sorte, transparait dans ces termes qui se font écho et jalonnent les étapes d'une révélation. C'est cette transmutation des apparences ordinaires en symboles de la richesse spirituelle que, d'une façon insistante, explicitent les quatre premiers vers des tercets: le «*grillon*» n'a pour raison d'être que d'introduire, chétivement, «*de son réduit sablonneux*», le thème illimité du «*désert*», et par sa «*chanson*» d'amener – par le processus des «*correspondances*» – la métamorphose substantielle des êtres et des choses. Cybèle, déesse des mystères de la fécondité, honore le passage de la caravane ainsi «*qui les aime*»). La dimension sacrée est instaurée: Cybèle renouvelle la Nature («*augmente ses verdure*s») pour les voyageurs, au cœur de l'été. Encore en tant que sujet de «*fait couler le rocher et fleurir le désert*», la déesse subit l'interférence de la Bible: c'est pour Moïse et la tribu des Israélites en marche que Dieu fait jaillir l'eau du rocher et germer le désert (Livre de l'Exode). Le syncrétisme des légendaires païen et biblique permet d'affirmer, au-delà des références, la permanence de la vocation humaine et poétique à rechercher sous les

apparences hostiles de l'expérience quotidienne la pure beauté de l'idéal spirituel qui y est enfoui et que découvrent ceux qui, comme les bohémiens, possèdent ce regard intérieur qui est aveugle aux laideurs contingentes et sensible aux vérités essentielles (la laideur qui a partie liée avec l'erreur s'oppose sans peine à la vérité qui se confond avec la beauté).

Ainsi prend son sens la dialectique complexe des oppositions qui régissent structurellement tout le poème: celle de ces «*yeux appesantis*» qui pourtant se «*promènent sur le ciel*», comme ceux des «*Aveugles*»; celle de l'ombre et de la lumière («*armes luisantes*», «*prunelles ardentes*») qui fouillent «*l'empire (...) des ténèbres*») que l'on retrouve dans «*L'homme et la mer*», enfermé lui aussi dans son regard intérieur qui lui permet de voir au-delà de ce qui devrait l'accabler; celle du passé et de l'avenir, double empire de l'idéal, des «*chimères absentes*» que seuls la nostalgie ou le rêve permettent d'appréhender, qui est le sujet de «*La Vie antérieure*», ou de «*La beauté*», et aussi, étroitement mêlée à tous ces autres couples antinomiques et complémentaires, de «*Parfum exotique*», d'«*Aube spirituelle*», d'«*Harmonie du soir*»...; celle enfin, implicite dans le thème de la quête, désir constant d'atteindre au but et éternel mouvement de dépassement, qui est au cœur des poèmes capitaux – par leur symbolisme et leur harmonie – des *Fleurs du Mal*, l'«*Invitation au voyage*», le «*Voyage*» et des *Petits poèmes en prose*, «*l'Étranger*», voyageur immobile, «*L'invitation au voyage*», et cette empreinte en creux des «*Bohémiens en voyage*» qu'est «*Chacun sa chimère*».

Peu importe que Baudelaire ait lu à contresens le distique de la première gravure de Callot et qu'il ait pris les «*gueux pleins de bonadventures*», tireurs de coups d'arquebuse et pillards des «*choses futures*» pour des diseurs de bonne aventure, tireurs de cartes et déchiffreurs des événements futurs. Ce qui nous intéresse c'est le travail de l'imaginaire du poète qui, jouant des mots tels qu'il les avait entendus et s'appuyant sur la réputation ordinaire de liseurs d'avenir des bohémiens, les a transfigurés en messagers d'espérance, prophètes «*pour lesquels est ouvert / L'empire familier des ténèbres futures*», et les incorporant à son univers existentiel et poétique, en a non seulement fait les représentants symboliques de la quête du graal esthétique, mais a aussi changé leur évocation en une des plus poignantes et exaltantes expressions allégoriques de la condition d'homme. Le but du voyage des bohémiens devient, à la fin du sonnet,

l'Inconnu, obscur pour les autres hommes, mais «*familier*» pour ces «*voyants*», et ouvert à leur connaissance.

Ce qui nous intéresse aussi, c'est le travail d'invention stylistique et harmonique de Baudelaire qui, disposant aux deux extrêmes du sonnet les suggestions visuelles (troupe en marche) et sémantiques («*bonadventures*» / «*choses futures*») recueillies chez Callot et les organisant en chiasme,

*«La tribu prophétique aux prunelles ardentes
Hier s'est mise en route (...)
Devant ces voyageurs
L'empire familier des ténèbres futures»*

par cette structure de réduplication qui est aussi mise en évidence de la transfiguration allégorique opérée depuis l'intuition allusive première jusqu'à l'affirmation symbolique finale, a ainsi délimité l'espace de métaphore poétique, celui du sonnet, tout au long duquel courent, indissociablement unies dans la musique des vers, la scansion allitérative en /p/b/t/d/ de la marche des «*voyageurs*» et la rumeur en /r/ de leur rêve intérieur, des sons qui surgissent dans le vers initial «*L'empire familier des ténèbres futures*» et se répètent en écho au long du sonnet.

Pourchassés, on le devine, par les hommes, les Bohémiens ne trouvent appui que dans la vie animale et végétale. Le poète leur devait bien un regard ami et compréhensif: lui aussi est un être à part repoussé par les gens du commun, lui aussi se veut prophète; mais il n'annonce pas les ténèbres futures, il est tout au contraire un phare guidant la marche des hommes.

Baudelaire emprunte à deux traditions: la tradition picturale, en l'occurrence Jacques Callot, lui fournit la vision qui est le point de départ et le cœur de son poème; la tradition littéraire lui fournit l'idée que les bohémiens, parias dans la société des hommes, sont en harmonie avec la nature, qui a pour eux des égards de mère.

On ne s'étonnera pas de l'attention que Baudelaire a portée à la peinture et à la part qu'il lui a fait dans son œuvre si on se rappelle ce que le poète affirmait: «*Le meilleur commentaire d'un tableau pourra quelquefois être un sonnet ou une élégie*». Les «*Bohémiens en voyage*» ne sont pas une paraphrase en vers d'un tableau mais plutôt un enrichissement, une transfiguration de la planche de Callot.

BIBLIOGRAPHIE

BAUDELAIRE, Charles, 1964, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Garnier-Flammarion.

FERRAN, A., 1968, *L'Esthétique de Baudelaire*, Paris, Nizet.

FÜGLISTER, R., «Baudelaire et le thème des bohémiens», *Études baudelairiennes*,
II.

PRÉVOST, Jean, 1953, *Baudelaire, essai sur l'inspiration et la création poétique*,
Paris, Mercure de France.